

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Blízkého východu a Afriky

Teorie a dějiny literatur zemí Asie a Afriky – Filologie

Iva Lišková

Cesty současné tuniské poezie

The Ways of the Contemporary Tunisian Poetry

Disertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jaroslav Oliverius, CsC.

Konzultant: PhDr. František Ondráš, Ph.D.

2009

**Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.**

Poděkování:

Děkuji za poskytnutí materiálů a cenných informací k problematice tuniskému ministerstvu kultury, Svazu tuniských spisovatelům i jednotlivým autorům a odborníkům, kteří mi věnovali svůj čas, zejména Fātimě Ben Mahmūd, Faḍīle aš-Šābbī, Āmāl Mūsā, Ben Sāliḥovi al-Mīdānīmu, ʿAwlādu ʿAḥmadovi, Jūsufu Rzūqovi, Muḥammadovi al-Ghuzzīmu, Jeanu Fontainovi aj. Dále patří můj dík paní Dr. Hosně ʿAbdassamīʿ Maḥmūd, která mi jako konzultantka velmi pomohla s mou diplomovou prací, z níž byly některé myšlenky převzaty také do této disertační práce, a mému současnému konzultantovi panu PhDr. Františku Ondrášovi Ph.D. za jeho přínosné rady a připomínky. Mé díky pak patří zejména mému školiteli panu prof. PhDr. Jaroslavu Oliveriovi, CSc. za velmi pečlivé pročtení mé práce, za jeho cenné rady a podněty.

Obsah

Úvod.....	6
Obecné rysy literárního života v Tunisku.....	14
Nástin základních proudů v moderní tuniské poezie.....	17
Politická lyrika.....	32
Ben Šāliḥ al-Mīdānī.....	33
<i>Socialisticko-realistické rysy v prvočině.....</i>	<i>33</i>
<i>Cestou politické angažovanosti.....</i>	<i>41</i>
ʿAbd as-Salām Laṣajlaʿ.....	47
<i>Vlast matka i milenka.....</i>	<i>49</i>
<i>Arabská vlast bez vlasti.....</i>	<i>52</i>
<i>Svět zla.....</i>	<i>56</i>
<i>Přání obyčejného člověka</i>	<i>60</i>
aṭ-Ṭāhir al-Hammāmī.....	64
<i>Žalozpěvy bolesti a hrdinství.....</i>	<i>64</i>
Džamīla al- Mādžrī.....	67
<i>„Kéž by žili arabští milenci“.....</i>	<i>67</i>
Awlād ʿAḥmad.....	68
<i>Ironií proti nesvobodě.....</i>	<i>68</i>
<i>Surrealistická nadsázka v politické lyrice.....</i>	<i>71</i>
Inspirace sufismem.....	76
Muḥammad al-Ghuzzī.....	76
<i>„Až k Tobě přijdou milenci“.....</i>	<i>78</i>
<i>Putování za tajemstvími světa.....</i>	<i>94</i>
Džamīla al-Mādžrī.....	100

<i>Legenda o Kajruwánu</i>	101
Faḍīla aš-Šābbī	103
„ <i>Jsem Boží</i> “	103
<i>Od mystiky k surrealismu</i>	106
Muḥammad Fawzī al-Ghuzzī	110
<i>Cesta za tajemstvím jazyka</i>	111
„ <i>U brány básně</i> “.....	119
Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí	127
Faḍīla aš-Šābbī	128
<i>Nejzazší hranice slov</i>	128
<i>Geometricky rozvržený svět</i>	131
<i>Svět křiku a znečištění</i>	135
<i>Téma ženství</i>	140
Jūsuf Rzūqa	146
<i>Svět za závoji a maskami</i>	147
„ <i>Velký bratr</i> “	152
<i>Panoptikum světa</i>	155
<i>Akt stvoření</i>	159
<i>Bylo nebylo</i>	160
ʿAbd al-ʿAzīz al-Ḥādḏī	167
<i>Legenda kamene</i>	167
Cesta za legendami a pohádkami	172
Āmāl Mūsā	174
„ <i>Žena v množném čísle</i> “	174
<i>Voda a oheň</i>	179
<i>Věčné ženství</i>	184

Džamīla al-Mādzrī	189
<i>Ženy v patriarchálním světě.....</i>	189
Munšif al-Wahājibī.....	193
<i>„Zvířata v Bytí jsou jako voda ve vodě“</i>	194
<i>„Proč nezaklepal na dveře?“.....</i>	198
Milostná lyrika.....	206
ʿUsāma ad-Dašrāwī	206
<i>Trubadúrské písně v postmoderním světě</i>	206
Fāṭima Ben Maḥmūd	210
<i>Žena touhy.....</i>	211
<i>Svět trápení a bolestí</i>	215
Závěr	218
Prameny.....	221
Citovaná odborná literatura v češtině a evropských jazycích.....	222
Citovaná odborná literatura v arabštině.....	225
Abstrakt.....	226
Abstract (v angličtině).....	227
Přílohy	

Úvod

Tématem této disertační práce je současná tuniská poezie, a sice sbírky, jež vyšly v období od 90. let 20. století až do dnešních dnů. Jedním z důvodů pro výběr tohoto tématu se stala mimo jiné skutečnost, že o tuniské poezii, a v podstatě o celé tuniské literatuře, existuje nejen velmi málo monografických děl, nýbrž i kvalitních dílčích studií.

K dílům, z nichž je čerpáno v této práci, a to především v úvodní kapitole týkající se nástinu vývoje moderní tuniské poezie, patří především knihy **Jeana Fontaina**, badatele, který žije dlouhá léta v Tunisku, stojí v čele nejdůležitější tuniské knihovny a řadí se tak k předním znalcům literatury této země. Je to především jeho přehledová monografie o vývoji tuniské literatury, kterou vydal v roce 1989 pod názvem *al-ʿAdab at-tūnisī al-muʿāšir (Současná tuniská literatura)*¹. Dalším cenným zdrojem informací pro úvodní kapitolu se stala kniha *aš-Šīʿr at-tūnisī al-muʿāšir (Současná tuniská poezie, 1989)* významného tuniského spisovatele a literárního vědce **Muḥammada Šāliḥa al-Džābirīho**², která se věnuje literární historii a interpretaci tuniské poezie, od začátku 20. století až do 60. let. Druhý díl této monografie je antologií z poezie básníků tohoto období, a navíc obsahuje i úryvky z nejdůležitějších literárně teoretických a kritických statí vztahujících se k jednotlivým autorům.³

Pro získání bibliografických údajů o spisovatelích a jejich dílech je v této práci využita také příručka Svazu tuniských spisovatelů, již sestavil **ʿAmr Ben Sālim** a jež vyšla pod názvem *al-Qānūn al-ʿasāsī wa tarādžim al-ʿaʿdā (Základní kánon a biografie členů, 1989)*⁴. Tato kniha však vzhledem k roku vydání nezahrnuje nejmladší tvůrce. Navíc mnoho současných tuniských spisovatelů z různých důvodů nepatří mezi členy této organizace, takže zde samozřejmě také nejsou uvedeni. Stejný autor sestavil také **Muḥtārāt li šuʿarāʿ tūnisijīm (Antologie tuniských básníků, 1992)**⁵, obsahující kromě ukázek tvorby také základní biografické údaje básníků a biografické údaje jejich vydaných sbírek.

¹ فونتنان, جان, الادب التونسي المعاصر. الدار التونسية للنشر. تونس. 1989.

² الجابري, محمد صالح. الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. الدار العربية للكتاب. تونس. 1989.

³ الجابري, محمد صالح. الشعر التونسي المعاصر. الجزء الثاني. الطبعة الثالثة, دار الغرب الاسلامي, بيروت, 2000.

⁴ بن سالم, عمر. مختارات لشعراء تونسيين. الدار العربية للكتاب, تونس, 1992.

⁵ بن سالم, عمر. القانون الاساسي و تراجم الاعضاء. تونس, 1989.

Z českých arabistů se tuniskou literaturou zabýval **Svetozár Pantůček** ve své knize *Literatury severní Afriky* (1978). Monografii věnující se pouze tuniské literatuře vydal v němčině a v ruštině⁶. Z německé verze této knihy⁷ je čerpáno v kapitole *Nástin základních proudů v moderní tuniské poezii*.

K evropským odborníkům na arabskou literaturu patří také polská arabistka **Krystyna Skarzyska-Bocheńska**, která vydala v roce 1980 knihu *Tradycja i nowatorstwo we współczesnej poezji tunezyjskiej*. Dílčími tématy tuniské poezie se zabývá italská badatelka **Mariangela Causa-Steindler**.

Tuniská literatura se zdá být v porovnání s jinými arabskými literaturami (mj. i frankofonními, jako je např. marocká či alžírská) poměrně neznámá nejen v Evropě, ale i v ostatních arabských zemích, podobně je tomu však i v dalších oblastech umělecké tvorby.⁸ I přesto lze říci, že se tato situace v poslední době pomalu a postupně zlepšuje, a to díky různým mezinárodním literárním konferencím a setkáním spisovatelů, překladům literárních děl do jiných jazyků apod.

Nedostatečná sekundární literatura (včetně informací na internetu) jsou také důvodem, že u některých autorů uvedených v této práci, nebylo možno dohledat základní biografické údaje. Toto se týká především starších autorů uvedených v kap. *Nástin základních proudů moderní tuniské poezie*. Na obdobné problémy je možno narazit při uvádění přesných bibliografických údajů, neboť v některých sbírkách není uvedeno vydavatelství (často u knih vydávaných na vlastní náklady), či dokonce chybí rok vydání.

Tato práce se snaží o vytyčení hlavních inspiračních proudů nejmodernější tuniské poezie s využitím různých literárněteoretických a interpretačních teorií, které nabízí současná literární věda. Je zcela zřejmé, že tento pohled nemůže být zcela vyčerpávající a úplný, neboť z důvodů kýženého rozsahu práce, zde bylo možno pojednat jen o vybraných autorech a sbírkách, jež

⁶ Pantůček, Svetozár. *Tunisskaja literatura*. Glavnaja redakcija vostočnoj literatury izdatelstva „Nauka“, Moskva 1969.

⁷ Pantůček, Svetozár. *Tunesische Literaturgeschichte*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1974.

⁸ O tomto svědčí i článek v internetových novinách al-Quds, který poukazuje na skutečnost, že na důležité setkání výtvarných umělců v Egyptě nebyli pozváni významní tuniští kritici a umělci, nýbrž v tuniských kulturních kruzích zcela neznámí jedinci. Důvod vidí autor textu v naprosté neznalosti tuniského kulturního prostředí v jiných arabských zemích a také v nedostatku snahy toto změnit. Viz:

الغدامسي, عمر. من المشاركة والقاهرة قائمة بأسماء نقاد تونسيين وهميين: هل بدانا نعيش عصر الناقد بتقويض اجنبي؟
<http://www.alquds.co.uk/scripts/print.asp?fname=today\26m12.htm&storytitle=?20%>

vyšly v období, které je pro tuto studii klíčové. Poetických sbírek vychází v Tunisku poměrně hojně množství, neboť právě poezie je v arabském světě velmi oblíbený literární žánr už od předislámské doby, a vydání sbírky je mezi intelektuály považováno za otázku osobní prestiže. Stále vznikají nová a nová díla, a tak by bylo možno tuto práci nekonečně rozšiřovat a obohacovat ji také o další literárněvědné úhly pohledu.

V názvu je užito slova „cesty“, což se zdá nejlépe vystihovat záměr této práce, jejímž cílem je postihnout nejdůležitější směřování v dnešní tuniské poezii. Je zřejmé, že tuniská poezie čerpá z mnoha inspiračních zdrojů, a proto není (jako obecně u veškeré moderní poezie) většinou možno přesné rozčlenění do určitého konkrétního směru či školy. Výraz „cesta“ se svým významem „ubírání se“ určitým směrem pak dovoluje zařadit vedle sebe básníky a sbírky velice odlišného charakteru, které jsou si blízcí jen v určitých rysech a charakteristikách. Obecně je třeba říci, že díla naprosté většiny autorů uvedených v této práci je možno začlenit do různých „cest“, neboť se v jejich tvorbě prolínají různá témata, motivy, formální znaky toho či onoho směru. Tento fakt je v této práci zohledněn, proto se jména jednotlivých autorů objevují třeba i v několika různých kapitolách.

Výběr autorů a jejich sbírek není vždy řízen jen uměleckou hodnotou, neboť právě z důvodu snahy o co nejkompaktnější pohled na současnou tuniskou poetickou produkci nemohl být opomenut např. proud reagující na politické události, u něhož je možno často hovořit o převaze jiných funkcí než estetických, a tudíž také hodnota mnohých jeho artefaktů bývá sporná. Bez uvedení této „cesty“ by však přehled této poezie nebyl komplexní, neboť tato linie má v Tunisku (a vůbec v arabských zemích) dosud silné zastoupení. I v této „cestě“ je však možno nalézt kvalitní poezii, jež je nabita kritikou, ironií, nadhledem, a má navíc všechny znaky té nejlepší moderní poezie. Také další „cesty“ přinášejí mnoho podnětů spojující v sobě to nejlepší z arabské i světové básnické tradice.

Práce začíná dvěma přehledovými kapitolami. První se ve stručnosti věnuje obecným podmínkám literárního života v Tunisku a také překážkám, které produkci knih do jisté míry brzdí. Další přináší nástin vývoje moderní tuniské poezie, její rozdělení do různých proudů, aby byla naznačena návaznost na směry, jimiž se ubírá nejsoučasnější poezie v této zemi, jež je středem zájmu této práce.

Interpretační část je rozdělena do pěti cest, pěti inspiračních zdrojů, které se ale, jak již bylo naznačeno, do jisté míry překrývají a doplňují, a proto je

mnohdy velice obtížné zařadit sbírku daného autora pouze k jednomu z těchto proudů.

První kapitola je věnována poezii, která nějakým způsobem reaguje na politickou situaci ať již v Tunisku, či v jiných arabských zemích. Dostávají se tak vedle sebe básníci zcela různých politických orientací a smýšlení, a také zcela odlišných uměleckých hodnot. Nalezneme zde pokračovatele socialisticko-realistického směru tuniské poezie, jak jej vymezil ve své monografii al-Džābirī. Je jím **Ben Šāliḥ al-Mīdānī**. O socialistickém realismu nelze hovořit jako o jednotné umělecké škole, je to spíše určitý komplexní ideologický náhled na svět, který se úzce přimyká k zemím se socialistickým (komunistickým) zřízením. Je třeba říci, že mnohé básně autorů, které al-Džābirī řadí do socialistického realismu, vykazují poměrně velké množství rysů společných s tímto směrem, avšak většinou nemají znaky uceleného systému marxistických myšlenek, který je v Evropě pro tento literární styl charakteristický. Odlišnosti ve vnímání tohoto termínu jsou jistě dány mj. zcela odlišným sociálně historickým vývojem arabských a evropských zemí. Také o samotné „nositelce revoluce“, dělnické třídě, lze vzhledem k sociální skladbě obyvatelstva v Tunisku jen stěží hovořit. Pokud je na socialistický realismus nahlíženo z užšího pohledu, díla tohoto směru tak většinou připomínají spíše směr sociální poezie, která vychází z osobně prožité chudoby a sociální nerovnosti, volá po nápravě, a občas navrhuje i použití krajních prostředků k jejímu dosažení. Někteří teoretici tohoto směru však pojímali socialistický realismus ve velice širokém smyslu, řadili do něj velice rozrůzněné osobnosti, a z tohoto pohledu by bylo jistě možno do této školy zařadit i zmiňované tuniské básníky.

Aby mohlo být ukázán umělecký i ideový posun v díle **Ben Šāliḥa al-Mīdānīho**, je v této první kapitole analyzována také jeho prvotina, která však datem svého prvního vydání nespadá do období, jež je středem zájmu této práce. Jeho současné sbírky se stávají potvrzením legitimacy dnešní vládní garnitury a slouží jejím zájmům, což podporuje i al-Mīdānīho interpretace tuniských dějin v těchto básních. Na druhé straně se však v mnohých jeho poetických textech objevují znaky modernismu, a tak se dá říci, že umělecká hodnota jeho sbírek do určité míry kolísá podle toho, zda verše odrážejí skutečné emoce básníka, či upadají a zabředávají do rétoriky pouhé agitky.

Jako vůbec v celém arabském světě, stávají se i v Tunisku symbolem útlaku a hrdinného boje Palestinci, a díky vývoji situace v Iráku také Iráčané. Mnoho tuniských básníků jim věnuje své básně, v nichž se často objevují více či méně explicitní výtky světu, který toto dopouští, včetně kritiky směřované do vlastních řad, poukazující na pokrytectví arabských politiků a jejich neschopnost jednat. Nalezneme zde i velmi ostré invektivy proti konkrétním politikům, v podstatě výhradně americkým nebo izraelským, což může být evropským čtenářem přijímáno velmi rozpačitě. Je ovšem třeba celý tento směr politické lyriky vnímat s ohledem na zcela odlišný historický, sociální i ekonomický vývoj arabských a evropských zemí a také na současnou krizovou situaci na Blízkém východě.

I ve směru inspirovaném politickou situací je možno nalézt poezii, která se dotýká témat lidské existence obecně a jež je založena na hlubších metaforách a symbolech, intimnějším prožívání smutku a osobních tragédií lidí trpících z vůle těch, kteří rozhodují o běhu dějin. Příkladem takovéto poezie je i tvorba **aṭ-Ṭāhira al-Hammāmiho**, jemuž je také věnována část zmiňované kapitoly.

Zcela zvláštní postavení v této kapitole, a podstatě v celé tuniské poezii, zaujímá **ʿAwlād ʿAḥmad**. Svou tvorbou se bezesporu řadí mezi nejlepší a nejzajímavější tuniské básníky. Forma jeho poezie, jeho styl a básnické obrazy ho řadí mezi ty autory, kteří hledají inspiraci mj. v surrealismu. Protože je však zároveň čelným kritikem nesvobody a jakýchkoli omezení diktovaných politickým režimem, je zařazen do kapitoly *Politická lyrika*. Stává se přesným opakem al-Mīdāniho, jakožto „dvorního panegyrika“ současného prezidenta a jeho politických opor. Pro svou ironii a prostořekou kritiku všeho, co se mu nelíbí a co neodpovídá demokratické představě o svobodě, se ʿAwlād ʿAḥmad stal snad nejencenzurovanějším současným tuniským autorem.

Další „cestou“ se ubírají autoři, kteří se inspirovali súfijskou poetikou. Súfismus (či islámská mystika) si během dlouhých staletí své existence vytvořil celý systém složitých symbolů a metafor, který dal vzniknout celé řadě výjimečných literárních děl. Proto není divu, že také moderní arabští básníci se s oblibou vracejí k súfijským motivům a propojují je s prvky moderní poezie. Zpracování mystické tematiky se u různých autorů liší. Asi nejbliže klasické súfijské poezii jsou básně **Muḥammada al-Ghuzziho**, vůdčího představitele tzv.

Kajruvánské školy, a to jak motivicky, tak i lexikálně. V jeho poezii se objevují pro súfijské typické motivy lásky, opojení, duchovní cesty k Nejvyššímu.

Súfijské motivy často vystupují ve spojení s legendárním či pohádkovým světem. Je tomu tak např. i v některých básních **Džamīly al-Mādžrī**, či především v poezii **Muḥammada Fawzīho al-Ghuzzīho**, v níž je rozehráno téma mystické cesty za nejvyšším poznáním, pouti, jež je naplněna zázraky Bytí. V analyzované sbírce tohoto básníka se stává důležitým tématem voda ve svých metamorfózách, jakožto jedna ze čtyř základních materiálů našeho světa. Dochází zde tak k propojení mystiky s archetypální legendou vody, tekutiny, jež dává zrod novému životu. Navíc je zde zázrak stvoření spjat i s vlastním tvůrčím činem básníka, se zrodem řeči a její podoby psané, přenesené na papír.

Zcela zvláštní místo v této kapitole zaujímá **Faḍīla aš-Šabbī**, v jejíž poezii súfijské motivy vstupují do surrealisticky tajemného a hrozivého světa. V této a následující kapitole (*Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*), je věnován prostor právě společným rysům a podobnostem mezi súfismem (či obecněji mystikou) a surrealismem. Hlavními tématy Faḍīliny poezie jsou prostor a jeho geometrické uspořádání, a dále pak vztah mikrokosmu (člověk) a makrokosmu (vesmír). Jako súfijské vlivy zde můžeme mimo explicitních motivů vína a opojení, vnímat také prolínání mikrokosmu a makrokosmu, či duchovní cestu za čímsi, co nás přesahuje.

Z hlediska literárněvědného se zde stávají přínosná především díla **Annemarie Schimmelové** pojednávající o islámské mystice, a také pohled na středověkou estetiku, jak ho podává **Umberto Eco**.

Třetí kapitola je věnována surrealistickým vlivům. Mezi významné představitele tohoto směru patří mj. i výše zmíněný **ʿAwwād ʿAḥmad**, v jehož poezii se naplno rozeznávají obrazy spojující absurditu, děs, černý humor i vystupňovaný exhibicionismus, což je možno považovat za znaky surrealistického vyjádření.

Neméně zajímavá z hlediska surrealistických vlivů je také poezie již zmiňované **Faḍīly aš-Šabbī**. Její poetický svět je vystavěn na své vlastní logice, je vytvářen vazbami a napětím mezi sémantickými poli slov. Tato básnířka vyniká silným experimentalismem, který jí dovoluje formou hry pronikat k hlubším filozofickým ideám. V jejích básních se objevují tzv. surrealistické objekty, které žijí svůj vlastní život a často nabývají děsivosti. Motivy z básní této autorky

vykazují podobné rysy jako jednotlivé motivy na surrealistických obrazech, a to díky Faḍīlíně zálibě v líčení prostoru a jeho dimenzí. Tato básnířka plynule přechází od scén z reálného světa do transcendentna, na území snu, podvědomí. I obyčejné úkony jsou vytrženy z pozemského světa a stávají se součástí makrokosmického dění. Člověk se v jejím chápání stává neprozkoumaným územím, malou jednotkou ve velké, mikrokosmem v makrokosmu. V nejnovějších sbírkách se tématy stává i ničení přírody a bezcitnost lidí k ní. U této autorky, podobně jako u dalších básnířek, se nabízí analýza z hlediska genderového. Tyto pohledy ze zorného úhlu gynekritiky jsou zařazeny přímo u jednotlivých autorek, nejsou vyděleny do zvláštní kapitoly.

Také další velký básník tohoto zaměření, **Jūsuf Rzūqa**, staví svou poetiku na hře se slovy, na velkém verbálním experimentalismu. Jeho svět je místem znepokojující a varující hrozby, kterou s sebou přináší prudký rozvoj nejnovějších technologií. Hrozí nejen ekologická katastrofa, ale i naprosté odlidštění společnosti a s tím spjatá naprostá ztráta soukromí. Odcizení světa je formálně ještě umocněno užitím mnoha nearabských slov v básních. Reálný svět se skrývá za různými maskami. Svět prochází neustálými metamorfózami, které lidskému jedinci nedovolují poznat ho, nutí ho stále se pohybovat pouze v jakémsi dočasném meziprostoru. Hravost a pohádkové motivy jsou opět jen jakousi formou „masky“, proto ztrácejí svou nevinnost a přecházejí v drsnou realitu, v čemž je možno hledat surrealistickou inspiraci. Hrozivost víze se stupňuje v pohledu do budoucnosti. Jsme to „my“, kdo drží ruku na spoušti budoucí katastrofy. Ve Rzūqově poezii nalezneme explicitní narážky na Salvadora Dalího, a také endofázické představy, které se často vyskytují právě v surrealistickém umění.

Určité surrealistické rysy vykazuje také tvorba i ^c**Abda al-Azīze al-Ḥādžiho**, pro kterou je charakteristická mj. symbolika barev.

O surrealismu vzniklo velké množství teoretických děl, z nichž je čerpáno také v této práci. Jsou to především *Dějiny surrealismu Maurice Nadeaua*⁹, studie **Jana Mukařovského**, **Karla Teigehe**, **Andrého Bretona** či propagátora surrealismu v současnosti **Františka Dryje**.

⁹ Nadeau, Maurice. *Dějiny surrealismu*, Votobia, Olomouc 1994.

Čtvrtá „cesta“ směřuje k inspiraci legendami, pohádkami jak internacionálními, tak spjatými s arabskou, či islámskou tradicí. Obecně je možno říci, že tento inspirační zdroj nalezneme v menší či větší míře u zástupců snad všech ostatních směrů, a proto její vydělení do samostatné kapitoly je poměrně obtížné. V této kapitole můžeme rozlišit směřování, kde se poetický výraz úzce stýká a prolíná se súfijskou poezií (**Munšif al-Wahājibī**), a naproti tomu poezii, v níž se básník inspiruje spíše mezinárodními mýty či obecnými archetypy (**Āmāl Mūsā**). Zde se tak metodologicky nabízejí pohledy jak z hlediska interpretace na základě mystiky, tak z pohledu moderní psychoanalýzy (**C. G. Jung**) a jejího osobitého spojení s fenomenologií v díle **G. Bachelarda**.

Poslední kapitola se soustřeďuje na intimní lyriku, milostnou poezii, i když toto vymezení nemůže zcela vystihovat veškerá témata a motivy zde analyzovaných sbírek. Jednotícím prvkem je však právě láska, u prvního autora nahlížená jako trubadúrské zbožňování milované ženy, jež navíc nese určité rysy udhrijské poezie (**‘Usāma ad-Dašrāwī**), u **Fāṭimy Ben Maḥmūd** je to spalující vášně, která však dává životu smysl.

Součástí této práce je velké množství ukázek přeložených do češtiny, jejichž originální podoba v arabštině je obsažena v *Přílohách*.

Obecné rysy literárního života v Tunisku

Pro tuniskou literární tvorbu obecně je příznačné, že na rozdíl od dalších zemí Maghrebu, jmenovitě Alžírsko a Maroko, je převažujícím jazykem arabština, a to jak spisovná, tak i tuniský dialekt, který začal pronikat především do divadelních her a přímých řečí v románech a povídkách již v meziválečném období. Literárních děl ve francouzštině zde vzniká poměrně málo a jsou charakteristická např. pro tvorbu spisovatelů z místní židovské komunity (jejím zřejmě nejznámějším představitelem je **Albert Memmi** (1920)).

Spisovatelé v Tunisku mají možnost seznamovat čtenáře se svými díly v různých časopisech či literárních přílohách novin. Větším problémem se stává vydávání knih, jak upozorňuje **Jean Fontaine**, neboť kvalitních vydavatelství, která by měla dostatečné finanční prostředky pro kvalitní tisk dobrých knih, je a bylo v období samostatného tuniského státu poskrovnu.¹⁰ Renomovaní spisovatelé a literární vědci proto také někdy volí možnost vydat knihu v zahraničí, např. v Libanonu. Mnoho knih si autoři vydávají na vlastní náklady, považují to za prestižní záležitost, a často si knihy také sami distribuují, neboť knihkupectví nepatří v Tunisku mezi hojně zastoupené obchody. Toto je příklad mj. i **Fadily aš-Šabbī**, jejíž díla, přestože je tato autorka zřejmě nejlepší tuniskou básnířkou, není prakticky vůbec možno si zakoupit. Je zde třeba vzít v úvahu také otázku kupní síly čtenářů v Tunisku. **J. Fontaine** uvádí, že teoretický počet čtenářů v Tunisku je přibližně 550 000 stálých čtenářů a 750 000 občasných¹¹ (statistika je z 80. let, vzhledem k povinné školní docházce a s tím spojenému snižování počtu negramotných by se teoreticky mělo toto číslo zvyšovat). Další otázkou se stává, jaké procento reálných čtenářů si může z ekonomických důvodů dovolit knihy pravidelně kupovat. **J. Fontaine** uvádí, že v roce 1982 půjčovalo v Tunisku knihy 265 veřejných knihoven¹², z nichž asi nejznámější je **IBLA (Institut arabských literatur)**, založený řádem Bílých otců v roce 1926, pod nějž spadá i univerzitní knihovna. Tento institut navíc od roku 1937 vydává stejnojmenný časopis (IBLA), který obsahuje arabské a francouzské studie literárněvědné, historické,

¹⁰ فونتان, جان, الادب التونسي المعاصر. الدار التونسية للنشر. تونس, 1989, ص. 19-22.

¹¹ Ibid., s. 24-25.

¹² Ibid., s. 25.

sociologické, religionistické i pedagogické. Vůdčí osobností této instituce je v této práci mnohokrát citovaný **Jean Fontaine**.

Velký problém, který omezuje nejen vydávání knih a novinových článků, ale i nastudování divadelních her, představuje cenzura.

Roku 1971 byl založen *Svaz tuniských spisovatelů*, který je však v současné době do jisté míry stagnující organizací, a zřejmě i proto mezi jeho členy nepatří mnozí výborní tunišští literáti, mj. **ʿAwwād ʿAḥmad** či **Faḍīla aš-Šābbī**. Jako snad ve všech arabských zemích, i v Tunisku existují opoziční umělci, kteří nemohou být zcela umlčeni díky existenci internetu.

Poměrně velké množství knih, mezi nimi také básnických sbírek, vydávají v Tunisku ženy, ačkoli jejich zastoupení ve Svazu tuniských spisovatelů je stále malé. Podobně v souhrnných literárně teoretických dílech a v antologiích je jim věnováno poměrně málo prostoru. Toto platí právě především o básnířkách, výjimku tvoří Jean Fontaine, který se věnuje ve svých knihách také rozdělení ženské tvorby, avšak centrem jeho zájmu je próza. Otázkou však zůstává kvalita těchto básnických sbírek, takže není možno často přesně říci, zda jsou opomenuty právem či ne. Navíc ženská tvorba se zdá rozkvétat co do kvantity i kvality v posledních letech, která už nejsou obsažena v existujících antologiích a literárněvědných dílech. Podíl žen na uměleckém životě tak odpovídá jejich obecnému postavení v tuniské společnosti, jemuž se těší už od prosazení nových zákonů mj. v oblasti rodinného práva, jež prosadil prezident Ḥabīb Bourghiba.¹³

I přes výše uvedené překážky vzniká v Tunisku hojný počet literárních děl, která mají samozřejmě naprosto odlišnou uměleckou úroveň. Obecně se zdá stále přetrvávat trend klasické arabské literatury, v níž byla za vysokou literaturu *par excellence* považována poezie. O převaze básnických sbírek nad povídkovými

¹³ Tuniské ženy se však začaly na společenském životě účastnit již od 20. let. Jejich první velkou organizací se stal v roce 1936 „Svaz muslimských žen“ pod vedením Bašīry Ben Murād, který se věnoval především sociální a kulturní činnosti. První tuniskou lékařkou se stala Tawḥīda Ben Šajch, která absolvovala pařížskou univerzitu v roce 1936. Po druhé světové válce se ženy aktivně zapojovaly do národně osvobozenického boje. V období před vznikem samostatného státu však platil pro ženy zákaz vystupovat veřejně v pěveckých a divadelních představeních, proto ve 20. a 30. letech působily v hereckých souborech ženy z místní židovské menšiny. Již ve 20. letech byly natáčeny první tuniské filmy, v nichž hrála Hajdē Samāma Tamzālī, jejíž otec byl filmař. Průlom v oblasti veřejného zpěvu muslimských Tunisank učinila Ḥasība al-Rušdī ve druhé polovině 30. let. V této době začala vystupovat v rozhlasových hrách i Džamīla al-ʿArabī. (*Mémoire de femmes. Tunisiennes dans la vie publique 1920-1960*. (ed. Ḥabīb al-Qazdaghlī). CREDIF-ISHMN, Tunis 1993).

sbírkami a romány i v období po vzniku samostatného tuniského státu svědčí statistika J. Fontaina.¹⁴

¹⁴ Mezi lety 1956-1996 vyšlo 413 básnických sbírek, oproti 156 románům a 203 sbírkám povídek. (Fontaine, Jean. *Bibliographie de la littérature tunisienne contemporaine en arabe 1954-1996*. IBLA, Tūnis, 1997, s. 58-59.)

Nástin základních proudů v moderní tuniské poezii

Tato kapitola si ani v nejmenším neklade za cíl podat detailní analýzu či vyčerpávající literárněhistorický pohled na moderní tuniskou poezii, nýbrž pouze nastiňuje vývoj této poezie, jejích jednotlivých linií a škol a jejích nejdůležitějších představitelů tak, aby vyplynula jistá návaznost současné poezie na předchozí vývoj.

Počátek moderní poezie v Tunisku je úzce spjat s obecně obrodným usilováním v této zemi, a to nejen v oblasti literární, nýbrž i politické a vzdělávací. Tento obrozenecký proud datuje **Muḥammad Šālih al-Džābirī** mezi léta 1869-81.¹⁵ Toto období končí obsazením Tuniska Francouzi (květen 1881), kdy mnoho představitelů domácí inteligence odchází do exilu. Básníci tohoto období se stali předvojem moderní tuniské poezie. Mezi jejich oblíbená témata patřilo především vlastenectví, sociální problémy a etické hodnoty. Předním básníkem tohoto období byl **Maḥmūd Qābādū** (1812-1871), jehož poezie byla „obrazem jeho prostředí, přirozenosti a podmínek jeho života“, jak uvádí **al-Hādī al-Ghuzzī**.¹⁶

Jako druhé období vyděluje **al-Džābirī** roky 1881-1914, jež jsou charakterizovány náboženským reformním proudem, který reagoval na pád osmanské říše a následnou kolonizaci zemí, jí do té doby přináležících. Mezi čelné představitele literatury tehdy patřili především žáci Muḥammada Qābādū, např. **Bajram al-Chāmis**, **Muḥammad as-Snūsī**, či **Sālim Bū Ḥadžīb**, šejch, který byl oporou arabské kultury proti frankofonizaci země po jejím obsazení Francouzi. Toto období je také spjato s prudkým rozvojem žurnalistiky, která proklamovala svobodu a odpor vůči kolonialismu. V této době vycházely dva zásadní časopisy, *as-Sa'āda al-uzmā* (*Největší štěstí*) a *Chajr ad-dīn* (*Dobro náboženství*), které usilovaly o prosazení skutečně moderní literární tvorby, jež by nebyla pouhým žurnalistickým textem. Rozvíjí se tzv. *aš-šī'r al-^cašrī* (*dobová poezie*), jejíž témata jsou pro předchozí tuniskou poezii nová a neobvyklá, jako např. zemědělství či hospodářský rozvoj.¹⁷ I tyto tématicky nové básně však stále využívaly formu klasické kasídy.

¹⁵ الجابري, محمد صالح, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. الدار العربية للكتاب, تونس, 1989, ص. 19.

¹⁶ انظر: الجابري, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الثاني. دار الغرب الاسلامي, بيروت, 2000, ص. 20.

¹⁷ الجابري, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. ص. 49-84.

Tuniskou poezii z období přibližně první poloviny dvacátého století rozděluje **Svetozár Pantůček** ve své knize *Tunesische Literaturgeschichte* na směr tradicionalistický a střední.¹⁸

Na tradicionalistický směr měla převažující vliv tradiční arabská poezie, jeho autoři se rekrutovali z okruhu tradičních arabských vzdělanců soustředěných kolem náboženské školy Zítúny. Jejich díla byla psána vytříbenou spisovnou arabštinou (jen ojediněle se zde vyskytl tuniský dialekt), básně byly formálně uspořádány jako klasické kasídy. Tematicky se často opakovalo totožné schéma: nejprve báseň líčí slavnou minulost Tuniska, pak následuje vyjádření žalu nad jeho stavem současným, a nakonec výzva k znovunalezení staré slávy v návratu k pravověrnému islámu. Dalšími motivy tradicionalistické poezie byla chvála náboženských hodnot, výpady proti napodobování evropské kultury, přestože také v poezii tradicionalistů byl evropský vliv patrný. Tito literáti zastávali konzervativní hlediska také v otázce odstranění závoje u žen a tance, obé pro ně znamenalo projev morálního úpadku.¹⁹ Mnozí z básníků také skládali verše, v nichž reagovali na soudobé dění ve světě. Ojediněle je zde možno nalézt i sociální tematiku. Právě tento sociální směr poezie se stal poměrně silně zastoupeným žánrem v pozdějším období, a je tak možno pozorovat určitou tematickou návaznost. V básních se v tomto období začíná také uplatňovat dialog a vyprávění, tyto básně pak **al-Hādī al-‘Abīdī** nazývá *šī‘r al-‘uqṣūša* (báseň vyprávění).²⁰ Mezi nejznámější autory tohoto proudu patří mimo jiné např. **Muḥammad aš-Šādhilī Chaznadār** (1881-1954), **Abū al-Ḥasan Ben Ša‘bān** (1897-?), **‘Abd ar-Razāq Karabāka** (1904-1945), **at-Ṭāhir al-Qaṣṣār** či **Muṣṭafā Āghā** (1877-1946).

Také zástupci středního směru se drželi islámských zásad, avšak byli současně silně zasaženi evropskou kulturou. Často získali vzdělání, stejně jako zástupci tradičního směru, na Zítúně, ale patřili většinou k mladší generaci než výše jmenovaní, a bouřili se proti starému. Tak např. kritizovali prázdný obdiv k tradicím, pokud zabraňují přijetí moderního rozvoje. Zajímali se ještě více o aktuální dění včetně sociálních problémů, novým tématem se pro ně stává i život dělníka a jeho boj za lepší sociální podmínky, na který pak navazuje od poloviny

¹⁸ Pantůček, Svetozár. *Tunesische Literaturgeschichte*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1974, s. 56-68.

¹⁹ Ibid., s. 49-62.

²⁰ الجابري، الشعر التوتسي المعاصر. الجزء الثاني. ص. 47.

40. let socialisticko-realistický proud (viz dále). Tato skupina byla, podle **S. Pantůčka**, vnitřně poměrně nesourodá.²¹ Do tohoto směru lze zařadit poezii mj. **aṭ-Ṭāhira Ḥaddāda** (1899-1935) či **ʿAḥmeda Chejreddīna** (1905-1968), **Saʿīda Abū Bakra** či **Maḥmūda Bajrama at-Tūnsīho** (1893-1961).

Za snad nejslavnějšího tuniského básníka je považován **Abū l-Qāsim aš-Šābbī** (1909-1934), jehož tvorba je ovlivněna romantismem, který se stal v Tunisku inspiračním zdrojem umění o více než století později než tomu bylo v Evropě, jak připomíná také **al-Džābirī**.²² Aš-Šābbīho básně jsou naplněny smutkem, jenž byl podpořen jeho nemocí- těžkou srdeční vadou. Tento básník se stavěl kriticky k výuce na Zítúně, a jeho básně, ačkoli jsou ještě poplatné klasickému arabskému metru, jsou skutečnou milostnou lyrikou.²³

S romantickými hrdiny měl společný i osud- zemřel velice mladý. Také, podobně jako většina evropských romantických básníků včetně K. H. Máchy, se mu za jeho krátkého života nedostalo velkého uznání, a to především na domácí půdě.

V Tunisku mu sbírka vyšla až 21 let po smrti, pod názvem *Aghānī ḥajāt (Písňe života*, 1955), a tak až zpětně byl zcela uznán jeho velký talent také v rodné zemi.

Podle **Muḥammada Šāliḥa al-Džābirīho** je možno tuniskou poezii období mezi lety 1943 až 1970 rozdělit na čtyři základní směry: klasický, lyrický, symbolický a socialisticko-realistický.²⁴ Je tedy možno říci, že zatímco první tři směry vymezuje tento literární vědec na základě formálních rysů básně, poslední je omezen na základě obsahovém, tematickém. Témata básní klasických, písňových a symbolických jsou poměrně různorodá, zatímco socialisticko-realistický proud byl v podstatě monotematický.

Do klasického směru al-Džābirī řadí básníky, kteří stále využívali klasické formy básní (*al-qaṣīda al-ʿamūdīja*). Často rozvíjeli poezii básníků generace 40. let, někdy bývali dokonce jejich epigony.

Tuto skupinu tvůrců můžeme dále rozdělit na dvě skupiny. Básníci první z nich vyplňovali klasickou formu kasídy s vlastní tvůrčí invencí. Sem je možno zařadit např. **ʿAḥmada al-Laghmanīho** (1923), který se zpočátku pokoušel o volný verš, ale pak se navrátil ke klasické formě, neboť byl přesvědčen, že tak

²¹ Pantůček, *Tunesische Literaturgeschichte*, s. 62-68.

²² الجابري, الشعر التونسي المعاصر, الجزء الاول, ص. 205.

²³ Pantůček, *Tunesische Literaturgeschichte*, s. 64-66.

²⁴ الجابري, الشعر التونسي المعاصر, الجزء الاول, ص. 581-279.

lépe vyjádří své city. Témata jeho básní prošla romantickým obdobím, poté se básník obrátil k sociálním problémům a nakonec k přírodní lyrice.²⁵

Dalším básníkem této skupiny je **ʿAḥmad Muḥtār al-Wazīr** (1912-1983), jenž vynikl v básních o své vlasti (*al-waṭanījāt*), v nichž popisuje svůj postoj k jejímu lidu, hrdinství, národní svátky atd.²⁶

Druhá skupina klasického směru postrádala větší míru básnické invence, přesto však někteří její představitelé byli u své generace velmi oblíbeni. Mezi nejznámější autory patřil **Muṣṭafā Chrajjef** (1909-1967), který se nevěnoval pouze poezii, psal i prózu, politické články a kritiky.²⁷ Tento proud přetrval až do 60. let, kdy se jejím čelným představitelem stal **al-Hādī Nuʿmān** (1927), jemuž byla dána přezdívka „bezradný básník“, neboť bezradnost, zmatenost byla hlavním tématem jeho básní a pronikla i do názvu sbírky *an-Nagham al-ḥāʾir* (*Zmatená melodie*, 1963). Dalšími představiteli byli např. **Muḥammad al-Marzūqī** (1916-1981) či **ʿAbd al-Madḥid Bandḥadū**.²⁸ Je možno říci, že klasický směr v dalším literárním vývoji přirozeně stále více ztrácel své přívržence a stal se zcela marginálním, proto také v klíčových kapitolách této práce nebude zmíněn.

Pokud bychom chtěli vymezit, co spojuje básníky, které al-Džābirī zařadil do písňového proudu, byl by to bezpochyby obrat k modernější formě básně a dále témata krás přírody, vnitřních duševních stavů básníkůvých, zpovědi z jeho osobních radostí a smutků, tedy obrat od problémů doby k problémům vlastní duše. Tito básníci také většinou zažili neradostné dětství, odkud pramenil smutný podtón v jejich tvorbě.

Jedním z autorů tohoto zaměření je **Nūr ad-Dīn Ṣammūd** (1932), básník kouzelné fantazie, snů, křehkosti a lásky k dívkám všech barev pleti. Jeho milostné básně se nesou hořkým tónem zklamání. V některých básních využívá i motivů legendárních a historických, objevují se zde např. postava Alexandra Velikého či Nera, v jiných kritizuje různé politiky ve světě a diktátorství.²⁹

Jednou z největších a nejznámějších básnířek v Tunisku je **Zubajda Bašīr** (1938), autorka sbírky *Ḥanín* (*Toužení*, 1968). Také pro její poezii je charakteristický smutek, který byl ovlivněn jejím velmi těžkým dětstvím. Ve

²⁵ Ibid., s. 353-378.

²⁶ Ibid., s. 305-311.

²⁷ Ibid., s. 321-351.

²⁸ Ibid., s. 313-319.

²⁹ Ibid., s. 381-389.

sbírce je možno odlišit básně dvou etap: první jsou básně plné duševních hnutí a pouhých iluzí citů vzniklých v autorčině fantazii, zatímco pozdější básně odrážejí skutečnou lásku k reálnému a konkrétnímu muži, která však musela zůstat nenaplněná. Její verše jsou příběhy plnými smutku, pláče a zklamané naděje. Ve své fantazii se snažila nalézt náhradu za duševní a citové prázdno. Zubajda přestala psát po vydání své první a jediné sbírky, neboť měla pocit, že jí čtenáři nerozumějí.³⁰

Dalším básníkem patřícím do tohoto směru byl **Dža'far Mādžid** (1940). Smutek z útlaku a citové ochuzení, které vkládal do svých veršů, pramenilo ze smrti otce brzy po propuštění z vězení, kam byl uvržen z politických důvodů. Ve své sbírce *an-Nudžūm fī t-tariq* (*Hvězdy na cestě*, 1968) se ztotožňuje s hladovějícími, ale i něžně vzpomíná na své dětství. Dalšími tématy jeho básní jsou pohádky i erotická láska. Jeho svět je oděn do barev a vůní a právě v jejich dovedném využití vyniká Mādžid nad jinými básníky.³¹

Do lyrického směru patří i **Muḥī ad-Dín Chrajjef** (1932), jehož rané básně byly naplněny smutkem. Poté, co se Tunisko stalo samostatným státem, psal na ně oslavné básně. V 60. letech přilnul k volnému verši, tématem jeho poezie se stala příroda se svými palmami, květinami, dunami a západem slunce. Právě příroda je pro něj jedním z projevů existence, který je venkovskému člověku nezbytný pro život. Hrdinou jeho básní se často stává až mýtická postava ʿAḥmada fellāha, prostého vesnického člověka z jižního Tuniska, jehož příchod však očekávají vesničané jako spásu, jež je zbaví chudoby. Je to ten, kdo může vrátit životu bohatství a zeleň půdě. V dalším období psal Chrajjef milostné básně v jihotuniském lidovém duchu, spjaté s prostředím, které dobře znal, často podobné svatební poezii. Dalším velkým tématem pro něj se stal smutek z prázdnoty a osamění, přicházející hlavně na podzim a roztávající s příchodem jara. Ve sbírce *Kalimāt li l-ghurabā'* (*Slova pro cizince*, 1970) přesunuje pozornost k problémům emigrantů, v dalších sbírkách se obrací k hlubinám duše a filozofickým otázkám existence.³²

Je možno říci, že tento proud našel své pokračovatele také mezi současnými tvůrci. Patřili by sem ti autoři, jejichž poezie je milostnou lyrikou

³⁰ Ibid., s. 415-437.

³¹ Ibid., s. 439-470.

³² Ibid., s. 471-489.

plnou smutku i radosti, stejně tak ti, kteří se vyznávají z lásky k rodné zemi, a jejichž poezii je z jiného úhlu pohledu než podává al-Džābirī většinou možno řadit do různých směrů, které nejsou formálně vymezeny „písňovostí“, nýbrž nabízejí různé možnosti obsahové.

Do symbolického směru řadí al-Džābirī jak autory pohybující se ve světech snů a legend, tak i ty, jejichž inspirací je sufismus. Faktem je, že symbolismus jakožto umělecký směr byl u některých autorů „silně religiózní“³³, a nalezneme zde skutečně spojení s mystikou, např. také u **Otokara Březiny**. Na druhou stranu je však pro súfijskou poezii příznačné užívání metafor, nikoli symbolů. Z pohledu al-Džābirīho, básníci symbolického směru vycházejí z reálného světa, který je však pouhým odrazem ke znetvořeným věčným předobrazům, ke kterým lze dospět jen cestou snu. Se snem přichází pravá radost a osvobození. Sen je představován prostřednictvím legendy nebo súfijskou milostnou extází. Abychom mohli projít snem, musíme překonat bolest a neodbytné lidské potřeby.³⁴

Mezi představitele súfijského zaměření patří svou tvorbou z poloviny 50. let **Muḥammad al-‘Arūsī al-Maṭwī** (1920). Básník využívá súfijské symboly a metafory, jeho sny připomínají cvičení jógy, jsou nezkrotné, zaplněné hrozivým duchy. K vítězství se básník musí probíjet, stojí ho to velké úsilí. Klíčovým slovem se stává „tajemství“ (*sirr*), které slibuje naplnění vytouženého snu, a to v lyrickém mluvčím navozuje pocit zklidnění duše. Jak se však ptá al-Džābirī: „Kdo získá slovo tajemství?“³⁵, příslib tajemství je dán jen vyvoleným. Al-Maṭwīho sufismus není oddělen od lásky zemi, do kouzelného světa patří i dům, vlast, celá Země, avšak vše je skryto „v chodbě“³⁶.

Al-Maṭwīmu se ve vztahu k pozemskému světu a svými svými výzvami „k objetí staré Země“ blíží ‘**Abd ar-Raḥmān ‘Ammār** (1936), přezdívaný **Ibn Wāḥa**. V jeho básních je přítomna jasná snaha osvobodit se od náboženských dogmat. Častým motivem je ničení model. Také samotné modlení je pro něj jedním ze způsobů modloslužebnictví, jak jasně demonstruje v básni o vlku a mnichovi, kterého ani modlení nezachrání před utrpením. Jedině uctívání

³³ Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. Panorama, Praha 1983, s. 315.

³⁴ الجابري, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. ص. 493-495.

³⁵ Ibid., s. 502.

³⁶ Ibid., s. 502.

v súfijském smyslu je to správné, skrývá se ve službě zemi a člověku. Země je jediný zdroj obživy člověka, zchudne-li, může to vést k úplnému zániku.³⁷

Třetím autorem je ^ع**Ali Šalfūh** (1931), básník legend a odloučení. Společně s výše zmíněnými básníky ho spojuje naděje a optimismus, ale na rozdíl od nich využívá ve své tvorbě motivů jak z Tisíce a jedné noci, tak z náboženských tradic či řeckých pověstí. Charakteristický pro jeho tvorbu je cyklus básní o Odyseovi a Sindibádovi, které obsahují jeho oblíbené motivy: odcizení (na moři), cestu a těžké zkoušky během ní a konečné vítězství spojené s návratem na pevninu. Utrpení v jeho verších je jen zkouškami schopností člověka, jenž je obvykle korunováno vítězstvím.³⁸

Tento symbolický směr nalézá své pokračovatele v současné poezii, a to jak ve své linii inspirované súfismem, tak ve směřování, které hledá inspiraci v legendárním a pohádkovém světě. Také v této nejmodernější poezii jsou obě linie propojeny snem, ten však není záležitostí jen tohoto směru, zároveň se stává nejdůležitějším tématem např. i surrealismu (viz dále). V následujících kapitolách týkajících se poezie devadesátých let dvacátého století a přelomu dvacátého a dvacátého prvního století jsou obě linie od sebe odděleny na směr inspirovaný súfismem a směr inspirovaný legendami, mýty a pohádkami podle převládajících motivů, avšak s vědomím vzájemného prolínání a prostupování se obého, a s tím souvisejícími obtížemi při zařazení básníků do té či oné kapitoly.

Poslední směr, který al-Džābirī nazývá socialistickým realismem, se rozvíjel v 50. až 60. letech a už samotný název vyvolává mnoho otázek, především zda je opravdu možno chápat tuto poezii jako socialistický realismus tak, jak ho zná evropský čtenář. Básníci, jež sem al-Džābirī řadí, většinou začali svou poetickou činnost milostnou či přírodní lyrikou, k socialistickorealisticému směru přešli až po společenských změnách v Tunisku, kdy země směřovala k levicové politice. Spojovala je témata líčení jevů chudoby a výzvy k zrovnoprávnění vrstev. Někteří poté, co prožili mládí v bídě, poznali také blahobytný život, a tak začali psát zcela jiný žánr básní.

Al-Džābirī řadí do tohoto směru „oloupeného básníka“ ^ع**Amra as-Sa^ʿīdī al-Gharbīho**, jehož touha po pomstě na těch, kteří způsobují bezpráví, pramenila z jeho osudu sirotka, jemuž navíc padl bratr v horách při osvobozeneckém boji. O

³⁷ Ibid., s. 503-507.

³⁸ Ibid., s. 509-513.

tomto autorovi nelze říci, že se přiklonil k socialismu, neboť ho neznal: neměl žádné vzdělání, jeho cítění s bolestí ostatních je prožité vlastním trpkým údělem. Posláním básníka je podle něho ztotožnění se svou společenskou vrstvou a jejími city, proto chtěl psát jen pro její příslušníky a o nich, ne pro bohaté. Nemluví explicitně o revoluci, pouze se obrací ke dni, kdy všichni získají svá práva. Je zajímavé, že přestože přestal brzy psát (sbírka vyšla pod názvem *Qujūd (Pouta)* v roce 1956), byl znám v některých socialistických zemích, neboť jeho básně byly přeloženy do ruštiny a bulharštiny.³⁹

Z neutěšených poměrů pocházel i **Munawwir Šamādiḥ** (1931), který podává ve své první sbírce *Al-Firdaus al-mughtaṣab (Uzурpovaný ráj, 1954)* obraz vůdce vlasteneckého boje, Bourghiby. V dalších sbírkách, počínaje knihou *Fadžr al-ḥajūt (Úsvit života, 1955)* se hrdinou básní stává městská vrstva utlačovaných, nezaměstnaných a hladových. V předmluvě k jedné ze sbírek pak říká, že básník „je hledač revolučního lidského ducha v lidu“⁴⁰. Dalšími důležitými motivy jeho poezie se také stávají Palestinci a jejich boj.⁴¹

Muṣṭafā al-Ḥabīb Baḥrī (1932) si ve své první básnické etapě, do níž je možno zařadit sbírku *Thawrat al-‘abīd (Vzpouřa otroků, 1955)* všímá problémů chudoby, hlásá vzpouru otroků, volá po oproštění se od kapitalismu. V dalších tvůrčích obdobích se pak obrací nejprve k vlastenecké poezii namířené proti kolonialismu, později se navrací ke světu dětství.⁴²

Na rozdíl od výše zmíněných autorů pocházel **‘Aḥmad al-Qadīdī** (1946) ze středních vrstev. Básně začal publikovat na konci 60. let. Nejprve se vzbouřil proti svým učitelům, kajruvánským šejchům, poté se nechal ovlivnit poezií francouzských levicových básníků a autorů arabského Východu, al-Bajātīm a as-Sajjābem. Opěvuje budoucnost člověka v novém, spravedlivějším řádu. Je básníkem, pro nějž je celý svět jedna rodina, jejímž členem se stává člověk trpící kdekoli na Zemi, i když se zajímal především o země třetího světa, Asie a Afriky. Ve svých verších se vyjadřoval k různým problémům těchto kontinentů. Do jeho veršů pronikla válka ve Vietnamu, stejně jako bída palestinských uprchlíků, hladomory v Indii, či problémy černé Afriky.⁴³

³⁹ Ibid., s. 521-527.

⁴⁰ Ibid., s. 554.

⁴¹ Ibid., s. 545-572.

⁴² Ibid., s. 529-533.

⁴³ Ibid., s. 535-543.

Dalším zástupcem je **al-Mīdānī Ben Šālih** (1929), dlouholetý předseda Svazu tuniských spisovatelů. Jeho prvotině, která vyšla pod názvem *Qurṭ 'ummī* (*Náušnice mé matky*, 1969), je věnován prostor v kap. *Politická lyrika*. V každém případě již tato sbírka vykazovala motivy sociální lyriky a politická témata tohoto básníka provázela i v jeho další tvorbě. Ve sbírkách ze 70. let vyjadřuje sounáležitost s arabským lidem, jako je tomu např. ve sbírce *Zilzāl ft Tall 'Abīb* (*Otřesy v Tel Avivu*, 1974), kritizuje politiku silných (sbírka *al-Mawāsim* (*Roční období*), 1980)⁴⁴, k desátému výročí nástupu Zīn al-^cĀbidīna Ben ^cAlīho do prezidentského úřadu vydal sbírku *Tūnis al- 'iš^c ā...^c alá darb at-taghjīr* (*Zářící Tunis...na cestě změn*, 1997, viz. kapitola *Politická lyrika*).

Jak vyplývá z výše uvedeného, **Al-Džābirī** řadí k socialistickému realismu básníky, kteří se ve své poezii zabývají sociálními problémy, chudobou, možnostmi její nápravy. Nalezneme zde motivy dělníků, rolníků, ojediněle revoluce. Často by bylo možno hovořit spíše o sociální poezii, neboť jednotliví autoři vykazují různou míru znaků tohoto směru, a v podstatě u nich většinou chybí komplexní ideologický rámec, který je pro tento směr ve východní a střední Evropě charakteristický. V každém případě je ovšem nutné mít stále na zřeteli zcela odlišný historický vývoj Evropy a arabského světa, zcela jiné tradice a životní styl, a proto je třeba počítat s odlišným pohledem na určitou problematiku a s menšími či většími obměnami také v literární tvorbě. Ostatně i evropský socialistický realismus neměl vytyčeny přesné hranice a názory na jeho vymezení se poměrně výrazně různily. Detailněji bude tato problematika rozebrána v kapitole *Politická lyrika*. Mimo to, jak ukazuje al-Džābirī, tito autoři také poeticky reagují na politické dění ve světě, čímž navazují na mnohé básníky předešlých období. Také současní autoři se ve svých sbírkách často vyrovnávají se současnou politickou situací ve své zemi, arabským zemích či ojediněle v celém světě, přičemž se někdy naplno projevuje jejich ideologický záměr, který se snaží podpořit určitou politickou linii, či naopak ostrá kritika, která volá po změnách v politickém směřování a po demokracii. Ve shodě se světovým literárním vývojem i politickými změnami v zemi, však už revoluční ideje, jež by bylo

⁴⁴ Zdrojem informací o názvech, rocích vydání, popř. biografických údajích o životě autorů jsou také knihy:

بن سالم, عمر, القانون الاساسي و تراجم الاعداء اتحاد الكتاب التونسيين. تونس, 1989.
بن سالم, عمر, مختارات لشعراء تونسنيين. الدار العربية للكتاب, تونس, 1992.

Fontaine, Jean. *Bibliographie de la littérature tunisienne contemporaine en Arabe 1954 – 1996*. IBLA, Tunis 1997.

možno označit se socialisticko-realistické, zcela zmizely ze současné tvorby a ustoupily jiným myšlenkám a tématům.

O tuniských básnících konce 60. a 70. let hovoří **Jean Fontaine** jako o generaci „proměny“⁴⁵, u níž ustupují do pozadí vlastenecké otázky. Je to generace intelektuálů, kteří diskutují o „ideologickém prázdnu“, které vyjadřují prostřednictvím motivů mlhy a deště v zemi slunce, dále obrazy noci, smutku, smrti a vzpoury. Experimentují s arabštinou a „roztříštěním“ jazyka, čímž jako by se stavěli proti koránskému textu. Pro sémantiku jejich básnických obrazů je příznačná dvojznačnost, slovy Jeana Fontaina jsou jejich básně „chemickými pokusy“⁴⁶ se slovy, často příbuznými, odvozenými. Překládají západní i ruské kritické a teoretické texty a vydávají je na přelomu 60. a 70. let v časopisech *al-‘Amal ath-thaqāfī* (*Kulturní činnost*), *Thaqāfa* (*Kultura*) a *al-Mašira* (*Osud*). Jedná se o skupinu studentů literatury na tuniské univerzitě, sdružujících se kolem časopisu *al-Ajjām*. Nejvýznačnějšími představiteli byli **Taufiq Bakkār** a **Šālih al-Garmādī**.

V 70. letech se také začíná prosazovat avantgarda. Mezi její stoupence se ze starších autorů patří i **Šālih al-Garmādī** (1933-1982). Tento směr se projevuje především v jeho povídkové tvorbě, a pak ve sbírce básní *Al-Laḥma al-ḥajja* (*Živé maso*, 1970), kde se mísí vznešené s opovrženímhodným, vysoké s nízkým, krásné s ošklivým. V básních zaznívá tón vzpoury a odcizení.

Dalším představitelem avantgardy je **Muḥammad al-Mašmūlī** (1940), který je rovněž autorem teoretických statí. Byl přesvědčen, že básník je ten, „kdo si vytváří vlastní básnickou formu, která vyrůstá z jeho zkušenosti a životních vlnění v něm.“⁴⁷ V jeho sbírce *Rāfiḍ wa-l-‘išq ma‘ī* (*Odmítající a láska se mnou*, 1972) najdeme jak básně v próze, tak povídky a kritické poznámky.

Další autor, který stál v čele tuniské avantgardy je **aṭ-Ṭāhir al-Hammāmī** (1947). Už ve své prvotině *al-Ḥiṣār* (*Obklíčení*, 1972) prosazoval volný verš. Zamýšlí se zde také nad otázkou, proč začal psát tuniským dialektem. Ve svých knihách kritik vyjadřuje vzpouru „nahněvané generace“. V dalších sbírkách se odklání od volného verše a zachovává pevnou metrickou výstavbu

⁴⁵ فونتان, جان, الادب التونسي المعاصر, الدار التونسية للنشر, تونس, 1989, ص. 81-85.

⁴⁶ Ibid., s. 83.

⁴⁷ Ibid, s. 94.

verše (*aš-šīʿr al-multazim*).⁴⁸ Mezi jeho další sbírky patří např. *Aš-Šams ṭalaʿat ka l-chubza* (*Slunce vyšlo jako chléb*, 1973) a *Šāʾifat al-džamr* (*Léto žáru*, 1984). Ve sbírce *ʿUskunī ... jā džirāḥ* (*Utíšte se mé rány*, 2004) se vrací k volnému verši, jímž vyjadřuje bolest nad osudy obětí bojů v současném arabském světě (viz kap. *Politická lyrika*).

Jedním z autorů využívajících *aš-šīʿr al-multazim* (*poezie s pevnou metrickou strukturou*) je **Samīra al-Kasrāwī** (1957). Její poezie se blíží lidovým heroickým básním, její láska k zemi a chudým je naplněna bojovným duchem. Odvážně píše o vládcích v různých arabských zemích. Důležitou roli u ní hraje motiv vody a sice v různých podobách, jakožto moře, slzy, déšť. (Voda je klíčové téma i u dalších autorů, např. u **Āmāl Mūsā**, především v její sbírce *ʿUnthā al-māʿ* (*Žena vody*, 1997)). **J. Fontaine** o tvorbě Samīry al-Kasrāwī soudí, že ji lze zařadit do realistického směru, který však překonává.⁴⁹ Vyšly jí např. sbírky, které již svými názvy naznačují určitý návrat ke klasické arabské poezii: *Balāghāt šīʿrīja fī ar-rafḍ wa al-ḥurrīja wa ar-rašāṣ* (*Básnické rétoriky v odmítnutí, svobodě a olovu*, 1982) a *Malḥamat al-mawt wa al-mīlād fī šaʿbī* (*Epopěj smrti a zrození v mém lidu*, 1983).⁵⁰

Muḥammad al-Ḥabīb az-Zannād (1946) využívá ve své sbírce *al-Madžzūm balam* (*Uříznuté jsou ančovičky*, 1970) slovník z denní řeči, pracuje s realitou, která je pro něj dobou povodní, rozporů a protikladů. Jeho výkřiky bolestí třetího světa někdy přecházejí ve vzpouru, jindy v hlubší úvahy.⁵¹

Nejvýznamější tuniskou avantgardní básnířkou je bezesporu **Faḍīla aš-Šabbī** (1946), jež tvrdí, že literatura je „sonda do hloubky, literární tvorba je schopna překonávat hranice a roztrhávat závoje.“⁵² V první tvůrčí etapě na ni měla vliv jihoamerická literatura, dále se pak inspirovala libanonskou poetickou školou *aš-Šīʿr*, a především její nejznámější osobností, **Adonisem**. Faḍīla s touto školou sdílí společné rysy vysoce intelektuální, filozofické poezie s jejím metafyzickým dosahem. Ve sbírce *Rawāʾiḥ al-ʿarḍ wa l-ghaḍab* (*Vůně země a hněvu*, 1973) vítězí optimismus nad smrtí, v jejích dalších sbírkách se prohloubuje básnířčino metafyzické experimentování. Z autorčiných dalších sbírek je možno zmínit např.

⁴⁸ Ibid., s. 95-97.

⁴⁹ Ibid., s. 113.

⁵⁰ Ibid., s. 112-113.

⁵¹ Ibid., s. 97-98.

⁵² Ibid., s. 98.

al-Ḥadā'iq al-handasīja (*Geometrické zahrady*, 1989), v níž hrají důležitou roli geometrické dimenze. Hru s geometrickou pravidelností a strukturou dále rozehrává ve sbírce *Šurūq al-‘ašjā’* (*Východ věcí*, 1990), jíž bude věnována velká část kapitoly *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*. V této sbírce se však také objevují súfijské motivy, které se rozvinou naplno v další sbírce, nazvané *Modlitby v Někde* (*Šalawāt fī al-‘ajna*, 2002) (viz kap. *Inspirace súfismem*). **J. Fontaine** rozděluje tuniskou ženskou literaturu do pěti proudů: konformního, realistického, feministického, marginálního a transformalistického.⁵³ Podle italské badatelky **M. Causy-Steindler**⁵⁴ by pak Faḍīla patřila do proudu marginálního, tj. mezi literátky, které samy sebe staví na okraj společnosti. Někteří tunišští kritikové považují Faḍīlu za autorku s „feministickým“ postojem. Tento názor bude detailněji analyzován v kapitolách, které se zabývají interpretací autorčiných posledních sbírek. Faḍīla využívá ve svých dílech nejen spisovný jazyk obohacený o různé neologismy, ale např. i touzerský dialekt (sbírka *Šamārīch* (*Lodyžky*), 1991), v níž se hlavním tématem stává poušť, a to nejen její reálný obraz, nýbrž i poušť duševní, skrytá v básnířce. Ve druhé polovině 90. let pak tato plodná autorka vydala několik dalších sbírek, mezi nimi také poezii určenou dětem, a dva romány, které jsou však do jisté míry spíše básněmi v próze. Je třeba zmínit, že celým dílem této autorky se táhne jako spojující nit určitá hrdost, která je spjata mj. i s vědomí příslušnosti k velmi slavnému rodu. Básnířčini předkové vytvořili ve středověku známý súfijský řád, a navíc bratrancem jejího otce byl již zmíněný slavný romantický básník **Abū al-Qāsim aš-Šabbī**.⁵⁵ **J. Fontaine** o ní tvrdí, že: „[...] je snad vrcholem produkce Tunisianek v domácí literatuře.“⁵⁶

Další důležitou představitelkou moderní tuniské ženské poezie je **Na‘īma aš-Šajd** (1945), která se ve své sbírce *Ra‘šat al-ḥulm* (*Záchvěv snu*, 1982) bouří proti nedostatečnému popisu skutečnosti, hovoří o nahotě těla a vyzývá k ní, jakožto k přiznání jeho existence a hodnoty. Dále požaduje osvobození od všech

⁵³ Fontaine, Jean. *Aspects de la littérature Tunisienne (1975- 1983)*. Tunis 1985, s. 110.

⁵⁴ Causa-Steindler, Mariangela. Une méconnue renommée Fadhila Chabbi poëtesse tunisienne. *IBLA*, 57, 1994, č.174, s. 256.

⁵⁵ مقطوف, فاطمة الاخضر, فضيلة الشابي الشاعرة المتوغلّة في كثافة العالم. تونس, 2002, ص. 16-15.

⁵⁶ Fontain, Jean. Image de la condition de la femme dans les textes en arabe de Tunisiennes. p. 10. <http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin1819.PDF>

prostředků útlaku. Člověk má být „nahý“ sám před sebou, pak je skutečný.⁵⁷ Mezi její další sbírky patří např. *al-‘Ušb al-mā’ (Vodní tráva, 1986)*.

Osobitý ženský náhled se uplatňuje také v poezii **Nadžāt al-‘Udwānī** (1958), jež vydala svou prvotinu v roce 1982, pod názvem *Fī kull džurḥ zanbaqa (V každé ráně je lilie)*. Jako nejniternější lyrické zpovědi ženské duše působí básně ze sbírky *Hajkal rūḥ min fūlādh (Skelet duše z oceli, 1994)*, v nichž básnička odhaluje své pocity z okolního světa, a to formou moderní poezie plné složitých obrazů a metafor, čímž se blíží poetice Faḍīly aš-Šābbī.

Básníkem, který se ve své tvorbě inspiruje především moderními literárními směry a jehož tvorba se přibližuje sbírkám Faḍīly aš-Šābbī především zálibou v surrealisticky hrozivých obrazech a hledáním poetického jazyka až na samé mezi srozumitelnosti, je **Jūsuf Rzūqa** (1957). Tento autor začal publikovat koncem 70. let a je autorem dlouhé řady sbírek. Mezi ně patří např. prvotina *‘Amtāzu ‘alajki bi ‘aḥzānī (Vynikám nad Tebou svými smutky, 1979)*, dále sbírka *Barnāmidž al-warda (Program růže, 1984)*, či *‘lān ḥālat ṭawāri‘ (Vyhlášení stavu nouze, 2003)*, jež je analyzována v kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*.

Další dva básníci se navracejí k reálným problémům zanedbaného a chudého světa. **Sūf ‘Abīd** nepopisuje jen současnou bídu, ale všímá si i různých etap tunické historie. Hlavním symbolem jeho tvorby se stává chudoba. Vyšly mu např. sbírky *al-‘Arḍ ‘aṭšā (Země je žíznivá, 1980)*, *Nawārat al-milḥ (Solná květina, 1984)* a další.⁵⁸

„Bojovnou“ poezii zastupuje **al-Munšif al-Mazghanī** (1954) sbírkami *‘Anāqīd al-farah al-chāwī (Hrozny prázdné radosti, 1981)* a *‘Ajjaš (Prodavač chleba, 1982)*. Patří mezi autory, kteří mají problémy se státní mocí, staví se totiž rád do pozice lidového mluvčího a pronáší na veřejnosti své básně, v nichž odmítá současnou politickou situaci. Kritizuje policejní a vojenský pořádek, násilí, bezpráví, nezaměstnanost a útlak. Obsah svých básní obměňuje podle místa a času. Často hovoří jazykem těžce pracujících lidí, využívá tuniského dialektu jakožto záruky proti lživým rozhlasovým zprávám ve spisovném jazyce. Podle něj je také lépe mlčet, než lhát.⁵⁹

⁵⁸ Ibid., s. 108-109.

⁵⁹ Ibid., s. 110-112.

⁵⁷ فوننتان، الادب التونسي المعاصر، ص. 76-77

Téma ostré kritiky policejního státu a volání po svobodě je stěžejní také v poezii **ʿAwlāda ʿAḥmada** (někdy je uváděna delší podoba jména **Muḥammad aṣ-Ṣughajjar ʿAwlād ʿAḥmad**), který však toto téma zpracovává v intelektuální rovině a využívá širokých možností, jež mu nabízí jak klasická arabská, tak moderní světová poezie. A tak se blízko sebe ocitají parafráze na verše nejznámějších básníků v dějinách arabské literatury a surrealistické obrazy. V 80. letech se v jeho sbírkách ještě neobjevovala tato politická témata, jeho verše byly spíše oslavou života a člověka (např. sb. *Našīd al-ʿajjām as-sitta (Píseň šesti dnů*, 1985). Postupně se zvyšoval jeho odmítavý postoj k tuniskému vládnímu režimu, až se pro jeho velmi ostrou kritiku a výsměch, jenž mu uštedřuje, stal snad nejencenzurovanějším tuniským spisovatelem. Jeho sbírce *al-Waṣīja (Testament*, 2003) bude věnován velký prostor v kap. *Politická lyrika*.

Jak uvádí **Jean Fontaine**, jako odpověď na avantgardu vznikla literatura *odcizení (al-ghurba)*.⁶⁰ Některým autorům se totiž tvůrčí výsledky avantgardy zdály nepřesvědčivé. Z důvodu hrozby cenzury se odvrátili od problémů soudobé společnosti do svého nitra. V poezii je to především *Kajruvánská škola (Madrasat al-Qajruwān)*, která se současně vymezovala i proti realistickému směru. Jejich poezie bývá také nazývána *aš-šīʿr al-džadīd*, *aš-šīʿr al-kawnī* nebo *al-lā maʿqūl (nová poezie, poezie bytí, iracionální poezie)*. Autoři této školy se chtějí vzdálit od prázdných hesel, posvětit jazyk a uchovat ho naplněný kulturním dědictvím. Patří sem např. **Al-Bašīr al-Qahwādží** (1951), který se však soustředil na psaní divadelních her.⁶¹

Snad nejvýznamějším představitelem této školy je **Muḥammad al-Ghuzzī** (1949), autor sbírek *Kitāb al māʿ kitāb al-džamr (Kniha vody, kniha žáru*, 1982), *Li l-farah al-qādim (Pro nadcházející radost*, 1982). Tento básník se naplno inspiroval súfijskou poezií, jejími motivy a metaforami, a proto se jeho sbírky *Kathīr hādhā al-qatīl alladhī ʿachadhtu (Je hodně toto málo, co jsem si vzal*, 1999), *Mā ʿakthara mā aʿtū mā ʿaqalla mā ʿachadhta (Jak hodně je toho, co dal, jak málo toho, co sis vzal*, 2002) stávají předmětem interpretace v kap. *Inspirace súfismem*.

Dalším představitelem Kajruvánské školy je **Munṣif al-Wahājibī** (1949), který ve sbírce *ʿAlwāḥ (Obrazy*, 1982) hledá spojení mezi současností a

⁶⁰ Ibid., s. 117.

⁶¹ Ibid., s. 122-123.

minulostí. Jeho básně jsou plné symbolů, radostný tón převládá nad pesimismem. Člověk nachází své místo uprostřed přírody, jež je srostlá s božskostí.⁶² Spojení člověka a přírody se věnuje i ve sbírce *Fihrist al-ḥajawān (Seznam zvířat, 2007, viz kap. Cesta za legendami a pohádkami)*, kde využívá postupů tradičního vyprávění tak, jak se objevuje v klasické arabské literatuře, a také súfijských motivů.

Do písňového proudu by bylo možno zařadit sbírku dalšího autora této školy **Muḥammada al-^cAwniho** (1952) *Mamlakat al-qurunful (Království karafiátů, 1984)*.

Mystické motivy, mýtickou obraznost vody a pohádkový svět vykreslený lexikálně bohatým, spisovným jazykem, nalezneme také v díle **Muḥammada Fawziho al-Ghuzziho** (1955), lékaře, jež vydal v roce 1989 sbírku *Mudun li l-ḥuzn wa jawm li l-farḥa (Města smutku a den radosti)*. Jeho další sbírka *Ramḍā' u l-lugha, ramḍā' u l-džasad (Vyschlá půda jazyka, vyschlá půda těla, 1992)* je předmětem interpretace v kap. *Inspirace súfismem*.

Poetika podobná Kajruvánské škole se objevuje i u dalších tuniských básníků, kteří se k ní přímo neřadí. Jedním z nich je např. **Ādam Fathī**, jenž je jí blízko četnými motivy, jako např. stav oproštění či blaha. Vyšla mu sbírka *Sab^cat 'aqmār li-ḥārīsa al-qa'ā (Sedm měsíců pro strážkyni pevnosti, 1982)*. Podobně je tomu i s **Muḥammadem Kamālem Quḥḥou** (1949) a jeho sbírkou temné poezie *Waraqūt min kitāb at-tarḥāl (Listy z knihy odjezdu, 1984)*.⁶³

Inspirace legendami, slavnou historií i mystikou se v různé míře projevuje i v díle dalších autorů a autorek. Patří mezi ně např. **Džamīla al-Mādžrī** (nar. 1951, od prosince 2008 předsedkyně Svazu tuniských spisovatelů), či **Āmāl Mūsā** (1971), u nichž jsou tyto motivy propojeny i s tematikou ženství, u Āmāl částečně i s milostnou lyrikou.

⁶² Ibid., s. 125.

⁶³ Ibid., s. 127-128.

Politická lyrika

*Žádná válka nás nedovede k svatosti,
žádná strana nás neuvede k moudrosti.
(Z básně 'Awlāda 'Aḥmada Nová brána)*

Pod titul „politická lyrika“ je možno zařadit témata velmi rozrůzněná, a jak se na následujících stránkách ukáže, také v tuniské poezii se objevují postoje a ideje zcela protichůdné. Je možno říci, že všeobecně v celé arabské současné poezii lze v tomto žánru nalézt témata, která se zdají být současné evropské poezii již neaktuální, což vychází z odlišné politické a ekonomické situace, odlišného kulturního zázemí i postavení jednotlivých arabských států v mezinárodní politice a jejich postojů k ní. Jedním z takových klíčových témat se stává např. otázka vlasti, lásky a věrnosti k ní, která je aktualizována vždy, když hrozí její ohrožení (jako příklad je zde možno uvést reakce českých básníků na mnichovskou dohodu či jejich básně inspirované rodnou zemí v období protektorátu), nebo je-li třeba podpořit novou ideologii (různé „zpěvy“ o rodné zemi z 50. let 20. století v naší poezii). Z podobných důvodů zůstává v dnešním arabském světě téma vlasti aktuální, neboť tvůrci právě ve vztahu k ní hledají to, na co mohou být hrdí, oporu proti všemu, o čem jsou přesvědčeni, že je ohrožuje, jistotu v nejistotě současného světa. S tím úzce souvisí i jakýsi dozvuk panarabismu, širšího chápání toho, co je to vlast, provázený ovšem často i určitou skepsí a smutkem. U mnoha básníků je tato skepse vyjádřena především v básních týkajících se osudu Palestinců. Ti se stávají symbolem útlaku, hry velmocí, ale i nezdolné hrdosti a odvahy, a tak se často i palestínští sebevražední atentátníci stávají hrdiny spravedlivě bojujícími za svobodu a spravedlnost, neboť dokonce i bratrské arabské státy „mlčí“ a nedělají nic pro nápravu jejich nezáviděníhodné pozice.⁶⁴ Palestinská otázka se tak stává nejkontroverznějším tématem nejen tuniské poezie.

⁶⁴ Právě sebevražedné atentáty, které páchají Palestinci na území Izraele, jsou některými islámskými náboženskými autoritami považovány za opodstatněný a adekvátní odboj a jejich pachatelé jsou proto nazýváni mučedníky. Těmito názory je proslavený mimo jiné i šejch Jūsuf al-Qaraḏāwī vystupující v pořadech v katarské televizi al-Džazīra.

Ben Šālih al-Mīdānī

Socialisticko-realistické rysy v prvotině

V úvodní kapitole jsem se zmínila o nejvýznačnějších zástupcích proudu, který **al-Džābirī** nazývá sociálně-realistický proud. Také v současné tuniské poezii lze najít určité sociální motivy, avšak spíše sporadicky. Speciální místo v tomto literárním proudu přiděluje al-Džābirī **Ben Šālihovi al-Mīdānīmu**, zvláštní postavě tuniského literárního světa, bývalému předsedovi Svazu tuniských spisovatelů. Tito dva výše zmínění význační představitelé tuniského kulturního života se neshodují v základním pohledu na konzumenta poezie. Zatímco podle al-Mīdānīho je poezie „spotřební lidová hmota“⁶⁵, pro Džābirīho je „stále řemeslem vzdělanců a elity“⁶⁶. Právě také určitá „lidovost“, již prosazuje al-Mīdānī či „zjednodušení metody zobrazování ve prospěch srozumitelnosti nejširšímu publiku“⁶⁷ bylo jedním z požadavků především sovětského socialistického realismu.

První sbírku vydal **al-Mīdānī** v roce 1969 pod názvem *Qurt ummī* (*Náušnice mé matky*)⁶⁸ a o její úspěšnosti svědčí mimo jiné skutečnost, že se dočkala dalších tří reedicí, což je v kontextu tuniské literatury nepříliš obvyklé. Přestože tato sbírka nevyšla v období, které je středem zájmu této práce, její srovnání s další tvorbou tohoto básníka se zdá být velmi přínosné, hlavně co se týče ideologického posunu a také estetických hodnot. Lyrický mluvčí zde vystupuje jako vyhnanec (ša^clūq), jehož nálady čtenáře přivádějí na různá místa. Především o první části této sbírky je možno říci, že se jedná o jakousi autobiografickou zpověď básníka. Autor se celou sbírkou vrací do 40. let, období svého dětství a jinošství. **Muḥammad al-^cArūsī al-Maṭwī**, přední tuniský literát a literární teoretik, hovoří ve své předmluvě k této sbírce o vztahu mezi osobním životem tvůrce a jeho tvorbou, když říká, že *Náušnice mé matky* je: „[...] obraz vnitřní existence tvůrce, jeho vztahu k lidem, jeho pohledu na bytí a spoluobčany, všeobecně na člověka.“⁶⁹

⁶⁵ الجابري, محمد صالح, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. الدار العربية للكتاب, تونس, 1989, ص. 573.

⁶⁶ Ibid., s. 573.

⁶⁷ Petišková, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Gallery, Praha 2002, s. 7.
⁶⁸ الميّداني, بن صالح, قرط امي. ط. 4. تير الزمان, تونس, 2001.
⁶⁹ المطوي, محمد العروسي, قرط امي. انظر: قرط امي, ص. 8.

V lexikálním plánu básník volí všední, prostý jazyk, který neobsahuje mnoho přenesených pojmenování. Lyrického účinku verše dosahují především svým pravidelným rytmem a rýmovým schématem.

Hlavně v první části sbírky nazvané *Min mudhakkirāt tilmīdh rīfī* (*Ze vzpomínek venkovského žáka*) se při interpretaci setkáváme s problémem silné podobnosti mezi skutečnými autobiografickými údaji ze života básníka a jejich transformací ve verších, která vybízí při interpretaci k určitému splnutí mezi autorem jako tím, kdo píše text, avšak zůstává stát mimo něj, a implikovaným autorem, jakožto obrazem, který vzniká na základě konkretizace vnímatele-čtenáře.⁷⁰ Tyto básně jsou nezdůvodněně považovány za básníkovu autobiografii, což podporují i autorovy poznámky pod jednotlivými básněmi, které upřesňují mnohé skutečnosti z básníkovy osobního života. **Al-Midānī** zaznamenává vzpomínky na své dětství, sleduje další etapy vlastního života, např. období, kdy byl žákem v hlavním městě.

Hned v první básni tohoto úvodního oddílu se setkáváme s motivem náušnice, který dal název celé knize. Právě náušnici, své jediné bohatství, dává matka svému synovi, aby ji prodal a mohl tak vystudovat. Přitom mu předává i odkaz do celého jeho života: má bojovat s chudobou. Lyrický mluvčí tuto náušnici ve svých verších zvěčnil jako součást rodové existence:

Dívala se na mne
a tekly jí slzy:
„... Vezmi si ji, synáčku
je to to poslední, co mám,
pro tebe, můj velký poklade
tahle náušnice je z námahy mé pravice
a její drátky jsou ze světla mých očí
a vrásek na mém čele
skrývala jsem ji před časem
celý čas
před hejny kobylek
před tesáky hladu, jež zabíjí obyčejné lidi

⁷⁰ Na základě Mukařovského textů o tomto problému píše Petr A. Bílek, přičemž obohacuje výchozí problematiku také o nejmodernější úhly pohledu a nejnovější terminologii. (Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Host, Brno, 2003, s.52-53.)

úrodná oáza je popelem!

(b. *Náušnice mé matky*, viz příloha č. 1)

Ve druhé básni se sráží svět tužeb, přání a venkovského světa dětství implikovaného autora s přípravami na cestu do města, za vzděláním:

Já, noc a přízraky cesty

a můj osel a měsíc

chvění hvězd

nakupily se představy

kupole a stíny

vysoké minarety

stará vyprávění

můj osel rozdupal ticho smutnýma nohama

(b. *ʿAnā wa ḥimārī wa al-qamar (Já, můj osel a měsíc)*, viz příloha č. 2)

V následujícím úryvku ze stejné básně se autorský subjekt už stává vzbouřencem proti nuzné realitě, neradostné minulosti:

Já, noci, jsem se vzbouřil

proti smutnému včerejšku,

a pohádkám z ostudné minulosti

a proklaté chodobě

(tamtéž, viz příloha č. 3)

Cesta do hlavního města je vůbec první cestou lyrického mluvčího vlakem a znamená pro něj setkáním s odcizeným světem, s prostitutkami, alkoholem apod.:

Matko!...mezi nastupujícími

kdo jsou ty veselé jarem

nazdobené...cestující...okouzlující...

jejich oděv je svůdný, nestoudný a šperky

ptal jsem se udiveně svého přítele na cestě:

„Kdo je to? Při kouzlu měsíce!“...

A on odpověděl: To jsou prostitutky.

(b. *Maʿahunna fī l-qiṭār (S nimi ve vlaku)*, viz příloha č. 4)

Město pro lyrického mluvčího postupně, jak ho poznává, ztrácí lesk, který mu připisoval ve svých dětských snech, v básni *Risāla ʿilā ʿabī (Dopis mému otci)*

je pro něj hlavní město „svět ztracenosti a mlhy“, „trnitých rostlin“ a „prokletých stromů“. (s. 33).

Druhý oddíl nazvaný *ʿAšbāḥ (Přízraky)* obsahuje různé básně, jejichž společným tématem je to, co lyrického mluvčího děsí, různí „duchové“, kteří jsou metaforou všeho špatného v moderním, odcizeném světě. V jedné básni je to zjemnělý a zženštilý muž, který postrádá mužnost, již básník tak obdivuje, v jiné je to dívka, kterou básník hanlivě nazývá „*dhubāba*“ (moucha), která se mu vysmívá, že nehovoří dobře francouzsky. V další z básní vystupuje londýnské Soho jako město hmyzu, ztracenosti a nářku. Přízrakem je i hrozba atomové a biologické války. Lyrický mluvčí vystupuje jako hlasatel antimilitarismu a kritizuje ty, kteří „kupčí“ s válkou a mírem:

Ničení obchodníků s válkou!

Neštěstí nepřátel života

Vychovali pro náš úrodný svět

krysu, jež ho znečišťuje epidemií

a jejíž dech nese záhubu.

(b. *al-Džuraz wa al-ʿarḍ (Krysa a země)*, viz příloha č. 5)

O několik veršů dále lyrický mluvčí říká:

Pro koho umírá můj otec a mladí bratři

má obtížená palmička, již korunují plody,

a mé klasy,

a úroda generací boje.

A můj synáček

u dveří vyhlíží můj návrat

během dne.

Prokletí generací, dobo ničení!

(tamtéž, příloha č. 6)

Charakteristice poetiky socialistického realismu by odpovídal asi nejvíce oddíl *Ruʿā (Vize)*, v němž najdeme přímé výzvy k boji za změnu společenského pořádku. Tunisko je tu nazýváno „oázou pracujících“:

Budu opěvovat dělníky melodií boje

a zpívám rolníkům na celém světě

zdvojnásobí se a zpívají úplňku noci:

„...Tunis je dnes oázou pracujících.“

(b. *Intiṣār (Vítězství)*, viz příloha č. 7)

Lyrický mluvčí se hlásí k odvaze a věrnosti, motivům, jež provázejí celou jeho poezii. Oslavuje boj, po kterém by se „vrátila naše země pracujícím a hladovým“. Stylizuje se do postavy barda, který kráčí v čele svého lidu:

Dnes se vrátila naše země pracujícím a hladovým
po mnoha bitvách a boji.
Stále nesu pochodeň
já a druzi jsou mí přátelé
Ne. Neřeknu vám: Sbohem.

(b. *Ṣawt al-ḥajāt (Hlas života)*, viz příloha č. 8)

Těmito schematickými frázemi a rétorikou se al-Mīdání skutečně blíží k socialisticko-realistickému směru tak, jak ho známe také z kontextu české (československé) literatury.

I v této části sbírky je však možno nalézt básně intimnějšího vyznění. Za příklad by mohla sloužit mj. báseň *al-Ḥaqīqa (Pravda)*, v níž se obrací ke své duši jako k místu, kde si uchovává vzpomínky na dětství, které je prosto falše a pokrytectví, jimiž se vyznačuje odcizený svět.

Předposlední část sbírky *ʿAšwāq (Touhy)* sdružuje různé, do určité míry příležitostné, básně, věnované např. dceři ke druhým narozeninám, tuniskému národnímu hrdinovi Farḥātu Ḥaššādovi či elegii na známého iráckého básníka Badra Šākira as-Sajjāba, který byl autorovi blízký tématy své poezie.

V poslední části *Buṭūlat aš-šāʿb (Hrdinství lidu)* převládají básně věnované důležitým datům v moderních tuniských dějinách. Lyrický mluvčí takto oslavuje lid své země, což je společný rys s níže analyzovanou sbírkou *Zářící Tunis...na cestě změn*. V básni *Chulūd (Věčnost)* se implikovaný autor opět stává vůdčí osobností, která ukazuje cestu ke „světlé budoucnosti“:

Já, jestliže zpívám pro dělníky melodii
a osvětluji cestu pro průkopníky svíce
a skráním zem slzou
za slzou...
abych napojil hlínu a zrní láskou
a dobro zaplaví můj lid a drahé
(viz příloha č. 9)

V závěrečných verších zdůrazňuje fakt, že básnický subjekt žije i po smrti, stejně jako žije lid, k němuž patří:

Ta včerejší smrt nebyla mou smrtí
Vždyť to je má věčnost, mé trvání
má přeměna, mé setkání
s druhy, kamarády
vždyť já jsem hlas lidu
posílám nápěvy s láskou
mírem a radostí
a je to můj věčný lid, stojící nad zánikem
a já jsem z něj hlína, voda a světlo
a olivovníky, palmy, réva a lesk.
(tamtéž, viz příloha č. 10)

Jak již bylo několikrát zmíněno, **al-Džābirī** řadí tohoto básníka k socialisticko- realistickému směru. Jedním ze styčných témat s ostatními tuniskými básníky, které do tohoto směru také vyčleňuje, je al-Mīdānīho hluboká víra v pracujícího člověka. Kořeny básníkovy příklonu k sociální tematice a je možno říci i k socialistickým myšlenkám, lze určitě hledat v jeho dětství a mládí. Zařadit ho však do stejného směru s některými ostatními básníky, o nichž je stručně pojednáno v úvodní kapitole této práce, je však problematické. Jiný pohled na tohoto autora nabízí také odborník na tuniskou literaturu, **Jean Fontaine**⁷¹, který ho zařazuje do proudu modernistů, hlavně pokud se týče jeho pozdějších sbírek. Toto si však zcela neodporuje, neboť socialistický realismus spojoval dvě linie: „[...] jedna stavěla do popředí jakousi autentickou kulturu proletariátu, představovanou ve skutečnosti agitační, instrumentalizovanou beletrií a publicistikou pro lid, druhou tvořila avantgardní umělecká tvorba. Ta vizi „nové“ socialistické literatury spojovala s dalekosáhlým osvobozením tvůrčích schopností člověka, s posledním stadiem emancipace poezie, zahájené kdysi romantiky.“⁷² **T. Petišková** poukazuje na skutečnost, že: „Utopické a optimistické

⁷¹ فونتان, جان, الادب التونسي المعاصر. الدار التونسية للنشر, تونس, 1985.

⁷² Janáček, Pavel. *Socialistický realismus: Co s ním?*
(<http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=59>)

vidění budoucnosti umění i vývoje společnosti souviselo s avantgardním viděním a ztvárněním světa.⁷³

Dobová odborná literatura zdůrazňuje u tohoto směru, že „základní zásadou je pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji.“⁷⁴ Dále hovoří o požadavku „uvědomělé stranickosti a srozumitelnosti“⁷⁵ a potřebě „využívat lidových a národních tradic.“⁷⁶ Poukazuje však také na fakt, že tento pojem splývá s pojmem socialistického umění, takže je poměrně vágní a neurčitý, stejně jako rozsah tvorby, již je možno zařadit pod tento pojem.⁷⁷ Podobně vyznívají i jiná slovníková hesla o tomto směru.⁷⁸ Např. *Slovník literární teorie* uvádí, že „Vztah socialistického realismu ke skutečnosti je určován Leninovou teorií odrazu: umění vychází ze skutečnosti, avšak není jejím pasívním odrazem, nýbrž jako nová realita na tuto skutečnost-především na společnost a společenské vědomí-aktivně působí.“⁷⁹ Dále je zde pak citována podobně neurčitá definice **K. Konrada**: „nejdůležitějším znakem socialistického realismu je jeho orientace na člověka v celé jeho rozmanitosti, na společenského člověka v celé jeho perspektivě.“⁸⁰ Slovníkové heslo také udává nejdůležitější znaky, mezi něž řadí: stranickost, lidovost, pravdivost a typizace.⁸¹ Z hlediska těchto požadavků, by al-Mídaního tvorba zřejmě splňovala především znak lidovosti a typizace. Co se týče stranickosti (ve smyslu ideálů komunismu) a pravdivosti (tj. „historické pravdy“ opět spojené s komunistickým přesvědčením) je už zařazení děl tohoto básníka do socialistického realismu spornější.

⁷³ Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958*. S. 17.

⁷⁴ *Příruční slovník naučný*. IV. díl. Academia, Praha 1967, s. 170.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 171.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 171.

⁷⁷ K představitelům socialistického realismu tak byly řazeny osobnosti zcela různé; B. Brecht, L. Aragon, P. Neruda, N. Hikmet, z české literatury představitelé různých avantgardních proudů, jako např. V. Nezval, K. Biebl či V. Vančura. (*Ibid.*, s. 171) Samotný pojem socialistický realismus poprvé použil v roce 1931 Ivan Gronskej na sjezdu moskevských spisovatelů. (Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958*. S. 7)

⁷⁸ O nevyhraněnosti stylu hovořil také V. Černý: „Poklonil bych se po pás, v úctě bych poklekl před tím, kdo by mně, než se dostaví konec mých dnů, přesně vysvětlil, co to je, ten socialistický realismus.“ (Černý, Václav. *Paměti 1945-1972*. Díl 3. Atlantis, Brno 1992, s. 228.) Významný předúnorový sociálně demokratický politik Vilém Bernard o této literatuře mluví jako o „tápající“. (*Kde básníkům se poroučí*. O české literatuře za komunistické nadvlády. In: Volínová-Bernardová, Růžena. *Pohled zpět*. Bernard, Vilém. *Kde básníkům se poroučí*. Akropolis, 2003, s. 159).

⁷⁹ Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. ČS, Praha 1984, s. 348. Stejně informace, jen v poněkud rozšířenější podobě podává *Slovník literárních směrů a skupin* stejného autorského kolektivu. (Panorama, Praha 1983, s. 301-305.)

⁸⁰ *Slovník literární teorie*, s. 348.

⁸¹ *Ibid.*, s. 348.

Z pohledu dnešních odborníků na tuto tematiku stavěl socialistický realismus na uceleném systému marxistické filozofie, stranické interpretaci dění, myšlenkách industrializace a kolektivizace.⁸² Tento normativní kánon v této analyzované sbírce ve své komplexnosti také nenajdeme. Toto však zřejmě vyplývá mimo jiné z odlišnosti prostředí a souvisí také s faktem, že komunistická strana v Tunisku, stejně jako ve většině ostatních arabských zemí, byla poměrně velmi slabá a měla malou členskou základnu. Možná také proto ucelený systém marxistického učení nenabyl v literární tvorbě příliš velkého vlivu. Al-Džābirīho označení celého proudu jako socialisticko-realistický, vvhází z určitých společných znaků s tímto uměleckým proudem, ovšem je třeba mít na vědomí, že tato literatura se nutně musí částečně odchylovat od běžného povědomí českého čtenáře o ní, a to právě mj. z důvodů naprosto odlišného historického vývoje. Zatímco Evropa procházela průmyslovou revolucí, vznikem moderních politických stran během poměrně dlouhého období, Tunisko, podobně jako ostatní arabské země, „dohánělo“ tento vývoj během o mnoho kratšího časového úseku, a vzhledem k rozsahu průmyslové výroby zde ani není možno hovořit o významné a „politicky uvědomělé“ dělnické třídě, která by se podle marxistických myšlenek měla stát vůdčí silou revolučních přeměn.

Z hlediska širšího pojetí pojmu a jeho nepřesně vymezených hranic, lze část al-Mīdānīho počáteční tvorby opravdu chápat jako socialistický realismus, i když modifikovaný, jak bylo již naznačeno výše. Básníkova prvotina ovšem může českému čtenáři spíše asociovat českou sociální poezii 20. let, např. Wolkerovy, Horovy verše, či prvotinu Jaroslava Seiferta. Také v láskyplném vztahu k matce je možno vidět alespoň v některých textech podobnost se slavnou Seifertovou sbírkou *Maminka* vydanou v 50. letech.

Al-Mīdānīho tvorba má mnoho kritiků, kteří mu vyčítají, že dal své básnické nadání do služeb oficiálních politických záměrů, i když na druhé straně uznávají, že tento autor dokáže zaznamenávat i jiné dimenze svého života, např. svět básnických kaváren a intelektuálů, což však není předmětem výkladu v této kapitole.

O angažovanosti tvůrce obecně byly vedeny diskuze v Kulturním klubu v Tunisu v roce 1966 a nebyla, jak je vidno, chápána negativně: „Angažovanost

⁸² *Příruční slovník naučný*, s. 171.

rozumíme víru v hodnoty a ideály, o jejichž uskutečnění národ usiluje [...]
Angažovaný intelektuál je ten, který žije zkušenostmi svého lidu, je s ním spojen, vyjadřuje jeho naděje, usiluje o uskutečnění jeho cílů svou tvorbou [...]
Prohlašujeme, že angažovanost v kultuře neznamena nátlak a propagandu, které by vedly ke zkosnatění a strnulosti, tedy ke sterilitě. Je to angažovanost a zaslíbení spontánní, vyplývající z víry občana a jeho přesvědčení, že patří do společenství a je v jeho službách [...]"⁸³ Obhajoba tohoto zaměření měla tedy své obhájce a je v každém případě nutné na ni pohlížet v perspektivě historického vývoje Tuniska. Jak jsem již podotkla v přehledové úvodní kapitole, je možno duchovní ovzduší období kolem vzniku samostatného tuniského státu do určité míry přirovnat ke dvacátým letům minulého století či prvním rokům po skončení druhé světové války naší zemi, kdy mnoho vynikajících autorů bylo rovněž přitahováno sociálními problémy, a tak se svým přesvědčením dostávali blízko socialistickému myšlení. Al-Mīdānīho motiv „věrnosti zemi a jeho lidu“ z první sbírky však přetrval až do jeho současných děl. V každém případě také postoje k socialistickému realismu v postkomunistických státech se velmi různí. Tomuto žánru se seriózně věnuje také webové centrum výzkumu literatury a umění československého socialistického realismu Sorela, kde říká **P. Janáček** o sociálně realistických dílech: „Víme již, že je nedokážeme z vlastní minulosti vyloučit, ale nevíme ještě, zda a jak je do našich vyprávění o této minulosti, do historie vpravit.“⁸⁴

Kladný postoj k agitačnímu umění zaujímali i přední představitelé surrealismu **A. Breton** a **P. Eluard**, tedy směru, jehož jedna z hlavních linií dokonce hlásala revoluci a klonila se k socialismu: „Agitační umění není trvale schopno žít, ale je trvale oprávněno v době dějinné krize. Lyrická myšlenka může jen dočasně být vědomě řízena.“⁸⁵

Cestou politické angažovanosti

Při interpretaci **al-Mīdānīho** sbírky *Tūnis al-iš'ā'... 'alā darb at-taghīr*⁸⁶ (*Zářící Tunis... na cestě změn*) je možno se setkat také s motivy společnými s první sbírkou. Zatímco je ovšem prvotina *Náušnice mé matky* výrazně ovlivněna

⁸³ المطوي, محمد العروسي, قرط امي. ص. 9.

⁸⁴ Janáček, *Socialistický realismus: Co s ním?*

⁸⁵ Tyto myšlenky pronesli Breton a Eluard v interviewu pro Haló-noviny v roce 1935 a cituje je Karel Teige v textu *Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách*. (Teige, Karel. *Osvobozování života a poezie*, Aurora, Praha 1994, s. 117).

⁸⁶ الميداني, بن صالح, تونس الإشعاع... على درب التغيير. تونس 1997.

osobními zkušenostmi tvůrce, *Zářící Tunis...na cestě změn* je koncipován jako jakési přehledné, chronologicky sestavené, stručné dějiny Tuniska, od starověku až po současnost. Básník dokonce sbírku opatřil bohatým poznámkovým aparátem, v němž podává vysvětlení k jednotlivým historickým událostem a osobnostem, o nichž mluví ve verších. Pokud bychom chtěli hovořit o základním rozdělení poezie na lyriku a epiku, stanuli bychom tu na rozhraní mezi nimi.

V obou sbírkách, které srovnáváme, nalezneme zárodky příběhu.

V prvotině je to příběh „osobní“, „subjektivní“, al-Mīdānī tu v lyrické podobě líčí své zážitky, ve druhé sbírce pak příběh „objektivní“, „velká historie“ státu, na jehož území se psaly dějiny velkých a slavných národů. Jak naznačuje druhá část názvu sbírky „...na cestě změn“, je zde autorovým záměrem ukázat proměny své země od jejích historicky doložených počátků až do dneška, přičemž změny chápe jako jakýsi „záměr, plán dějin“ (s. 44).

Text není rozdělen do jednotlivých básní, má formu dlouhé poémy, jejíž jednotlivé části jsou odděleny jen hvězdičkami. Propojují ji opakující se verše, jejich části či jednotlivé motivy. Autor tu často využívá paralelismů, refrénů a jejich parafrází. Verše jsou rýmované, ale rýmové schéma je nepravidelné, obměňuje se. Verše jsou velmi rytmické a zpěvné, což byl zjevně jeden z důvodů (nehledě na politicky žádoucí obsah), proč byly zhudebněny.⁸⁷

Jak bylo již řečeno výše, básník podává obraz slavné minulosti. Jeho hlavním záměrem ovšem je dívat se na ni prizmatem nedávné minulosti. Jakýmsi vyvrcholením oslavné skladby se proto stávají verše věnované vzniku samostatného státu, a dále pak 7. listopadu 1987, kdy se vlády namísto nemocného prezidenta Bourghiby ujal Zīn al-^cĀbidīn Ben ^cAlī, v oné době premiér.⁸⁸ Symbolem spojení mezi těmito státníky se pak v al-Mīdānīho verších stává častý motiv mostu.

⁸⁷ Soubor dvou CD s titulem identickým s názvem této sbírky byl vydán k 10. výročí politického převratu, tedy 7. listopadu 1997. Autorem hudby je Ḥammādī Ben ^cUthmān.

⁸⁸ Ve skutečnosti zde došlo k převzetí moci, odstranění již nevyhovujícího prezidenta v okamžiku, kdy Tunisko po sérii atentátů procházelo velmi svízelnou politickou situací a kdy dal prezident Bourghiba zatknout vůdčí členy Ḥarakat al-ittidžāh al-islāmī, včetně duchovního vůdce Rāšida al-Ghannūšīho, a trval na jejich odsouzení k trestu smrti, což by však vedlo pouze k vyostření situace. Poté, co se rozhodl zbavit premiérského křesla Ben ^cAlīho, proběhla „jasmínová revoluce“, při které byl obklíčen prezidentský palác v Kartágu, a poté vypracován lékařský posudek, který potvrdil, že ze zdravotního hlediska Bourghiba není schopen vykonávat svou funkci. Odstavený prezident byl pak internován a jeho úřadu se ujal Zīn al-^cĀbidīn Ben ^cAlī. Podrobněji viz.: Kropáček, Luboš. *Islámský fundamentalismus*. Vyšehrad 1996, kap. Maghribské země, s. 128-138.

Poéma začíná panegyrikou na slavného berberského krále Jughurtu, líčí se zde jeho vítězství nad Římany, v němž vidí autor paralelu k prohlášení ze 7. listopadu 1987. Tento motiv se stává leitmotivem. Dále pak básník lyrickou formou popisuje konkrétní bitvy mezi Kartaginci a Římany. V dalších verších pak plynule přechází k období islámských dějin Tuniska, založení Kajruwānu, jakožto města „světla“, a ke slavnému vojevůdci Tāriqu ibn Zijādovi. Historie je pak spjata s dalšími boji, jimž jsou vystaveni obyvatelé země- boje s Normany a Španěly. Básník připomíná, že jeho země také přijala uprchlíky před španělskou reconquistou. Verše o této vzdálené minulosti se pravidelně prolínají s verši oslavujícími zmíněnou listopadovou událost.

Začátek úpadku vidí básník ve dni 12. 5. 1881, kdy začala francouzská okupace Tuniska. V tu chvíli „zhasla světla“ (s. 30) a počalo období chudoby, nevědomosti a potírání arabsko-islámské identity. Naději na návrat dřívější slávy přinesl až 20. březen 1956, den získání nezávislosti.

Lyrického mluvčího však zajímají i dějiny jiných arabských států, které se nějakým způsobem dotkly citění Tunisánů. Je to např. osud Tripolska, které nazývá „sestrou“ a jež se v roce 1911 dostalo pod nadvládu Italů. Tunisané cítí solidaritu k tripolským utečencům a nabízejí jim svou pomoc. Stejně tak podporují o několik desetiletí později Alžírany v jejich osvobozeneckém boji. Tunisko je také země, která nabídla azyl členům OOP.

K nedávné minulosti patří také verše o hlavním městě Tunisu, jež bylo vybráno organizací UNESCO za „místní město kultury“.

Jedním ze styčných motivů této sbírky, který ji spojuje s prvotinou *Náušnice mé matky* je obdiv k hrdinství a mužnosti. V prvotině je to např. v básni *Chafāfīš šighār (Malí netopyři)*, kde do protikladu k „opravdovým“ mužům staví ironicky jejich karikaturu, zjemnělé muže, kteří příliš dbají o svůj zevnějšek, chovají se jako ženy, vysmívá se jim a řadí je ke „strašidlům“, jak autor nazval celý oddíl sbírky. Hrdinovi, mučedníku Farhātu Ḥaššādovi v prvotině věnoval báseň *as-Šaut al-chālīd (Věčný hlas)*. Oslavuje ho, je pro něj vzorem chrabrosti, symbolem svobody. Ve sbírce *Zářící Tunis...na cestě změn* vystupuje několik takovýchto hrdinů. Prvním je král Jughurta, kterého básník postupně přirovnává k orlu, sokolu, meči, šípu apod. Ve verších jemu věnovaných jako by ožíval

Gombár, Eduard. *Kmeny a klany v arabském Maghribu*. Nakladatelství Karolinum, 2007, kap. Městské a venkovské elity v Tunisku, s. 39-81.

panegyrický žánr klasické arabské poezie, *madh*. Jughurta je nositelem vlastností a ctností, jež mají zdobit správného beduínského muže; mezi tyto chválihodné ctnosti patří např. statečnost, vytrvalost, chrabrost, houževnatost, bojovnost, věrnost ideálům své zemi. Je to obávaný a zároveň vážený vojevůdce s bystrým úsudkem, který slavně vítězí nad nepřáteli. Nepřijímá pohanu a ponížení. Al-Mīdānī mu věnoval také tyto verše:

Jughurta chrabrý
hrdina svobodných
zde vede rebely
ve velkém Maghribu
jejich volání je vytrvalost
v osvobozeneckém průvodu
našeho mocného lidu

.....

Chrabrý Jughurta
hrdina svobodných
v africké zemi
ze své slavné vznešenosti
ze svého pevného rozhodnutí
a houževnaté trpělivosti
osvobozující boj
v africké zemi
a jednota osudu
velkého Maghribu
(viz příloha č. 11)

Podobné atributy připisuje také kartaginskému vojevůdci Hanibalovi. K pochopení al-Mīdānīho angažovanosti a podpoře oficiální politiky státu vůbec, jistě přispívá možná největší měrou velká láska k rodné zemi, jejímu lidu, hrdost nad tím, že byla schopna zbavit se koloniálního jha a vybudovat fungující samostatný stát. Osud země je spjat s nadějí v „lepší zítřek“, za něž je třeba bojovat, jak vyplývá z mnohých veršů v obou interpretovaných sbírkách. Tento boj je veden ve znamení úsilí a práce, uskutečňuje se jejich prostřednictvím a také díky schopnostem a vědomostem člověka. O tuniském člověku básník říká: „jeho zbraní jsou myšlenky.“ (s. 22). Proto také mezi největší změny, jež přinesl

„listopad“, považuje lepší přístup mládeže ke vzdělání. Dalším úspěchem změn je také vzdělání a svoboda žen a jejich podíl na těchto změnách.

Al-Mīdānī se v této pozdější sbírce oproti své prvotině, kde využívá převážně ich-formy, uchyluje k 1. osobě plurálu, a začleňuje se tak do celého kolektivu, je pouhou součástí svého lidu, je jedním z Tunisánů. Tak je tomu i v ukázce, v níž hovoří o Kajruwánu, a potažmo i o islámu:

My jsme slunce
my jsme úplňky
my jsme srpky měsíce
my jsme osud
naší tkání je láska
a spravedlnost je slibem
pro všechno lidstvo

.....

Vyzvedli jsme minarety
pro světlo, prodloužilo se
osamění správné cesty
Ozářilo, osvětlilo
čistými kopulemi
Jsou vznešené, voňavé
zastínila je čistota
skvoucí bělostí.

(viz příloha č. 12)

Častým motivem je „deštivé jaro“, mající dvě konotace: jaro obecně, jakožto období, kdy se probouzí příroda a také hlavní město se pyšní svěží zelení, a druhé, konkrétní jaro roku 1956, kdy se Tunisko stalo samostatným státem.

Jak zdůrazňuje **al-Maṭwī**, v al-Mīdānīho verších je všudypřítomná věrnost zemi „věčným hlasem života“⁸⁹. Zřejmě za touto věrností k zemi a jejímu lidu, který často žil v nuzných podmínkách, můžeme hledat autorův sklon k socialistickým (avšak je zde třeba opatrnosti při užití tohoto slova) myšlenkám v jeho verších. Tunis vidí jako úrodný, bohatý kraj, jeho lid je statečný, bouří se a

⁸⁹ المطوي, محمد العروسي, قرط امي. ص . 9.

dokáže bojovat až do konečného vítězství. Přirovnává ho hyperbolicky např. k orlu:

Povstal lid, bouřil se
opakoval hymnu orlů
pro pravdu upevnil zástavu
a zhroutila se doba ochrany
doba smutku a nemoci
a květen byl počáteční měsíc
a byl měsícem posledním
(viz příloha č. 13)

Také listopadové události jsou líčeny pomocí nadnesených slov:

Listopad je láska, jež nás spojila
a sedmého rozlití naší krve
a jeho slunce je milost, jež nás objímá
a jeho úplňky jsou světlo, jež ukazuje cestu
(viz příloha č. 14)

Vzhledem k angažovanosti této sbírky můžeme uvažovat, zda zde nedominují jiné funkce než estetická. Literatura sama o sobě má kromě estetické funkce funkci sdělovací, která se v této analyzované sbírce zdá být převažující, neboť se básník snaží obsáhnout svými verši dějiny Tuniska, které ovšem navíc zcela podrobuje ideologickému pohledu, a tak zde ještě přibývá funkce persuzivní, která si zde dává za cíl utvrdit čtenáře ve správném nazírání na minulost i současnost země. Při vnímání estetických a mimoestetických hodnot v díle hraje podle strukturalistického pohledu **Jana Mukařovského** velkou roli i osobnost vnímatele, např. skutečnost, zda pochází ze stejného prostředí jako autor díla či zda ho vnímá v době jeho napsání nebo s časovým odstupem.⁹⁰ Toto může být jeden z důvodů faktu, že tato sbírka na českého čtenáře působí příliš agitačně a didakticky, k čemuž přispívá kromě obsahu i její velmi patetický tón, zatímco její působení na většinového tuniského čtenáře nemusí být zcela totožné. V každém případě ideologické aspekty je možno nalézt již v autorově prvotině, avšak tam

⁹⁰ Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966. Kap. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. s. 17-54. O estetické funkci zde říká: „Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem.“ (s. 25). Estetická funkce se tak může výrazně odlišovat i ve vnímání různých skupin lidí, stejně jako vnímání estetické hodnoty.

jsou částečně potlačeny, neboť zde do popředí vystupují také autobiografické, subjektivní prvky, které sbírce dodávají intimnější vyznění. Angažovanost interpretované sbírky se také ubírá poněkud jiným směrem než angažovanost prvotiny. Básník tu otevřeně propaguje současnou vládnoucí garnituru, svým básnickým slovem se staví především za jejího čelného představitele, prezidenta Zīn al-Ābidīna Ben ʿAlī, člena původně Destúrovské socialistické strany, později přejmenované na Ústavní demokratické sdružení.⁹¹ Al-Mīdānīho ideje o spravedlivém zřízení obsažené ve verších je pak možno spojovat se vznikem samostatného státu a básnickovým přáním, aby v této zemi každý Tunisian našel své místo. V letech, která uplynula mezi napsáním obou sbírek, se mění v přímé souvislosti s historickým vývojem státu básníkův pohled na to, jaká má být podoba nezávislého Tuniska. Proto v prvotině nalezneme spíše obecné, sociálně orientované ideje, volání po sociální rovnosti, změně, která by byla spojena se vznikem nezávislého státu, které však v podstatě nemají agitační podtext, neboť nejsou přímo spjaty s určitou doktrínou některé z politických stran, přestože jsou silně levicové.

V každém případě sbírka *Záříci Tunis...na cestě změn* představuje jednu z cest, jíž se ubírá soudobé básnictví v Tunisku, ač její estetická hodnota a přínos tuniskému básnictví jsou spíše sporné.

ʿAbd as-Salām Laṣajlaʿ

Záměrem bojovat v poezii za vznešené hodnoty, opěvováním rodné země, připomínáním chudoby i určitých politických aspektů se al-Mīdānīmu blíží ʿAbd as-Salām Laṣajlaʿ. V předmluvě ke sbírce tohoto básníka *Fāṭima al-chaḍrā*⁹² připomíná Muḥammad Ṣāliḥ Ben ʿUmar, že ačkoliv se básník staví proti tyranii a brání právo utlačovaného lidu, nemůžeme zde hovořit o ideologickém vyznění jeho veršů: „Revoluční báseň je pro něj v postavení hymnu souznícího akordu vycházejícího z hlubin básníkovy nitra, opěvuje svobodu, rovnost, čest, právo, lásku, krásu; je to výkřik proti zotročení, tyranii, ponížení, prolhanosti, nenávisti a

⁹¹ Vládní stranu nelze slučovat se sociálně demokratickou stranou, která v Tunisku také existuje, avšak má jen malý vliv. (viz Gombár, *Kmeny a klany*, s.75)

⁹² لصليح, عبد السلام, فاطمة الخضراء. الخدمات العامة للنشر, تونس 2001.

pohaně. Je to vzpoura za povýšení jednotlivce na stupeň dokonalého člověka.⁹³ Ve sbírce je patrná láska k chudým, chudoba je zde zřetelně vnímána jako ctnost, což je další z rysů, jež spojuje tohoto básníka nejen s al-Mīdānīm, ale i dalšími básníky, jež jsem zmínila již v úvodní kapitole, a které řadí **al-Džābirī** do socialisticko-realistického proudu. Ač je možno zde nalézt i určité stylistické obraty a výrazy charakteristické pro tento literární směr, přesto je možno říci, že celkově zanikají v celkovém vyznění sbírky, jež svým obsahem směřuje především k otázce panarabismu v moderní společnosti a k palčivým otázkám vyhnanství, vydědění člověka mimo svoji vlast a k otázce svobody člověka obecně.

Dalším společným rysem s tvorbou al-Mīdānīho jsou určité autobiografické rysy projevující se ve verších. Už samotný název výše zmíněné sbírky knihu usouvztažňuje k básníkově matce, neboť jak autor vysvětluje ve stejnojmenné básni *Fāṭima al-chaḍrā'*, Fāṭima bylo jméno jeho již zesulé matky a „Chaḍrā“ pak něžné oslovení, jež pro ni vymyslel básníkův otec. V tomto adjektivu se zdůrazňuje propojení mezi vlastí, Tuniskem, k němuž Arabové dodávají přívlastek „zelený“, a básníkovou matkou.

Zde, podobně jako při interpretaci al-Mīdānīho sbírky *Náušnice mé matky*, se nabízí čtenáři možnost hledat v textu odrazy různých vlivů ze života samotného autora, zde spojené především s rodinným zázemím, společenským postavením, jeho přesvědčením apod., ovšem s vědomím nutných „volných prostorů“, pro projekci vlastních očekávání a tužeb, jak čtenářskou konkretizaci chápe **S. Freud**. Zcela opačným pohledem, který by zcela rozbil pohled na tyto verše jako na odrážející realitu, by se pak stala interpretace pod zorným úhlem dekonstrukce, kde literatura vypovídá jen sama o sobě, ne o skutečném světě a je zcela relativní k jejímu chápání jako hry, ať už v pojetí **R. Barthes** či **U. Eco**. **R. Barthes** jinde hovoří také o „smrti autora“.⁹⁴ I pokud bychom však chtěli naopak přijmout teorii interpretace z hlediska autorského záměru, měli bychom pro určitou objektivizaci při čtenářské konkretizaci oddělovat autora empirického (jakožto fyzického autora díla) a modelového,⁹⁵ jakožto obraz vytvořený čtenářem tak, jak jsem již

⁹³ بن عمر, محمد صالح, عبد السلام لصيلىع الشاعر «الغنائي - الملحمي» ذو الافق الانساني. انظر لصيلىع, عبد السلام, فاطمة الخضراء. ص. 9.

⁹⁴ Barthes, Roland. Smrt autora. *Aluze* 10, 2006, č. 3, s. 75-77.

⁹⁵ Tyto termíny vnesl do literární teorie Umberto Eco. Osvětluje je např. v knize *Šest procházek literárními lesy*, v kap. Vcházíme do lesů. (Votobia, 1997, s. 7-40)

naznačila v interpretaci sbírky al-Mīdānīho *Náušnice mé matky*.⁹⁶ V každém případě právě u literárních děl vyjadřujících určitý postoj k sociálním a politickým otázkám, se zdá být čtenářovo nutkání hledat vysvětlení těchto postojů v osobních životech autorů snadněji odůvodnitelné, než u některých jiných literárních témat.

Vlast matka i milenka

Ve sbírce *Zelená Fátima* se často prostupují obrazy matky, popř. ženy-milenky s obrazy vlasti. Obě se stávají symbolem pro místo, odkud pocházíme, pro růst, pocit identity, jsou i zdrojem citů, jak podotýká také již zmíněný autor předmluvy **Ben ʿUmar**.⁹⁷

Rodná země je nositelkou všech vlastností, jichž si básník váží. V básni, jež nese název *Qaṣīda ilā l-ḥaḍrā ʿ* (*Báseň pro „Zelenou“*), je to právě a pouze vlast, která může zoufajícího zachránit před odcizením a vyhnanstvím, a zároveň je i tou, jež si vždy zachovává čistý štít:

Zemi, probuď mě
a zachraň mě
a vyved' mě z jeskyně odcizení a vyhnanství
Všichni jsou poníženi a v hanbě
jen ty
zůstáváš hrdě vztyčená,
Túnis,
kráčíš vpředu
bojuješ
hrdě si vykračuješ ve svobodě
(viz příloha č. 15)

V básni *Waṭan ʿarabī bilā waṭan* (*Arabská vlast bez vlasti*) najdeme opět motiv rodné země, jejíž metaforou je hrdá, krásná a vznešená žena, verše nesou emocionalitu hlubokého intimního vztahu lyrického mluvčího k ní, jakožto té, jež dává klid a odpočinek a jež je nejbližší důvěrnicí:

Rozpusť si své copy pro mě a vítr
než si odpočinu
možná zítra zemřu

⁹⁶ Výše zmíněné interpretační teorie, týkající se primárně prózy, shrnuje Petr A. Bílek v knize *Hledání jazyka interpretace. K modernímu prozaickému textu*. Host, Brno 2003. Kap. Interpretace vyprávění v kontextu interpretačních teorií posledních desetiletí. S. 19-120.

⁹⁷ بن عمر, عبد السلام لصليح, ص. 10.

nebo tento večer...
Možná tě neuvidím
od nynějška
Tak setři prach smutku
z mého čela...
a odpočiň si trochu... má paní
rytířko mezi ženami
stiskni mou paži
a nech mě
trochu posedět s Tebou
Vyprávěj mi o lásce,
o Bohu
a o sobě
(viz příloha č. 16)

V této básni však přechází k dalšímu velkému tématu této sbírky: pesimistickému a do jisté míry nedůvěřivému postoji k arabským zemím jako celku. Jeho tvůrčí zájem se soustřeďuje na otázku jejich soudržnosti či spíše nesoudržnosti, a na jejich současné politické směřování. Tato sbírka totiž sice vyšla až v roce 2001, avšak mnohé z básní vznikaly mnohem dříve; jsou zde zařazeny básně z let 1978-2000. Najdeme zde také otevřené narážky na americké zájmy v této oblasti.

Jedním z nejčastějších témat této sbírky je, jak již bylo zmíněno výše, vlast. Básník ji chápe buď v užším smyslu, jako Tunisko, zemi, v níž se narodil, nebo v širším pojetí, kdy se cítí být občanem „vlasti Arabů“, tj. celého arabského světa. K rodnému Tunisku cítí bezproblémový obdiv. V básni charakteristicky nazvané *Tūnis* hovoří lyrický mluvčí o své velké lásce ke vlasti. Představuje Tunis jako zemi svobody, hrdosti, jež má mnoho tváří: jednou je tajemný, jindy přístupný chápání. Zdůrazňuje jeho arabský základ, když říká: „Ty, s arabskou tváří/ jazykem/ srdcem/ a myšlením“ (s. 69). V jedné z nejkrásnějších básní této sbírky, nazvané *Sajjida (Paní)* vyjadřuje lyrický mluvčí svůj intimní vztah k rodné zemi slovy milostné lyriky:

Jsi vlast drahokam
Přišel jsem k Tobě
a měl jsem sen, který mne táhl

ke všemu v Tobě
Měl jsem touhu, která mne poháněla
a zrychlovala můj krok...
A měl jsem vše, co Ti dávám
Přišel jsem
a toto jsem já-a ty a čas
jdeme ve třech
a nepřestávám hledat útočiště u Boha.

(viz příloha č. 17)

Shledání s vlastí je důvod veliké radosti, lyrický mluvčí musel urazit dlouhou cestu, aby se mohl do své země vrátit. Ani zde nechybí jeden z dalších klíčových motivů této sbírky: odcizení a vyhnanství, které pak vstoupí v jiných básních do konotací s údělem Arabů obecně, a především s osudem Palestinců. Následující verše pak v protikladu k převažujícímu, spíše civilnímu stylu autorových ostatních básní, vyznívají až mysticky vznešeně:

Raduj se a nesmutni
Osvobod' se z bolesti dnů...
Je to radost
nejsladší jazyk v bytí
a největší zastávka milenců

Raduj se
Přicházím k Tobě z pustých pouští
abych se z Tebe napojil
vyplul jsem z ostrovů odcizení a vyhnanství
abych dospěl k Tobě
a objevil dokonalou pevninu, Tebe.

Přišel jsem k Tobě
po dlouhé cestě
objímá mě teplo Tvých očí
Otevři pro mě svou hrud'
dej mi svůj život
a to, co je v Tobě nejvřelejší

(b. *Paní*, viz příloha č. 18)

Arabská vlast bez vlasti

Jeho vztah k arabskému světu jako celku se dále problematizuje. Jak již bylo naznačeno výše, zaznívá v básních, v nichž se dotýká tohoto tématu, silný pesimismus, nedůvěra i nevíra v obrat k lepšímu v brzké budoucnosti. Jedním z příkladů těchto pocitů lyrického mluvčího jsou i verše z výše již zmíněné básně *Arabská vlast bez vlasti*, kdy po milostných verších určených ženě- vlasti, následují otázky, jež s otevřeností přiznávají krizi, již cítí lyrický mluvčí v arabském světě, když se ptá: „Ale kde je ta vlast?/ Nevidím vlast?/ Kde jsou Arabové?/ Žádného nevidím.“(s. 47). Už v samotném názvu je možno číst určitý paradox-básník se vyznává, že jeho vlastí je celý arabský svět, ale zároveň cítí, že to není vlast, po jaké touží, neboť ve skutečnosti není vlastí, jež přijímá své syny a dcery s láskou do své mateřské naruče. Ti, kdo v ní žijí, již nejsou totožní s těmi, kteří vystupovali v lidových vyprávěních o velkých hrdinech a s těmi, jejichž hrdinské skutky se staly tradicí a vzorem. Přesto je zde možné nalézt i naději, neboť existují čestné výjimky:

Ty jsi má milenka
tak neplakej nad dny Arabů
jsou stále i takoví
Už to víš, má milá?
Ty jsi já
a já jsem Ty...
víš to?

(viz příloha č. 19)

V dalších verších z této básně vystupuje do popředí paradox ve vztahu lyrického mluvčího k vlasti, jež se odráží již v názvu básně. Je to pro něj nejen milenka a nejbližší přítel, ale taky země mrtvá, oloupená o vše, včetně plnohodnotného vzdělání a svobodného psaní, jak naznačuje metafora „zabili pero a knihu“; je to země plná nepravostí, ta, s kterou se nemůže ztotožnit, ač by potom sebevíce toužil. Jedinou záchranou se může stát nalezení společné řeči, spojení se. Jediným spojovacím článkem je však zase „jen“ společná země:

Arabská vlasti
vlasti vlků
v Tobě zemřelo vše

zabili v Tobě lásku
zabili radost
zabili pero i knihu
Co nám zbylo?
Země lupičů.
Vlasti
jež si nezasloužíš, abych tě nazýval vlastí...
Smiluj se nad námi...
Shromáždí své údy...
Jinak...nejsme z Tebe
a nejsi z nás
(viz příloha č. 19)

V závěrečných verších se pak implikovaný autor vrací k oporám svého osobního života, k důvěrně známým jistotám svého světa. Jsou: to Bůh, láska, poezie, příroda a vzpomínky na rodiče. Naděje se skrývá v motivu cesty, která vede v kruhu. Vždy se vrací k té, o níž je stále řeč-k rodné zemi, na niž nelze nikdy zcela zanevřít:

Má milovaná
mně..už zůstal jen Bůh
a ty
a poezie
a stromy
a měsíc...
Zůstala mi jen fotografie mé matky
a vize deště...
Zůstal mi jen hlas mého otce
tvá tvář...
a cesta
(viz příloha č. 19)

Na problém nejednoty a nesolidarity mezi Araby pak explicitně upozorňuje lyrický mluvčí v básni *al-Madžd li ʔ-ʔifl al-filasṭīnī* (*Sláva palestinskému dítěti*). Báseň je věnována palestinskému chlapci zastřelenému Izraelci v roce 2000. Tato událost ho utvrzuje v přesvědčení, že arabský svět je příliš pasivní, mlčí k mnoha nespravedlnostem. I sám básník se nezříká viny a

neschopnosti, protože je jedním z „nich“, proto používá i první osoby plurálu. Následující verše jsou toho dostatečným dokladem: „Stalo se v minulosti/ mlčeli jsme/ děje se dnes/ mlčíme/ bude se dít zítra/ a budeme mlčet“ (s. 108).

Obžaloba však nemíří jen do vlastních řad, existuje mocnější síla, „oni“, kteří stojí opodál, a přesto rozhodují, aniž by přímo nesli tíži důsledků svých rozhodnutí: „Vykřikli jsme/ umlčeli nás/ Řekli: Počkejte!.../ Počkejte!.../ Nepochopili.“ (Tamtéž, s. 109). Jsou to snad mocní tohoto světa? Politikové, vůdčí představitelé nejen velmocí, ale i arabských států, kteří se oddělují od svého národa a uzavírají spojenectví z důvodu „vyšších zájmů“, aniž by respektovali názory těch, které svými rozhodnutími zasahují? V každém případě tito „oni“ vystupují i v dalších básních, jsou to ti, kdo zabili cit, radost, vzdělanost, a základní otázkou se pak stává: Kdo nese odpovědnost? Jsou to jen Arabové? Přímým viníkem je podle lyrického mluvčího globalizace, amerikanizace, čas přílišného upřednostňování rozumu a mechanizace, ale i „komedie“, jejímiž pasivními objekty se lidé stávají. V závěru básně vyzývá básník k činu a uchyluje se zde k velmi patetickému tónu, jenž není vlastní naprostě většině ostatních básní v této sbírce, a kde využívá spíše civilnějšího tónu s určitými znaky publicistického směru, které korespondují s básníkovou profesí novináře. Navíc tyto patetické verše vyznívají pro evropského čtenáře snad až příliš militantně: „Rozechvěj se/ pulse Arabů/ rozechvěj se/ nečekej/ [...] / Do kdy/ Arabové strachu!/ A kdy?! Kdy se dá do pohybu armáda?“ (s. 111).

Mezi Araby jsou však i skutečné osobnosti, které se někdy stávají vzorem, ale na druhé straně jsou často stíhány nepochopením, právě pro svou výlučnost. Těmto osobnostem věnoval básník verše, jež nazval jejich jmény. Patří mezi ně např. slavný irácký básník al-Bajātī, dále tuniští básníci, např. aš-Šābbī, al-Hādī Nu^ʿmān, či rozhlasový komentátor Šāliḥ Džaghām. Všichni tito jsou „cizinci“ mezi svými, ti, kteří se za žádných okolností nestali pokrytci. Ostatní je proto neuznávají: „Nejsi náš/ protože my předstíráme/ jsme domýšliví/ ve jménu bratrství.“ (b. *al- Hādī Nu^ʿmān*, s. 68-69). Obdiv k pevným charakterovým vlastnostem najdeme i v básni *Abū al-Qāsim aš-Šābbī*, kde oceňuje, že tento slavný krajan žil „jako orel“, čelil utrpení apod. I zde adresuje tvrdá slova současné politické linii v arabském světě: „kdybys přišel, litoval bys/ [...] / Protože jsme v arabském čase bez významu/ [...] / Požíráme se a falšujeme

dějiny“ (tamtéž, s. 77). Tyto verše se tak dostávají do ostrého kontrastu k al-Mídaního optimismu v otázce spolupráce mezi „arabskými bratry“.

Další básně jsou zasvěceny různým místům v Tunisku. Kromě již zmíněné básně *Tūnis*, je to např. báseň *Sīdī Būzajd*, kde v krátkých verších volí jednoznačné výrazy, v nichž odráží vše, co se básníkovi vybaví při vyslovení jména tohoto města. Jsou to často symboly, za nimiž je možno snadno objevit souhrn všeho, co básník uznává a co je roztroušeno ve verších ostatních básní sbírky: „Moc/ čest/ a boj.../ štědrost/ a pohostinnost/ a svoboda.../ právo/ revoluce/ vlastenectví“ (Tamtéž, s. 60-61).

Nejintimnější částí sbírky, prostou politických motivů, je cyklus několika básní nazvaný *Ḥālāt (Stavy)*. I zde se projevuje sklon lyrického mluvčího k melancholii, dotýká se otázek samoty, vyhnanství, smrti. Zaznamenává stavy své citlivé duše, záchvěvy něžného citu. Jistou útěchou v pocitech odcizení a osamění jsou, podobně jako je tomu v celé sbírce, vzpomínky na matku, otce, vyznání se z lásky k vlasti. Tyto životní jistoty se stávají záštitou před pokrytectvím a světem bez citů. Verše jsou prostoupeny něhou a zbaveny patetického tónu. Dokladem je i báseň z tohoto cyklu s názvem *Suljāna*, věnovaná stejnojmennému městu na severozápadě Tuniska:

Pro kouzlo Tvých lesů
pro vůni údolí v Tobě
pro smrky v lese
pro Tvé noci
pro Tebe...
má láska a něha...
pro Tvé svobodné
pro Tvé chrabré
a Tvé vzbouřence
pro vůni střelného prachu
v Tvých horách
má věrnost a bláznovství.
Za svobodu můj život
má krev
má duše
Odpočiň si

hvězdo mezi hvězdami srdce
jsi sladká
ve své tváři...
Jsi nádherná
ve svých dívkách
v básních o lásce
ve svých písních.
(viz příloha č. 20)

Svět zla

V další sbírce *Hikājat ʿAbd as-Samīʿ (Pohádka ʿAbd as-Samīʿa)*⁹⁸ se **Lašajla**^c vrací k tématu palestinské otázky. Je možno také říci, že se k jejímu řešení v této sbírce staví optimističtěji, avšak radikálněji, čímž tyto básně nabývají kontroverznějšího vyznění. Např. v básni *Fidā ʿġjūn (Partyzáni)* se opakuje myšlenka o „ztraceném“ čase Arabů, čase, kdy nic není, jak by mělo být, se kterou jsme se již setkali v předcházející básníkově sbírce:

Toto je čas zvědů, zrádců, agentů
toto je čas bez Arabů
toto je čas pouhých stínů vůdců
(b. *Partyzáni*, viz příloha č. 21)

V této básni lyrický mluvčí dosahuje hyperbolického účinku formálními prostředky, jako jsou mj. anafora, či opakování celých myšlenek. V první části této dlouhé básně se opakuje slovo „partyzáni“, ve druhé pak sloveso „chvějí se“. Ke zdůraznění přispívá také vyjmenovávání jednotlivých izraelských měst, kde operují partyzánské jednotky, čímž umocňuje hrozbu a varuje, že se nikdy nepodaří potlačit ozbrojený odpor, ať už jsou represe jakékoli. Podobně formálně postupuje i pro zdůraznění barvitějšího vylíčení atmosféry strachu: uvádí postupně vše, co „se chvěje“; jsou to nejen lidé, ale i zvířata, rostliny, slunce a měsíc atd. Agitačně, či přinejmenším velmi radikálně, pak vyznívají imperativy adresované bouřícím se Palestincům: „Znič tank/ zasad' miny/ roztrhej ideje/ vyhod' do povětří most/ vyhod' do vzduchu.../ vyhod' do vzduchu/ nechvěj se/ postav se na odpor / neboj se“ (tamtéž, s. 72).

⁹⁸ لصبلع. عبد السلام, حكاية عبد السميع. الخدمات العامة للنشر, تونس 2002.

Synonymem zla se zde stává Ariel Šaron, připomíná se zde jeho velení při neblahých událostech v Šatíle a Sabrá, je chápán jako největší nepřítel a tyran, před nímž nelze utéci a skrýt se, jsou mu připisovány ty nejhorší vlastnosti (krvavý, zapáchající, nečistý, divoký, šílený, s. 72-73). Jemu věnované verše jsou dokladem toho, jak dalece je v arabské literatuře patrný vliv politiky a jak se projevuje i u autora, který dokáže psát také jemné verše hladící po duši.

Lasajla^c nahlíží na Palestince jako na houževnatý lid, a zcela se staví na jejich stranu, dokonce se s nimi ztotožňuje veršem „Já jsem ten Palestinec“ v básni *Al-^cīd al-filasfīnī* (*Palestinský svátek*, s. 80). „Ten Palestinec“ zde hovoří o svém smutném údělu, který však vypovídá i o osudu mnohých dalších, stává se jejich mluvčím. Zatímco v předchozí sbírce jako by za verši bylo možno vidět určitou podobnost, ač ve zcela jiném kontextu, se slovy **Karla Havlíčka Borovského**⁹⁹, a lyrický mluvčí, hrdý na Tunisko, ale zklamaný arabským světem, jako by říkal: „Jsem Tunisán, a pak teprve Arab“, z této sbírky už tento postoj nezaznívá tak jasně.

Bezpochyby z poetického hlediska zajímavěji pak vyznívá několik básní z naposledy jmenované sbírky, jež spojuje motiv zla na světě v obecném smyslu, a je to právě ^cAbd as-Samī^c z názvu sbírky, jenž toto zlo ztělesňuje, skryt za symboly. V těchto básních se Lašajla^c právě těmito temnými obrazy blíží poetice **Jūsufa Rzūqy**, či **Fadīly aš-Šabbī** (viz kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*). Ukazuje svět zla, jenž je symbolizován různými bytostmi, jimž věnoval jednotlivé básně, a které se skládají do celkového obrazu již zmíněného ^cAbda as-Samī^ca. V názvu básně *Pohádka ^cAbd as-Samī^ca*, jež dala jméno celé sbírce, vystupuje tato postava pod svým jménem, v dalších básních se převtěluje do zvířecí podoby (páv, kobylka, opice) nebo do určitého obecnějšího typu člověka (byrokrat). Společné pro všechny tyto podoby zla je, že často mění svou vnější formu, tvar nebo barvu, ale nikdy nemění svůj charakter. Všem těmto básním je pak vlastní ironie a tvrdý posměch, který autora přibližuje poetice **ʿAwláda Aḥmada** (viz níže). Zatímco v předchozí sbírce se básník zabýval konkrétnějšími projevy negativních vlastností, jako je např. zavírání očí před problémy v arabském světě, liknavost a zbabělost, nyní se obrací k abstraktněji

⁹⁹ Mám zde na mysli Havlíčkova slova po návratu z Ruska, otištěná ve článku Slovan a Čech, V Pražských novinách, v únoru a březnu 1846, kde Havlíček říká: „Zkrátka s hrdostí národní řeknu: ‚Já jsem Čech‘, ale nikdy ‚Já jsem Slovan‘.“

chápaným zlořádům světa. Tato postava se dostává do ironické kontroverze s druhou částí názvu, „pohádkou“, jež čtenáři slibuje zprostředkování světa fantazie, jenž je více či méně vzdálen reálnému životu, a především vítězství dobra nad zlem. ^cAbd as-Samī^c však, ať už se odívá do jakékoli podoby, je však postavou reálného světa, kde často nevíteží spravedlnost a dobro. V básni *Pohádka ^cAbd as-Samī^ca* je tato záporná postava tím, kdo: „ je poslušen zlu/ nesnáší lidi/ nezná slitování/ (tamtéž, s. 33), není rozdíl mezi ním/ a mezi ďáblem/ dokonce...on je ďábel / [...] / Jí-li, není sytý.../ hovoří-li, není prospěšný.../ škodí-li, tvoří“ (tamtéž, s. 34). Tato postava není v poezii ojedinělá, personifikované zlo se objevuje i v české moderní poezii, ^cAbd as-Samī^c je tak podobný **Kainarovu Lazarovi**¹⁰⁰, či **Mikuláškovu prašivci**¹⁰¹. ^cAbd as-Samī^c je tyran, hlupák, zbabělec bez názoru, násilník i lenoch, jeho charakter je vytvořen pouze zápornými povahovými rysy, jako jsou lstivost, závist, nenávisť, drzost. Nemá přátele, víru, jeho minulost je temná a srdce kamenné. Miluje alkohol, cizoložství a jeho životní krédo vystihují tato slova: trůn, majetek, já. Stejně tak jeho vzhled má v sobě cosi „ plesnivého“. Podobné vlastnosti pak mají jeho zvířecí podoby. Avšak jejich negativní povahové rysy nejsou vlastní zvířatům, ale právě jen lidem. Páv (b. *at-Tāwūs (Páv)*, s. 38- 43) je nadutý, sobecký a hloupý. Lyrický mluvčí se ptá: „Odkud přišel?/ [...] / K čemu je užitečný?“ (s. 42). Jeho konec je stejně ubohý jako jeho život, za svého života prospěšný nebyl, avšak když skončí na talíři, je paradoxně užitečný alespoň po smrti. Opice ve stejnojmenné básni se chová zcela jako člověk. Chodí do kavárny, nosí sluneční brýle a mobilní telefon, je rozzlobená na vše, co ji obklopuje, je dokonce prodejná. Sama zaujímá negativní postoj ke světu, je nečinná, umí jen spílat a osočovat.

Vplíží se opice
do veřejných parků
bez identity...
a zlobí se...na jejich vůni...a stromy.
A když s ní nikdo nemluví
spílá opice knize a politikům
proklíná literaturu a politiku...

¹⁰⁰ Tuto postavu je možno nalézt v jedné z básní ze sbírky Josefa Kainara *Lazar a píseň* (1960).

¹⁰¹ Prašivec vystupuje v poémě Oldřicha Mikuláška *Krajem táhne prašivec* (1957).

nadává na čas

a kritiku

a kritiky...

a žurnalistiku

a zemi

(b. *al-Qird (Opice)*, viz příloha č. 22)

V básni *al-Bīrūqrāī (Byrokrat, s. 53-58)* je vykreslen kariéristický, nadutý prototyp arabského úředníka, na němž lyrický mluvčí dokazuje, že neexistuje rovnost a bratrství mezi Araby, a tak pokračuje ve svých myšlenkách z předchozí sbírky. Jeho „hrdina“ je povýšenec bez skrupulí, který se tváří velmi důležitě, ale ve skutečnosti pracuje velmi málo. Z jeho popisu je možno vyčíst kousavou satiru, tvrdý výsměch a odsouzení jeho chování:

Vystupuje ze svého dlouhého auta

s obávanými brýlemi

zakaboněný, zamračený

neusměje se.

Kráčí s rameny

bez slitování.

....

Posadí se do otáčivého křesla

jako šroub

dívá se na zlaté hodinky.

(viz příloha č. 23)

Jeho nejnáročnější pracovní náplní jsou telefonní hovory, jeho věty jsou však bezobsažné, netuší, co obsahují složky na stole před ním, užívá si dárků, pití kávy a kouření cigaret. Čte si noviny, zatímco přede dveřmi čekají žadatelé ve frontě, a v tisku čte jen černou kroniku. Nezajímají ho ostatní lidé, ale pouze jeho vlastní bankovní konto. Má vždy po ruce výmluvy a s výřečností umí vlastní vinu svalit na jiného. Byrokrat je tak stejně hloupá, nadutá a sobecká bytost jako opice z předcházející básně. V jazyce předcházející sbírky by tento „antihrdina“ patřil mezi „oni“, od nichž se básník distancuje, mezi ty, kteří nechápu, co by chápat měli.

Přání obyčejného člověka

Ve své další sbírce s titulem *Al-mutafarridžūna (Diváci)*¹⁰² Laṣajla^c ve stejnojmenné titulní básni nazírá na současné Araby jako na ty, kdo pouze „přihlížejí“ nespravedlnostem, jsou charakterizováni svou neschopností a zbabělostí, za kterou se nestydí. Výjimku však tvoří Palestinci, jimž je celá tato sbírka věnována. Lyrický mluvčí vyjadřuje své názory příznačně ústy obyčejného arabského občana, jehož zpověď může sloužit jako klíč k pochopení pocitů nerovnoprávnosti, nesvobody a méněcennosti, a tak i k pochopení kontroverzních výpadů proti velmocím a především USA. Název jedné z klíčových básní této sbírky, *Jawmījāt muwāṭin ʿarabī ʿādī (Deník obyčejného arabského občana)*, s. 31-40) je možno chápat jako intertextuální odkaz na knihu slavného palestinského básníka **Mahmūda Darwīše** *Deník všedního smutku*¹⁰³ a odráží každodenní neutěšenou realitu člověka, jenž nemůže uspokojit ani své základní životní potřeby, je znaven televizními zprávami, prázdnými slovy a sliby politiků. Lyrický mluvčí tu dosahuje zdůrazněného účinku opakováním sloves, jež vyjadřují stavy tohoto člověka: „byl jsem znaven“, „snil jsem“, „čekal jsem“ jsou slovesa vyjadřující nenaplněné touhy a naděje, ubohou skutečností. V následujících verších se lyrický mluvčí zpovídá ze své hluboké skepse k současné arabské politice a byrokratickému aparátu, čímž opět tematicky návazuje na předchozí sbírky. Činí tak s určitou dávkou výsměchu a ironie, jimiž se přibližuje k poetice ʿAwlāda ʿAḥmada (viz níže):

Byl jsem znaven Araby na konferencích
a konferencemi konferencí
byl jsem znaven Araby na rokováních
Byl jsem znaven komisemi
a komisemi komisí
byl jsem znaven novinami
a rozhlasem.
(viz příloha č. 24)

Obyčejný arabský občan netouží po výjimečném postavení, bohatství, ale po uspokojení základních životních potřeb, základních lidských svobod, po důstojném životě. Jedná se často o svobody, jejichž vlastnictví si příslušíci

¹⁰² لصيلة, عبد السلام, المتفرجون. الخدمات العامة للنشر. تونس 2003.

¹⁰³ Mahmūd Darwīš. *Deník všedního smutku*. Přeložil Luboš Kropáček. Praha 1988.

mnoha ostatních národů ani neuvědomují, avšak jiní o nich mohou pouze marně snít:

Jsem všední arabský občan

sním o pasu...

Sním o sedadle v letadle
nebo na lodi.

Sním o kousku chleba
a o hojné štědrosti...

Sním o svobodě
v myšlení
ve vyjádření.

O klidném cestování
bez nebezpečí.

Nesním o miliónech
ve své kapse.

Ani o vyznamenání
a postu.

Sním o
životě v klidu a míru.

Nesním o tom, stát se ministrem
ani velvyslancem
ani ředitelem.

Nemám toho zapotřebí,
nenatáhnu ruku
ani neřeknu: „Můj pane“.

Sním o lásce
mezi lidmi.

A o svobodě,
která zvedá hlavu.

(tamtéž, viz příloha č. 25)

Avšak i tento obyčejný člověk, na rozdíl od politiků, má schopnost postavit se svému osudu, jak naznačuje i závěrečné dvojverší této básně:

„Pokračuji ve své cestě/ a vzdoruji.“ (tamtéž, s. 40).

Dalším velkým tématem, v jímž básník navazuje na předchozí sbírku, je zlo skryté za zvířecí symboly. Ztělesněním zla se zde stává krokodýl, který je opět synonymem pro všechny negativní lidské vlastnosti (b. *Tamāsīhu (Krokodýli)*, s. 41-58) Tento motiv propojuje básník se svým dalším klíčovým tématem, láskou k vlasti. „Krokodýl“ je totiž pro lyrického mluvčího tím, kdo nemá rád svou vlast, která se stává oporou těch, kteří jsou jeho opakem, nejsou „krokodýli“. Lásky k vlasti je ctnost, jež stojí v ostrém protikladu ke zlu a neschopnosti.

Osobnější ráz mají básně věnované zesnulým básníkům, kteří byli Lašajla^covými přáteli, či básně z autorova pařížského pobytu, v nichž se propojuje obdiv k tomuto městu nad Seinou a stesk po ženách básníkovi nejdražších: manželce, dceři a matce. V některých básních se ovšem opět překrývají obrazy vlasti a milované ženy do té míry, že není možné rozlišit, zda lyrický mluvčí hovoří o personifikované zemi, či o skutečné ženě.

Lašajla^covy texty, jak upozorňuje **‘Abdallāh Muḥammad al-Ghudhdhāmī**, jsou psány v publicistickém stylu. Jedná se, jeho slovy, o „žurnalistickou poezii“¹⁰⁴. Téměř vůbec (s výjimkou např. výše několikrát zmíněných symbolů zvířat a personifikace vlasti) zde není využíváno metaforického jazyka, také slovník je jednoduchý a zcela moderní. Při interpretaci těchto sbírek, zcela ve shodě s **Ingardenovým** pojetím interpretace, dochází k poměrně snadnému zaplnění významových nedourčeností ve sféře znázorněných předmětů¹⁰⁵, a to díky naší „aktuální konkretizaci“¹⁰⁶, což se může stát problémem určité předpojatosti, zde spojené především se zkušeností vnímatele- čtenáře s palestinskou problematikou a popř. jejím zkreslováním v médiích. Další možnost interpretace, kterou nabízí Wolfgang Iser, a v níž dourčování neprobíhá na základě zkušeností vnímatele s reálným světem, nýbrž na základě hledání významu v samotném textu, pak dovoluje dívat se i na kontroverzní otázku palestinského hnutí odporu očima **Iserova** implikovaného

¹⁰⁴ الغدامي، محمد عبد الله، مقدمة. انظر: عبد السلام لصيلع، المتفرجون. ص. 12.

¹⁰⁵ Roman Ingarden hovoří o vrstvě znázorněných předmětností, což je „všechno v díle znázorněné jako takové“ (*Umělecké dílo literární*, Odeon, Praha 1989, s. 222). Takto znázorněné předměty však mají pouze schematickou formu, vystupuje zde tedy úloha vrstvy schematických aspektů, což je „úhrn oněch momentů obsahu konkrétního aspektu, jejichž přítomnost je dostačující a nezbytnou podmínkou originální sebeprezentace předmětu, resp. přesněji objektivních vlastností věci.“ (Ibid., s. 264).

¹⁰⁶ Ibid., s. 254.

vnímatele, tzn. ve shodě s možnostmi, které nabízí samotný text.¹⁰⁷ Mám zde na mysli motiviku lásky k vlasti a s ní spjaté právo národa na sebeurčení, a tedy možnost číst dílo „očima“ textové struktury textu, která je vytvořena pro čtenáře a která mu, jakožto vnímатели, umožňuje odhalení svých intencí, aniž by bylo nutné se s nimi ztotožnit. U lyriky s takto politickým zaměřením je možno uvažovat o určité tendenci¹⁰⁸, které se v tomto žánru nelze vyvarovat a při hodnocení díla z estetických hledisek (což však není záměrem této práce) je zde třeba přihlížet k odlišné politicko-sociální situaci v arabských zemích, jak jsem již předeslala výše. Jak u **Isera**, tak u **Ingardena** je důraz kladen na skutečnost, že dílo žije pokud je čteno, u Ingardena je toto spjato s termínem konkretizace¹⁰⁹. Konkretizace jsou do jisté míry dány schematickým charakterem díla, avšak navíc „čtenář je už předem vystaven tlaku ‚literární atmosféry‘“¹¹⁰, což v sobě zahrnuje i politické aspekty zasahující do kultury. U Isera pak nedoučenost má „umožnit adaptibilitnost textu individuálním čtenářským dispozicím“¹¹¹, tedy se zde otevírá schopnost textu vytvářet ve vnímatelích různé konkretizace v závislosti na mnoha faktorech, mohou se tak lišit vnímání textu např. také u českého a arabského čtenáře, a samozřejmě pak i jeho hodnocení mohou být odlišná. Podobné Iserově teorii je i v pojetí díla jako otevřeného v teoriích **Umberta Eca**. Dílo nabízí vnímатели určitý sémantický prostor a ten má v jeho rámci určitou svobodu interpretace.¹¹²

¹⁰⁷ Teorie předního literárního teoretika kostnické školy Wolfganga Isera vychází z Ingardenovy teorie, také u něj se objevuje paralela k Ingardenovým schematickým aspektům: „[...] literární předměty vznikají tím, že text rozvine rozmanitou plejádu aspektů, z nichž krok za krokem vzejde předmět, a zároveň jej zkonkrétní pro čtenářovo nazírání.“ (Iser, Wolfgang. *Apelová struktura textů*. In: *Čtenář jako výzva*. Výbor z prací kostnické školy (ed. Sedmidubský Miloš, Červenka Miroslav, Vízdalová Ivana) Host, Brno 2001, s. 45). Funkce nedoučenosti je pak u Isera klíčová, zatímco u Ingardena hraje podružnější roli, takováto místa totiž v jeho pojetí nemusejí být v některých případech vůbec doplněna. Iser ji chápe jako „nejdůležitější přepínací prvek mezi textem a čtenářem...aktivuje čtenářovy představy ke spolurealizování intence vložené do textu“ (Ibid., s. 59)

¹⁰⁸ Ingarden za tendenční dílo považuje takové, kde znázorněné předměty jako by „[...] výlučně vyjadřovaly autorem koncipovanou ‚ideu‘, a staví ho do protikladu k opravdovému uměleckému dílu.“ (*Umělecké dílo literární*, s. 290).

¹⁰⁹ Ingarden, *Umělecké dílo literární*, s. 329-352.

¹¹⁰ Ibid., s. 397.

¹¹¹ Iser, *Apelová struktura textů*, s. 44.

¹¹² Eco se k tomuto konceptu vrací a věnuje se mu především v eseji *Opera Aperta* (1962), který je k dispozici na internetové adrese: <http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>.

aṭ-Ṭāhir al-Hammāmī

Žalozpěvy bolesti a hrdinství

Podobné motivy jako u al-Lasajla^{ca} a můžeme najít i v tvorbě aṭ-Ṭāhira al-Hammāmīho. V své sbírce *ʿUskunī ... jā džirāḥ (Utište se...rány)*¹¹³ se lyricky vyrovnává s politickou situací nejen v Palestině, ale i v Iráku. Na rozdíl od Lašajla^{ca}, jeho poetika není inspirována publicistickým stylem, básník zůstává bytostným lyrikem jak ve svém lexiku, tak v metaforickém vyjádření. Většina jeho politických invektiv je implicitní, pro dosažení větší dramatičnosti však někdy přechází i k explicitní formě. Rytmičnost jeho básní je založena především na opakování, a to i celých veršů. Využívá často anaforu či sporadický rým.

První část této sbírky s názvem *ʿUmmāh! (Matko!)* je prodchnuta melancholickým tónem intimní lyriky, a tak zde nenalezneme politické motivy, jež jsou charakteristické pro následující části sbírky. V básni *Muqaddimāt li-marāthī šabbārat al-wādī (Předmluvy žalozpěvů chladu údolí, s. 7-11)* se leitmotivem stává plynutí času, spjatého se stárnutím, odchody a smrtí, která se stává důvodem ke kontemplaci:

Nemyslel jsem si, že zmizí
Nemyslel jsem si, že zestárnu
a na mých skráních se objeví padlý sníh
a já mu v odpověď budu skleslý
Už jsem tě ztratil a pozemský svět je ztracený
Zmínil jsem se o Tobě a ta řeč je hrozná
Kráčím za Tebou a vítr jsou plačky
Ulehčilas své hlavě a mraky jsou vylité
(b. *Muqaddima ʿulā (První předmluva)*, viz příloha č. 26)

V dalších verších přechází od vlastních pocitů k obecně lidským vlastnostem. Staví proti sobě lidskou prohnatost a agresivitu, a mateřský cit s jeho velkou láskyplností:

Člověče, jsi liška
Člověče, jsi vlk
V matčině náručí jsi byl duší jejího života

¹¹³الهمامي، الطاهر، اسكني...يا جراح. تونس، 2004.

(tamtéž, viz příloha č. 27)

Další dvě části této básně věnuje své matce Chaḍrā', již oslovuje, hovoří o její smrti. Je „trpělivá“, „věčná“ a její tvář je pro něj qiblou. Podobně jako Laṣajla^c využívá shody jména své matky a přezdívky Tuniska, tedy opět spojuje matku jakožto ženu, jež ho porodila a matku-rodnou zemi, milovanou vlast.

V další části s názvem *Sestro!* (*'Uchtāh*), se sestrou stává „země, která...“, „je lakomá“, „umírají v ní milenci“. V básni *al-Bilād 'allatī... (Země, která...)*, s. 17-18) je „dána za obět“, a ač zde není přímo jmenována, čtenář tuší, že se jedná o Palestinu. O stejné zemi pak hovoří v básni *Chadhalnāki (Podvedli jsme Tě, 19- 21)*, kde kritizuje nečinnost, mluví o tom, co bylo třeba udělat pro „tu jistou zemi“, a co uděláno nebylo. I v tomto postoji je možno al-Hammāmīho srovnat s Laṣajla^cem.

V části sbírky nazvané *Filasṭīnī (Palestinec)*, pak podává bezprostřední obraz zkázy této země, mrtvol, měst srovaných se zemí, záznamů zabíjení na televizních obrazovkách. Vypráví příběh obyčejných lidí trpících válkou, ničením, sirobou, lidí, kteří přežili, a nedokáží ani plakat. Nazývá je: „krvácejí otroci“ (b. *aš-Šahīda, bint š-šahīd (Mučednice, dcera mučedníka)*, s. 27-42). I. část této poémy nese název *Bukā'ijāt an-nahr...wa l- baḥr (Pláč řeky...a moře, s. 29-42)*, druhá *Taqasṣī al-haqā'iq (Prozkoumej skutečnosti s. 34-38)* a básník zde říká:
Tedy nazvěte mučedníka mučedníkem
nazvěte otroka otrokem
nazvěte ty, které byly nabídnuty smrti usmívajícími
(viz příloha č. 28)

Lyrický mluvčí je niterně spojen s utrpením lidu oné země, jejich smutek se stává i jeho zármutkem, když říká: „Tu noc můj smutek překročil všechny smutky“ (tamtéž, s. 38). Utišit může jen mateřská láska, kdy vlast matka, sevře své děti, svůj lid, v náručí: „Má matko, můj lide/ obejmí své dítě v nejteplejším náručí.“ (tamtéž, s. 38).

Lyrický mluvčí nejmenuje explicitně činitele děje, ty, kteří způsobují bolest, využívá převážně pasivní formy. Toto však mizí v další velké části sbírky s titulem *'Irāqī (Iráčan, s. 45-73)*, kde kritizuje vojenský zásah v Iráku a otevřeně označuje Američany a Brity za strůjce pohromy. Mluví zde o zradě, využívá symbolů zmijí, hyen apod. Kritizuje také nesoudržnost Arabů, která umožňuje velmocem snadné prosazování svých vlastních zájmů v této oblasti. Touto svou

otevřeností se al-Hamāmīho poetika v této části sbírky nejvíce přibližuje poetice Laṣajlā^ca. V básni *Law^cat al-gharīb al-baghdādī lajlata duchūl al-Maghūl* (*Bolest neznámého Baghdád'ana v noci vstupu Mongolů*, s. 45-58) je využito metafory, kdy Američané jsou přeneseně označeni jménem národa, který je v irácké oblasti synonymem ničení, zabíjení, vpádu nepřátel.¹¹⁴ Opakuje se zde verš (či jeho část): „Co je nového...?“, který stupňuje dramatičnost, ačkoliv se ve skutečnosti nic nového neděje, stále přetrvává násilí, jehož viníky je však třeba hledat i mezi Araby: „Jsou mezi Araby ti,/ kteří prodávají hlínu/ i kdyby za zlato?“ (s. 50-51), a dále říká: „Z doupat arabství přišli/ a někteří beduíni jim dávali růže“ (s. 55). Snad ještě ostřeji vyznívají slova následující básně:

Prosili Boha o milost
Krev obětí, již nechali vytéct v zúčtování
Krev mučedníka, jež směnili pro banky
Už nastalo vzkříšení!
Není čas na zármutek
Ani čas na lítost
Je čas na odpor
Čas na ukončení pachu mrtvol!

(b. *Bunūk ad-dam* (*Banky krve*), viz příloha č. 29)

Báseň *Dihkat Ramsfield* (*Rumsfeldův smích*, s. 61-62) je nejučtější básní sbírky, v její první části se anaforicky opakuje slovo „smích“, který je však bezprostředně spjat s dětským pláčem, úteků lidí apod. Tento bývalý americký ministr obrany je přirovnáván ke slonu, hlavě démona apod. V další části básně lyrický mluvčí přirovnává jednotlivé části jeho těla k něčemu nebezpečnému, či alespoň neživému, bez citu (např. hlavu ke kamenné lebce).

V následující básni *Mahlan* (*Pomalu*, s. 63-65) se opět vrací k hrdinům Baghdádu a Mezopotámii, jakožto zemi, která jako matka ochraňuje svůj lid, a ukončuje tuto báseň varováním nepřátelům:

Mezopotámie má ruku, jež se neodvrací
Mezopotámie má lásku, jež je bez hranic
Hrdina tvé krvavé odplaty přichází, přichází
tvůj den, jehož je třeba

¹¹⁴ Je tu stále živá historická reminiscence na dobytí a následné drancování Baghdádu Mongoly v roce 1258.

(viz příloha č. 30)

V závěrečné části sbírky *ʿUmmatáh! (Národe!)* se lyrický mluvčí opět vrací ke dvěma hlavním tématům své sbírky a propojuje je: k Palestině a Iráku.

Džamila al- Mādžrī

„Kéž by žili arabští milenci“

Palestinská otázka se objevuje také v některých básních **Džamīly al-Mādžrī** ve sbírce *Dīwān al-wadžd (Sbírka touhy)*.¹¹⁵ Na rozdíl od Laṣajla⁶ova chápání tohoto problému především politicky a potažmo eticky, pro Džamīlu se stává utrpení Palestinců vyjádřením lidského utrpení obecně. Navíc se tu projevuje také její zájem o ženské osudy. V básni *Mahr Rīmā (Věno Rīmā, s.53-56)* oslovuje palestinskou dívku, a v refrénu opakuje motiv, který pak dále rozvíjí v další sbírce nazvané *Dīwān an-nisāʿ (Sbírka žen)*¹¹⁶, tj. osud Rīmā je pro ni jen jedním z mnoha osudů žen, které zažívají ponižování,¹¹⁷ a proto říká:

„Rīmā...proč jsi přišla v čase, v němž jsou zlehčovány ženy“ (s. 53).

S Laṣajla⁶em se shoduje v pohledu na současnost, jako na dobu „roztříštění“, smutku a hanby nad neschopností činem dosáhnout změny k lepšímu. Také ona se obrací k slavné minulosti (připomíná tím al-Mídáního, jenž ovšem nazíral na současnost jako na neméně slavné pokračování minulosti), dovolává se např. slavné postavy básníka a hrdiny lidových románů Antara, jenž si svou chrabrostí v bojích snažil vybojovat srdce své milované Ably. Dívku Rīmā může zachránit jen statečný muž bez bázně a hany, a proto se druhým refrémem této básně stává verš: „Kéž by žili arabští milenci.“ Skutečnost je však krutá, jediným věnem Rīmā je: „krvavá msta a země smýkaná v prachu koní“ (s. 54) a „vlast na hladinu vody nakreslená“ (s. 54).¹¹⁸

V básni *al-Hulm al-filasīnī (Palestinský sen, s. 83-85)* se lyrický mluvčí přímo identifikuje s obyčejnými Palestinci a připojuje se k nim. Pro pochopení

⁵⁶ الماجري, جميلة, ديوان الوجد. تونس 1995.

¹¹⁶ الماجري, جميلة, ديوان النساء. تونس 1997.

¹¹⁷ Její zcela ženské nazírání světa a zájem o ženské otázky zde, a především pak v další sbírce, nabízejí interpretaci z hlediska genderového, kterému bude věnován prostor v kapitole *Cesta za legendami a pohádkovým světem*.

¹¹⁸ Motiv Palestiny jako země, která nemá hranice, není na mapách, najdeme i u nejslavnějšího palestinského básníka Mahmúda Darwíše (viz báseň *Tak tedy máme zemi*. In: Darwíš, Mahmúd. *Přicházím do stínu Tvých očí*. Výbor z tvorby palestinského básníka. Nakladatelství Babylon, 2007, s. 29-30).

těchto veršů platí to, co jsem napsala výše o rozdílné konkretizaci v arabských a nearabských zemích:

Matka v Gaze nezaplakala, aniž
jsem já pocítila svou tvář,
a pak její slzu na své líci.
Každý je svědkem tamější touhy,
z níž stříká krev na mou hrud'
a malí házejí kameny
a já otvírám svou dlaň, abych otřela prach kamene!
(viz příloha č. 31)

ʿAwlād ʿAḥmad

Ironií proti nesvobodě

Opakem al-Mīdānīho jako „dvorního panegyrika“ oficiální politické linie je ʿAwlād ʿAḥmad, o němž jsem se již zmínila v úvodních kapitolách především v souvislosti s cenzurou. Jeho kousavá satira je svým ostřím blízka hojně zastoupenému žánru klasické arabské poezie *hidžāʿ*. Aḥmad se k tomuto žánru sám hlásí také tím, že takto nazval jeden celý oddíl sbírky *al-Waṣīja (Testament)*¹¹⁹. V jedné z básní této sbírky, nazvané *Al-Qaṣāʿid (Básně, s. 39)* se přímo hlásí k mistrovi tohoto žánru **al-Farazdaqovi**. V následujícím překladu básně *Kabīr aš-šūʿarāʿ (Největší z básníků, s. 97)* si bere na mušku básníky angažující se pro oficiální politiku:

Předtím, než největší z básníků vstoupil do strany
oholil si knír a vlasy, a navštívil ochránce

A přál si-a byl přítom nahý-mezi kameny kadidla
aby zemřel slon- náhle- a pak zbytek básníků

vstoupil do strany- jako mravenci- malou dírou
a kráčel, jako mravenci- nad ním-obrovští jdou

¹¹⁹احمد, اولاد, الوصية. منشورات اولاد احمد, تونس 2003.

Poté, co se často šlapalo v chodbičkách...a zemřel
řekl mravenec poezii...o největším z básníků!!!

(viz příloha č. 32)

Zaznívá tu tedy pravý opak toho, co uznává a čemu je oddán al-Mīdānī: posměch těm, kdo chodí ve „vyšlapaných chodbičkách“, nechut' ke kolektivismu, k tomu stát se jedním z „mravenců“. Mravenec je symbolem někoho nepatrného, který nemá vlastní rozhodování, ale je členem velkého „mraveniště“ a společenství, v němž se cítí bezpečný a zároveň tím i nebezpečný druhým, kolektiv mu dává sílu, díky níž spolu s ostatními dokáže udolat i mnohem silnějšího protivníka. Postrádá zcela individualitu, a to i v samotné tvorbě- je třeba o něm říkat, že je „největším básníkem“, jeho dílo o tom nesvědčí.

ʿAwlād ʿAḥmad vystavuje posměchu vše, co nepovažuje za přínosné pro současné umění. Už samotný název básně *Šāʿir^c amūdī jalūmu nafsahu* (Klasický básník spílá sám sobě, s. 99-100) napovídá, kdo se zde stává terčem ironie. Hned první verše parodují úvod klasické kasídy, *nasīb*, čímž připomíní mj. i jiného *enfant terrible* arabské poezie, ovšem abbásovské doby, **Abū Nuwāse**:

Marně následuji stín havranů
a foukám mezi kameny ohniště,
následuji hrom z mraků
a flikuji obnošené rýmy!

(viz příloha č. 33)

V básni *Hādhā ʿalladhī* (To je ten, který, s. 75-78) útočí i na **Abū l-Qāsima aš-Šābbīho**, dnes v Tunisku všeobecně považovaného za největšího domácího básníka v celé literární historii tohoto státu, slovy: „To je ten, který neznal aš-Šābbīho, měl vkus.“ Možná, že „ten“ je samotný lyrický mluvčí.

ʿAwlād ʿAḥmad je pro svůj negativistický postoj a nechut' ke všemu oficiálnímu nevídaným tvůrcem, jehož „ostrý jazyk“ je třeba mít pod dozorem, neboť se nebojí vyrovnat se ve svých verších rouhačsky se vším, co se mu nelíbí. Problémem pro cenzuru se více než ironizování tvorby jiných autorů stávají verše, kde za řádky můžeme vyčíst problémy nesvobody v policejním státě. Právě omezování svobody je Awládovým klíčovým tématem. Jeho výsměch stíhá i skutečnost, že i na něho samotného často „dohlíží“ tajná policie:

Řekl státu:

-Mé oči spočívají na ʿAwlādu ʿAḥmadovi

a koupil si dvoje brýle

Ptal se uliček, kde bydlí... a na dva sousedy

Po týdnu hlídkování v dlouhých nocích
(byl přilepený na dveřích důstojně a těžce)
mu klíč vypíchl oči
zkáza
už není oko!

(b. *al-^cAssās*, (*Strážce*), viz příloha č. 34)

Podobné téma nalezneme i v básni *as-Sidžillāt* (*Záznamy*, s. 51). Znovu se tu objevuje motiv mravenců, těch kteří se podřizují, ztrácejí svoji individualitu a „spolupracují“, i tajné policie:

Hozené do garáže ministerstva
otvírá je krysa pro vojenského důstojníka:
záznamy z potravy mravenců
jejichž jména jsou seznamy
těch kteří se skrývají
v pavoucích blízko rohů
(viz příloha č. 35)

Častými protihráči jsou tajemní, neurčití „oni“. V básni *Nakd an-našš* (*Soužení textu*, s. 10) jsou to ti, kteří vyžadují: „svoje právo, abychom pro ně vytvářeli líbezné texty / hledají v nich útočiště k uspokojení svých potřeb, uspokojení našeho narcisismu“ (s. 10). V každém případě jsou „oni“ ti, kteří svými požadavky omezují tvůrčí svobodu, tedy to, co ‘Awlād ‘Aḥmad vyznává. Jsou to vždy ti, kteří stojí „na druhé straně“, tam, kde je lyrický mluvčí osoba *non grata*. Oni jsou „nemocni pouze svými dušemi“ (b. *Hum (Oni)*, s. 134).

V básni *al-Džazzār* (*Řezník* s. 110) jsou „oni“ opět ti nepřátelští, kteří mohou nad lyrickým mluvčím uplatňovat svou moc, básník zde dospěl až k obludné absurditě např. ve verších: „...po basmale mě zařizli/.../ prodali mé maso třem mužům...“. Jinde „hodili jeho jazyk kočkám“ (b. *Oni*, s. 134).

V básni *al-‘Imām* (*Imám* s. 107) jsou tajemní a mocní „oni“, kteří si mohou zahrávat i se životem a smrtí vybrané, nepohodlné oběti, duchovní autority: Nezemřel jsem.

Přesto...mne pohřbili v slavnostním průvodu!
Kázání bylo hotovo...a zformulováno.
Na jeho sepsání se vystřídalo
deset sunitských imámů),
aniž by cítili potřebu shodnout se na dni,
v němž musím zemřít!

Pohřbili mne za úsvitu
a vrátili se večer-
aby zabránili
vrchnímu z andělů
setkat se se mnou!
(viz příloha č. 36)

Jeho až urážlivému posměchu není ušetřen ani šejch v následující ukázce:
Sedm dívek sestoupilo k řece
před západem slunce
a šejch
- za břehy-
vzdálený za větvemi
dlouze se o ně zajímající
zapomíná na své ruce
a zapomíná na večerní modlitbu

(b. *al-Qaṣā'idu*, (*Básně*), viz příloha č. 37)

Surrealistická nadsázka v politické lyrice

Jak ukazují již citované ukázky, Ḥamadovu poezii nelze jistě zařadit do prvoplánové politické lyriky. Už samotný název sbírky *Testament* napovídá, že jedním z klíčových témat je i smrt, která je zde vztažena k tvůrčímu subjektu básníka. Smrt je jistotou, která je nevyhnutelná, a básník dokonce ví, jak bude v jejím okamžiku vypadat: „...s oholenou bradou- vkusnými nehty- elegantně s kravatou/ zelenou a nablýskané černé boty...“ (b. *al-Waṣīja*, (*Testament*), s. 113), tady i zde zaznívá jeho výsměch, který se nezastaví před ničím. Ožívají tu pohřební ceremonie a také zde, podobně jako v citované básni *Řezník*, zacházejí verše až k obludnosti, a mimo jiné i v této skutečnosti je možno vidět společné

rysy se surrealismem (o tomto dále viz kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*):

Nejlépe, na začátku, aby mé tělo bylo neseno- mé tělo
toto, mé poslední tělo neparfumované potem dětství, aby
bylo neseno- uprostřed hladového fénického koše- k nejšíkovnějšímu
řezníkovi v zemi... a bylo od něj požadováno jeho rozkrájení řeznickým nožem
obrovským na mnoho údů

a kloubů

a částí

a kousků

a cárů

a roztroušených kousíčků

a střípků

toto dělá každé ráno s čerstvou ovcí

(b. *al-Wašīja (Testament)*, viz příloha č. 38)

Jako by s člověkem bylo zacházeno jako s obětním zvířetem, bez vůle, bez práva na svobodu rozhodování. A právě právo a svoboda jsou klíčové motivy sbírky, které zaznívají mezi řádky, např. i ve verších, které se týkají umělecké tvorby, jakožto absolutně svobodné činnosti. Člověk je nejvíce svobodný sám v sobě a pak ve smrti:

Je to moje duše

a já jsem v ní svobodný...po všech stránkách

Od jablka byl jsem stvořen k přemíře chytrosti a nedostatku porozumění

proto jsem se nenaučil zákonům království leč těm týkajícím se

svobody své smrti

(b. *Mizādž (Nálada)*, viz příloha č. 39)

V mnoha verších autora přitahuje problém „básnické pravdy“, zamýšlí se, kdo je básník, kdo je on sám, co je pravda a co lež. Říká: „S cílem vyzdvihnout morálku...píšeme poezii...Snažíme se vždy, aby naše lži byly uvěřitelné/ a vyrobené k uvěření (b. *Bi ghājat raf'i al-ma^cnawījāt (S cílem vyzdvižení morálky)*), s. 16). Jak vyplývá již z výše uvedených ukázek, básník odmítá vše, co je všeobecně uznáváno za autority, revoltuje a hlásá svobodnou tvorbu bez jakýchkoli omezení. Jediným imperativem adresovaným tvůrčí osobnosti se stává:

„Piš!“ ve stejnojmenné básni (*ʿUktub! (Piš)*, s.69-73), opakující se se vzrůstající naléhavostí. V básni *Bilād as-sadžāʿir (Země cigaret)*, s. 63-67) odmítá nesmyslné zákazy, neguje dokonce i to, co se týká tvorby a obecně jazyka, hledá svou identitu. Vyjadřuje nedůvěru ke společenskému zřízení a těm, kteří o něm rozhodují. Spojuje tu tak hlavní témata své tvorby: „Žádná ruka/ žádná ústa/žádný jazyk“ (s. 64). Jako by nebylo připuštěno psát i mluvit, svobodně vyjádřit svůj názor. Či si snad tyto činnosti zakazuje samotný autor, neboť lépe než se uchýlovat ke lžím, a slovy autorovými z výše citovaných veršů „kráčet po vyšlapaných cestičkách“, stát se „mravencem“, stát se oficiálním mluvčím jediného názoru, je mlčet. V dalších verších přechází k absurdním zákazům, vyjádřeným již explicitně: „V zemi cigaret/ zakazuje se spojení prstů/ zakazuje se dotýkání popelníků/ zakazuje se hlen kouře“ (tamtéž, s. 64). I zde jsou přítomni tajemní „oni“, i když jsou skryti za pasivní formou vyjádření. V následujících verších se i literární tvorba stává nástrojem boje, spojencem oficiální politiky, jež se spolu s alkoholem jakožto prostředkem zapomnění staví proti lyrickému mluvčímu. Nedůvěra v systém ještě vzrůstá, vyvolává otázky po smyslu snažení, boje s těmi, kteří jsou ochotni proti němu kdykoli zakročit: „Tři vojska proti tobě/ poezii/ prózou/ alkoholem/ a v klidu míru/ je podporuje parlament! [...] O co se snažíš, co chceš? [...] Nespoléhej se na starý pořádek/ a nespolehej se na nový pořádek...“ (s. 65).

Poezii *ʿAwlāda ʿAḥmada* nelze jistě vtěsnat pouze pod název „politická poezie“, neboť jeho verše svou obrazností a myšlenkovým obsahem dalece překonávají to, co obvykle přináší tento žánr, navíc přímo explicitně nevzdorují konkrétní politické linii (i když samozřejmě čtenář implicitně chápe, že Aḥmadův výsměch a kritika jsou směřovány k vládní garnituře a vykonavatelům její politiky v Tunisku), nýbrž jsou vztažitelné ke kterémukoli nesvobodnému, policejnímu státu kdekoli na světě. Jeho verše volají po svobodě slova, možnosti básníka a obecně i jakéhokoli občana odhodit vše, co ho svazuje, aby mohl vyjádřit zcela svobodně, co mu leží na duši. Staví se proti lži, kterou „povýšili na stupeň pravdy/ a učinili ji křičícím heslem na svých výročních demonstracích/ které jak se zdá/ nepřinášejí užitek“ (b. *S cílem vyzdvižení morálky*, s. 16). Básník je pouhý „prostředek jazyka pro vytváření poezie“ (b. *Ḥamāʿim ʿilā Maḥmūd Darwīš (Holubi Mahmūdu Darwīšovi)*, s. 91). Jediné, co smí (a dokonce většinou alespoň do jisté míry musí) omezovat básníka při jeho tvorbě, je gramatika jazyka (b. *an-*

Nuḥāt (Filologové), s. 45), i když také zde se ʿAḥmad zcela nevzdává ironie. Myšlenku o autonomii textu a jeho genezi bez přičinění básníka dovádí až do absurdity, když vyslovuje myšlenku, jež je v souladu s Barthesovými teoriemi: „Moudrost poezie: smrt básníka!“ (*S cílem vyzdvižení morálky*, s. 17). Lze říci, že ʿAwlādaova poezie v sobě často skrývá politický podtext, ale zdaleka ne ve všech básních této sbírky tomu tak je. Navíc básníkův styl v sobě nese zřetelné surrealistické rysy. Právě do surrealismu lze zahrnout velice rozličné autory, mimo jiné i díky tomu, že jeho hlavním inspiračním zdrojem se stává sen, čímž vstupuje do hry i podvědomí tvůrce, a výsledné dílo se tak stává velice individuálním vyjádřením jeho osobnosti. Surrealisté sami prohlašují, že surrealismus není umělecká škola. Znamý český literární teoretik **Karel Teige** napsal: „Surrealismus není estetika a nevyznává žádnou estetiku. Neexistuje žádná ortodoxie surrealismu. Neexistuje jednotné surrealistické tvarosloví.“¹²⁰ Dále sice uznává, že se vytvořily i jisté ustálené formy, ale staví se k nim velmi kriticky a odmítá je jako „podřadné“¹²¹.

Propojení s politikou provázelo surrealismus od jeho počátků. Většina vůdčích přívrženců tohoto směru, který se etabloval po první světové válce, měla blízko k anarchismu. Jejich myšlenky nabývaly stále více sociálního zabarvení, chtěli svět změnit revolucí. Prohlašovali: „Západní světe, jsi odsouzen k smrti.“¹²² Ve 30. letech se pak směr rozštěpil do dvou směrů: jeden se zcela přiklonil k cestě politické revoluce (v čele s Luisem Aragonem), druhý se pak nadále zabýval zkoumáním neznámých oblastí v srdci člověka. Zřejmě nejvýznamějším představitelem tohoto směru se stal **Salvador Dalí**, který oproti dřívějším surrealistickým klíčovým pojmům sen a automatismus, stavěl *paranoiu*, což podle něj je „[...] deviantní interpretace světa a vlastního já, jemuž je přikládána nadměrná důležitost.“¹²³ Samotná složitá osobnost tohoto malíře a jeho rebelantství může v lecčemž připomínat složitou a věčně revoltující osobnost ʿAwlāda ʿAḥmada jako reálného člověka a básníka i jako implikovaného autora.

Styl této sbírky je zcela nepatetický, v některých verších je možné nalézt i znaky charakteristické pro publicistický styl. ʿAwlād ʿAḥmad někdy volí i velmi dlouhá a složitá souvětí, jejichž obsah je neméně obtížně rozluštitelný.

¹²⁰ Teige, Karel: Výbor z díla III. – Osvobozování života a poesie. Aurora, Praha 1994, s. 408.

¹²¹ Ibid, s. 408.

¹²² Nadeau, Maurice: Dějiny surrealismu. Votobia, Olomouc 1994, s. 69.

¹²³ Ibid, s. 129.

Ve svých básních se lyrický mluvčí ocitá ve světě, v němž je psancem, je obklopen nepřáteli a k boji mu zbývají jen dvě zbraně: psaní a alkohol. Okolní svět díky své nesnášenlivosti ke všemu svobodnému je neosobní, zvrácený a často i obludný. Lze však nad ním i zvítězit. Lyrickému mluvčímu i samotnému empirickému autorovi ʿAwlādu ʿAḥmadovi se to daří za pomoci drsného výsměchu, ironie, a také exhibicionismu (kterým, příznačně pro ʿAwlāda, vynikal také Salvador Dalí), díky nimž však tento *enfant terrible* tuniské poezie bude mít zřejmě vždy problémy nejen s cenzurou, ale i obecně s přijetím u většinové společnosti.

Inspirace súfismem

*Země je naše krásná mešita, a kdykoli
osiřím, její hlína je mým modlitebním kobercem.*

(Muḥammad al-Ghuzzī: *Jsem ten mnohý*)

V současné tuniské poezii se častou inspirací stává súfijská (mystická)¹²⁴ poezie. Moderní tuniští básníci však s jejími motivy zacházejí různým způsobem, využívají jich motivů v různé míře, kombinují je s prvky moderních literárních směrů. Jedním z nevýznačnějších básníků tohoto směru je **Muḥammad al-Ghuzzī**, představitel „Kajruwánské školy“, jehož poezie asi nejvíce připomíná básně předních středověkých súfijských básníků, avšak jeho sbírky a také jednotlivé básně v nich obsažené se také liší menší či větší mírou mystické inspirace klasickými mistry na jedné straně a „moderností“ na straně druhé. Mystická tematika je u současných tuniských autorů úzce provázána s legendami a mýty, jak již bylo zmíněno v úvodní části této práce. **Al-Džābirīho** toto vedlo k zařazení obou směrů do jediné kapitoly, kterou nazval *Al-ḥulm wa al-wāqīʿ* (*Sen a skutečnost*).¹²⁵ V této práci jsou autoři, u nichž převažují legendární prvky, zařazeni do samostatné kapitoly, a to i ti, u nichž je sice možno nalézt ojedinělé súfijské motivy, ale zcela převažuje inspirace legendami, pověstmi či pohádkovým světem (např. **Āmāl Mūsā**).

Súfijské motivy také mohou vstupovat do surrealisticky tajemného a hrozivého světa. Společným rysům mystiky a surrealismu bude věnována pozornost v části této kapitoly a v kapitole *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*, v částech věnujících se **Faḍīle aš-Šābbī**.

Muḥammad al-Ghuzzī

Jak jsem se již zmínila výše, klasické súfijské poezii stojí v současné tuniské tvorbě nejbližší sbírky **Muḥammada al-Ghuzzīho**. Už samotný název jeho sbírky *Kathīrun hādhā al-qalīlu ʿalladhī ʿachadhtu* (*Je hodně toto málo, co*

¹²⁴ V této práci je používáno termínů súfijská a mystická (zde myšleno islámská mystická) poezie jako synonym, třebaže o tom, že se oba termíny přesně nepřekrývají píše např. Luboš Kropáček ve své knize *Súfismus. Dějiny islámské mystiky* (Vyšehrad, Praha 2008, s. 13-15).

¹²⁵ الجابري, محمد صالح, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. الدار العربية للكتاب, تونس 1989.

jsem si vzal)¹²⁶ svým paradoxním vyzněním, užitím první osoby singuláru i svou neurčitostí navozuje pocit čehosi skrytého, spjatého s lyrickým mluvčím sbírky. Vnímatel textu pak všudypřítomné tajemství, jehož závoje jsou sice poodhalovány, ale nikdy ne zcela odkryty, cítí v celé sbírce. Porozumění je zde dáno právě usouvzažením jednotlivých motivů k celku a jeho zahrnutím do tradice, která nám pomáhá porozumět. Dostáváme se tak k **Heideggerově** kruhové struktuře porozumění převzaté **Gadamerem**, který tuto filozofickou ideu převzal, dále rozvíjel a hovořil v její souvislosti také o faktoru tradice.¹²⁷ Fenomén skrytosti a tajemství, obsažených v súfijské poezii, jako by přímo korespondoval s Heideggerovými filozofickými úvahami o životě.¹²⁸ Také o Heideggerově pojmu „ontologická diference“¹²⁹ ve smyslu odlišení Bytí od „všeho jsoucího“, by bylo možno uvažovat ve spojení se súfijskou poezií. Heidegger kromě pojmu ontologická diference hovoří také o theologické diferenci, která rozděluje božské a stvořené,¹³⁰ tedy to, na čem se právě súfijská poezie zdá být postavena. Poetika tohoto žánru totiž tkví v užití symbolů, jejichž prvoplánové, nemetaforické chápání vytváří obraz zcela pozemského světa, zatímco hlubší pochopení nabízí při znalosti základních metafor mystické poezie hlubší, duchovní prožitek. Před mystikem se otevírá zkušenost nejvyššího poznání i splynutí s Bohem, jako by se tak snažil překonávat právě onu Heideggerovu theologickou diferenci. Právě toto poznávání je cestou za skrytými významy, hrou s tajemstvím, kterou mistrně využívá mj. právě al-Ghuzzī.

¹²⁶ الغزي, محمد, كثير هذا القليل الذي اخذت. سراس النشر. تونس 1999.

¹²⁷ V hermeneutice „Jde o kruhový vztah mezi celkem a jeho částmi: význam předjímaný celkem, se chápe z jeho částí, ale jen ve světle celku nabývají části své objasňující funkce.“ (Gadamer, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí*. Nakl. Filozofického ústavu AVČR, 1994, s. 40-41.). Původním úkolem hermeneutiky umění bylo: „[...] vysvětlovat a zprostředkovat vlastním vynaládajícím úsilím to, co řekli jiní a s čím se setkáváme v tradici, všude tam, kde to, s čím se takto setkáváme, není bezprostředně srozumitelné.“ (Gadamer, Hans-Georg. *Člověk a řeč*. Oikoymenth, Praha 1999, s. 47). Gadamer v návaznosti na hermeneutické teorie Diltheye a Schleimachera pak klade důraz na chápání termínu rozumění dílu, což podle něho neznamená „aktualizovat v sobě myšlenky někoho jiného“ (Ibid., s. 51), tj. autora, avšak znamená to rozumět umění i „souvislosti smyslu dějin“ (Ibid., s. 51). Hermeneutika se zde tak dostává do souvislosti s historickým vědomím, je odkázána na „cestu tázání“ (Ibid 143).

¹²⁸ „Život je zastřený.“ (Ibid., s. 144). O životě tu dále praví: „Sám se stále znovu zahaluje do mlhy.“ (Ibid., s. 144)

¹²⁹ Gadamer tento Heideggerův pojem osvětluje a uvádí do souvislosti s hermeneutikou v textu *Hermeneutika a ontologická diference*, vydaném ve výše již citované knize *Člověk a řeč*. „Bytí se ukazuje ve jsoucím.“ (Ibid., s. 140). Dále: „Naše myšlení se od samého počátku nachází na cestě odlišení jsoucího od bytí.“ (Ibid., s. 140). I Gadamer však jako Heideggerův žák přiznává, že pojem do značné míry představuje „cosi nejasného.“ (Ibid., s. 140).

¹³⁰ „[...] stojíme v ontologické diferenci a nikdy nebudeme moci a ani chtít-z ní vycházejemyšlenkově překonat theologickou diferenci mezi božským a stvořeným[...]“ (Ibid., s. 150)

„Až k Tobě přijdou milenci“

Sbírka *Je hodně toto málo, co jsem si vzal* začíná básní *ʿTtidhār*

(*Omluva*, s. 2), která v sobě nese některé typicky súfijské motivy a navíc odkazuje i k názvu celé sbírky:

Až k Tobě přijdou milenci

a věnují Ti mnohé dary

řeknu z vnuknutí:

- Můj Pane, pečoval jsem o zahrady své révy

a ty zahrady mi poskytly jen toto málo.

(viz příloha č. 40)

Jedním z nejtypičtějších motivů súfijské poezie jsou milenci, tj. ti, kteří svou lásku obracejí k Bohu, ubírají se cestou silného a vášnivého citu (jedním ze slov pro lásku, zde hojně užívaným je slovo *wadžd* (milostná extáze, vášeň), kterou využívá také Džamīla al-Mādhūrī mj. i v názvu své sbírky). Svému cíli se snaží přiblížit, dospět k jeho poznání, či se dokonce s ním spojit, splynout, rozplynout se a zaniknout v Něm (*fanā*). Vnuknutí, jakožto myšlenka seslaná nebesy, je zde prostředníkem mezi lyrickým mluvčím, zde zasvěcencem, který putuje k poznání. Prostředkem poznání je i réva (*karm*), symbol opojení, které metaforicky chápáno neznamena fyzický stav, nýbrž stav duše, tj. opojení skrytým poznáním, poznáním Boha. Další klíčovým motivem výše citovaných veršů jsou *mnohé dary* (v originále je použito spojení *hojné dávání* (*al-ʿatāʿ al-džazīl*)), který spolu s posledním veršem „ty zahrady mi poskytly jen toto málo“ odkazují k názvu sbírky. Tato báseň se zdá být osvětlením titulu knihy, ovšem ve skutečnosti se zde čtenář ocitá v bludném kruhu autorovy hry. Snaží se poodhalit roušku tajemství, rozluštit hádanku, ale je vrhán zpět. Navíc název básně zní *Omluva*. Omlouvá se snad lyrický mluvčí, že je schopen přijmout jen „málo“ z toho, co mu „poskytly zahrady“? Snad zde ony zahrady s révou ve významově vyšší rovině znamenají cosi jako duchovní svět, který dává svému nositeli mimo jiné i schopnost tvořit poezii. Takto by bylo možno vysvětlit i název další sbírky *Mā akthara mā aʿtā, mā ʿaqalla mā achadhta* (*Jak hodně je toho, co dal, jak málo je toho, co sis vzal*), autor tak pokračuje ve hře ze čtenářem v ecovském

pojetí.¹³¹ Člověku je dáno mnohé, v první řadě je to dar života, Bůh je tím, kdo nás stvořil, my však umíme využít jen část z těchto darů, bereme si z nich málo. I toto málo však znamená hodně.

Sbírka *Je hodně toho málo, co jsem si vzal* je rozdělena do dvou částí, které nesou názvy, které je možno číst v nepřeneseném, doslovném smyslu, ale při určité znalosti základů mystiky a vůbec islámu je pak možné čtení i v rovině metaforické, s jejich duchovními významy. První část al- Ghuzzī nazval *Kitāb al-ḥubb* (*Kniha lásky*). Láska je základní ideou súfismu, je jí míněna láska k Bohu, která se však v mystické poezii často skrývá za výrazy a metafory používané běžně v milostné poezii zcela světské, takže nepoučený čtenář nemá potřebu verše „dešifrovat“. Podle hermeneutických východisek **H. G. Gadamera** je v podstatě nemožné text interpretovat špatně, pokud jednotlivé významy zařazujeme do celkového směřování textu, který nás poopravuje, vede nás ke správné interpretaci.¹³² Také **Eco** ve svém pojetí modelového čtenáře¹³³ (podobně je tomu u Iserova implikovaného vnímatele¹³⁴) předpokládá nutnost určité korekce vnímatele, a to prostřednictvím pravidel, která stanovuje samotný text. Podle těchto teorií by se prvoplánové čtení mystické poezie jako milostných či bakchických veršů stávalo do jisté míry nesprávnou interpretací, protože by neodpovídalo textu jako celku a všem „klíčům k rozluštění“ v něm obsaženým.

Druhé části této sbírky dal básník podtitul *Kitāb al-'asmā'* (*Kniha jmen*), přičemž při vyslovení výrazu „jména“ vyvstane na mysli možná souvislost s devadesáti devíti krásnými jmény Božími. Básník však nabízí i další cestu pro interpretaci, a to v básni *al-'Asmā'* (*Jména*, s. 61-65, viz rozbor dále).

¹³¹ O hře autora se čtenářem, kdy autor nabízí čtenáři určité „klíče“ k pochopení díla, avšak stále ho při interpretaci svádí z cesty, hovoří Umberto Eco ve stati Poznámky ke „Jménu růže“ (*Světová literatura*, 21, 1986, č. 2, s. 227-241).

¹³² Gadamer hovoří o „kruhové struktuře porozumění“ (Gadamer, *Problém dějinného vědomí*, s.43).

¹³³ Ecův modelový čtenář je určitý konstrukt vnímatele, kterého má autor na mysli při vytváření textu a který při interpretaci postupuje tak, jak mu autor textem naznačil. Eco říká: „Modelový čtenář [...] je množinou textových instrukcí, jež jsou realizovány lineární organizací textu přesně jako soustava vět či jiných znaků.“ (*Šest procházek literárními lesy*, Votobia, 1997, s. 26). O roli čtenáře dále především: Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Texts*. Indiana University Press, 1979.

¹³⁴ Iserův implikovaný čtenář se v mnohém blíží Ecovu konceptu modelového čtenáře, ale na rozdíl od něj má širší možnosti interpretací, sám může do určité míry význam determinovat. (Iser, Wolfgang. *Koncepty čtenáře a implikovaný čtenář*. *Aluze*, 2004, č. 2-3, s. 135-143.) Mezi vlastnosti textu patří nedourčenost, která podle Isera zapojuje čtenáře „do spoluuskutečňování jejich [tj. textů] možné intence.“ (Iser, Wolfgang. *Apelová struktura textů*. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy*. (ed. Sedmidubský, Miloš; Červenka, Miroslav; Vízdalová, Ivana). Host, Brno 2001, s. 42.)

Súfijské poezii je, vzhledem k její charakteristice, vlastní určitá normativnost. Individualita jednotlivých autorů, je částečně zatlačena do pozadí, především v její klasické podobě. Jak již bylo řečeno výše, existuje v mystické poezii určitý soubor motivů a symbolů, který se opakoval u různých autorů (samozřejmě to však platilo i v jiných poetických formách-také klasická kasída měla přesná pravidla, a záleželo pak na osobnosti básníka, do jaké míry je dodržoval, a kolik vnášel do tohoto žánru nového). Al-Ghuzzī se přibližuje tradičním básníkům i využitím své hluboké znalosti klasické arabštiny (což je společný rys autorů Kajruwánské školy, jak jsem uvedla již v úvodní kapitole) v lexikálním a syntaktickém plánu básní. Můžeme zde v některých básních nalézt určité hříčky vytvořené použitím sloves se stejným kořenem v různém slovesném kmeni, např. významově aktivních kmenů proti pasivním.

Autorský subjekt ¹³⁵ vstupuje do textu převážně prostřednictvím 1. osoby singuláru, někdy využívá i 1. osoby plurálu, vyjadřující spojení jednosti s mnohostí.¹³⁶

Jedním z velkých motivů mystiků je víno a opojení (*sukr*), s nimiž jsme se setkali již v úvodní básni této sbírky. Opojení je duševní stav, do nějž se dostávají mystikové při své cestě k Bohu. V básni *Sukr (Opojení, s. 7)* tento stav umožňuje nalézt „dveře“, jež vedou k vytouženému, nejvyššímu cíli. „Dveře“, či „brána“ (v arab. pro obojí slovo *báb*) je další z častých metafor tohoto směru, je to mezní bod mezi pozemskou zkušeností a vyšším poznáním, hranice, přes kterou je dovoleno překročit jen zasvěcencům, kteří musí vynaložit velké úsilí, být naplněni láskou, pokorou a upřímností. Překonávají také překážky, jak se objevovalo např. už v poezii **al-Maṭwīho** (viz úvodní kapitola), či **al-Mādžrī** (viz dále). Opojení je seslaným darem. Nalezení té pravé cesty, správných dveří není snadné, je to cesta pokusu a omylu:

Protože jsi mne napojil všemi těmi nápoji,
klepal jsem v opojení na dveře všech domů
a zmýlil jsem si své dveře.

¹³⁵ Podle Petra A. Bílka, který vychází z úvah Mukařovského je možno rozlišovat autora, jako toho, kdo text vytvoří, ale pak pro vnímatele stojí fakticky již mimo text, a autorský subjekt, který je možno nazvat také implikovaným autorem, který vzniká na základě čtenářovi konkretizace. (Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*, Host, Brno 2003, s. 52- 53).

¹³⁶ Annemarie Schimmelová hovoří o intimním vztahu súfího s Bohem, ale také o jeho potřebě říci o své duchovní zkušenosti dalším, což způsobilo, že se súfismus stal sociálním hnutím. (*As Through a Veil*. Columbia University Press. New York, 1982, s. 16-17.)

(viz příloha č. 41)

S opilostí souvisí motiv vinárny, jinak opět hojně využívaný také nemetaforicky, v pijácké poezii (*chamrījāt*). V básni *al-Hāna* (*Vinárna*, s 10) lyrický mluvčí (autorský subjekt) v 1. osobě plurálu bloudí a má „těžké jazyky a roztěkané oči“, což bychom zde mohli vnímat jako průvodní jev opilosti, a pak i poslední trojverší by bylo možno číst jako pijáckou píseň, zatímco kontext celé sbírky nás vede přímo k mystické interpretaci:

Každou noc obcházíme a hledáme náš dům,
dokud nenajdeme cestu,
jež by nás dovedla k jeho průchozím dveřím!

(viz příloha č. 42)

Tak se znovu vracíme k motivu cesty, literárnímu archetypu, který nabývá v súfijské poezii duchovního významu cesty k Bohu. V básni *Rihla* (*Cesta*, s. 78-81), se opakuje výzva : „Jdi dál, než vidí Tvé oči“. Je to výzva k poznávání všeho, co nás obklopuje, k odhalování všech tajemství, moudrosti života:

Jdi dál, než vidí tvé oči
a převezmi moudrost od lidu věštby
a astronomů
a starců s amulety,
odhal vlastnosti kovů,
tajemství písmen
a duši čísel

(viz příloha č. 43)

Poutník je zde zástupcem všech lidí, může to být muž i žena, musí být pokorný ke všemu, co ho obklopuje, neboť vše je výtvořem Božím.

Bud' vnukem všem mrtvým,
potomek všech prvků,
raduj se z moudrosti, jež byla vytvořena ze studnice ducha.
Nauč se vzdát úctu rostlinám,
být milý k zrnku písku,
a chval strom, má sestro,
a hlínu, ty, můj bratře.

(tamtéž, viz příloha č. 43)

Láska k veškerenstvu sbratřuje všechny lidi, je třeba učit se lásce, vidět svět jinýma očima a radovat se z něj. Podobně jako u **al-Maṭwīho** (viz úvodní kapitola) je **al-Ghuzzīho** mystika pevně spjata s pozemským světem, pevně zakotvena v pantheistické myšlence. Není třeba zvláštních modliteben při hledání Boha, celá Země je posvátným místem v očích toho, kdo se vydává správnou cestou a dokáže vidět svět v celé jeho kráse. Krása, již vnímáme a poznáváme svými smysly pochází od Něho.¹³⁷ Základem tohoto pohledu je novoplatónská emanační filozofie, kde je celý vesmír pojímán jako nevyčerpatelné vyzářování krásy Jednoho. Kosmós je „řád celku postavený proti prvotnímu chaosu“.¹³⁸ Příroda tu hraje nezastupitelnou prostředkující roli. Země je poutníkovým druhem, díky němuž se nemusí nikdy cítit sám:

Země je naše krásná mešita, a kdykoli
osiřím, její hlína je mým modlitebním kobercem
(b. *Anā al-kathīr (Jsem ten mnohý)*, viz příloha č. 44)

Název „jsem ten mnohý“ opět odkazuje k názvu sbírky, k binární opozici hodně/málo a zároveň k výše již zmíněnému protikladu mezi osamoceností súfího na jeho cestě k absolutní Pravdě, a zároveň jeho potřebou sdílet své prožitky s ostatními, těmi „kteří milují Boha“. V této básni se pak více prosazují pantheistické myšlenky, kde božství je chápáno „jako nekonečné a nepopsatelné bytí a jediná skutečnost“¹³⁹. A. Schimmelová v tomto případě hovoří o *mystice nekonečnosti*, zatímco druhý typ, *mystiku osobnosti*, jež se také uplatňuje v této sbírce, chápe jako přemítání mystika „o vztahu člověka, tedy svém vlastním, ke Stvořiteli, Pánu a Milovanému cíli lásky a touhy“¹⁴⁰.

Lyrický mluvčí kolísá mezi samotou a opuštěností (což se projeví ještě více ve sbírce *Jak hodně je toho, co dal, jak málo toho, co sis vzal*). Člověk na své duchovní pouti hledá spřízněné duše: ty, kteří procházejí stejným duchovním opojením, milují Boha:

¹³⁷ Jeden z čelných zastánců středověké metafyzické pansemiózy Jan Scotus Eriugena nazírá na svět jako na „velkolepé zjevení Boha skrze prapůvodní a věčné příčiny, které se projevují skrze smyslově vnímatelnou krásu.“ (Eco, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Argo 1998, s. 86)

¹³⁸ Ibid., s. 54. Autor zde komentuje myšlenky chartreské školy, která rozvíjela esteticko-matematickou koncepci kosmologie a cituje zde také oslavnou báseň jednoho ze členů této školy, Alana z Lille, kterou věnoval přírodě a ve které se odráží posvátná úcta, vyjádřená mj. apostrofami typu „dcero Boha“, či „zákone kosmu“ (Ibid., s. 56).

¹³⁹ Toto rozdělení uvádí Luboš Kropáček ve své knize *Súfismus. Dějiny islámské mystiky*. Vyšehrad, Praha 2008, s. 39.

¹⁴⁰ Ibid., s. 39.

Smutní pijáci jsou mým rodem
a trpící milenci mými přáteli

Jestliže se setkají dva důvěrní přátelé, stanu se milencem
a řeknu: Kéž by je objaly mé zorničky

a stalo se mé oko komůrkou pro jejich lásku
a stala se má víčka ochranným závojem

Vskutku nelžu, když zavřu oči
není rozdíl mezi mou cudností a mým pokrytectvím

vždyť klopíme oči cudností
a naše srdce mají natažené krky

(b. *Innī mala 'tu al- 'arḍ* (Věru jsem zaplnil Zemi), viz příloha č. 45)

Lásku je třeba střežit „jako oko v hlavě“. Co je oním pokrytectvím? Snad snaha uchovat si lásku sám v sobě, uzavřenou v „komůrce“? Lyrický mluvčí nechce zůstat osamocen. Není sám, je „mnohý“, je spjat s ostatními láskou, kterou si nese v sobě. Je část celku a zároveň celek. Využívá zde hyperbolizace své osoby, jako by on byl tvůrcem všeho veškerenstva, jako by už došel nejvyššího poznání, sjednocení s Bohem, rozplynutí se v Něm. Je jedním z výtvorů Jediného, stvořeným Jeho emanací jako vše ve vesmíru, stává se tedy do jisté míry sám „božský“.¹⁴¹ Jako by implicitně vyslovoval heretický výrok středověkého mystika al-Ḥallādže: „Já jsem Pravda!“, kterým vyjadřoval svůj zánik (*fanā*) v Bohu:

Já jsem zaplnil Zemi, tedy se taž,
čím bude Země po mém odchodu

Pak jsem zdvihl na její půdě svou zástavu
a zřídil na ní zemi milenců

Zítra odejdou všichni milující

¹⁴¹ Pojetí člověka jako „božského“ se rozvíjel také v Evropě v 15. století po objevení sborníku textů Corpus Hermeticum. Hermetismus v tomto období splýval s novoplatonismem a kabalistickým učením, a stal se protikladem scholastiky, především tomistického hýlemorfismu. (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 189).

a já zůstanu na Zemi jako milující zbytek.

(tamtéž, viz příloha č. 45)

Tajemství, jímž je zahalena naše existence, je původcem nutnosti tázat se, aniž bychom mohli očekávat odpověď. Otázky vyvstávají také ve spojitosti s Adamem, jakožto prvním člověkem, praotcem lidského rodu, který nás však zároveň zatížil vinou:

Což kdyby se nezajímal o ten strom?

Což kdyby neutrhl jeho plod?

Což kdyby nebylo jeho hříchu?

Zdědili bychom Zemi?

(b. *Ādam (Adam)*, viz příloha č. 46)

Téma hříchu a hříšníků nalezneme i v dalších básních. Není možné odsoudit všechny hříšníky, vždyť díky nejslavnějšímu z nich, Adamovi, vznikl celý náš lidský rod. Tento postoj je možno nalézt také u raně renesančních teoretiků hermetismu, kteří zdůrazňují božství člověka a tvrdí, že jeho pád „nebyl způsoben hříchem, nýbrž jeho schopností klanět se Přírodě a z lásky k ní.“¹⁴² Až hereticky vyznívají závěrečné verše naposledy citované básně:

Tedy řekněme:

Sláva hříšníkům,

kteří posílili odmítnutí země

a schválili hříchy potomků!

(tamtéž, viz příloha č. 47)

Hřích je lidem vlastní od jejich prvopočátku, proto i lyrický mluvčí je stále sváděn z cesty, a je to právě Země, jež je zároveň posvátným místem i pokušením. Hřešit je lidské a Bůh kajícím se odpouští.¹⁴³ Pro poutníka je to místo jakési binární opozice pozemského/duchovního. Na své pouti k Nejvyššímu jako

¹⁴² Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 189.

¹⁴³ Fromm uvádí výrok ze židovské tradice, v němž se praví: „Naše náklonnost hřešit je právě tak lidská, jako je naše náklonnost konat dobro a naše schopnost ‚navrátit se‘.“ (Fromm, Erich. *Budete jako bohové*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993, s. 130.) Dále cituje i myšlenky jednoho z největších představitelů evropské středověké mystiky, mistra Eckharta: „Jestliže se však člověk úplně pozvedne nad hřích a naprosto se od něj odvrátí, pak Bůh, jenž je poctivý, jedná, jako by hříšník nikdy do hříchu neupadl. Nedopustí mu trpět jediný okamžik za všechny jeho hříchy. I kdyby jich bylo tolik, jako kdy všichni lidé spáchali dohromady, Bůh mi nikdy nedá za ně pykat. [...] Bere vás a přijímá vás takové, jaké vás nalézá [...]. (Ibid., s. 130).

by transformoval pozemský svět v duchovní. Právě tyto protiklady a rozpory se staly nedílnou součástí teorií výše zmíněných hermetiků.¹⁴⁴

Rci: Země je naše pokušení,
a jestliže se chrání před jejím blouděním náš lid,
pak my dva svůdci se neuchráníme,
dnes je naším teritoriem
a obydlím naší touhy.
A jestliže jsme se nezajímali o všechny její radosti
a nepotáceli se opilostí v její noci
a nevzbudili spící,
pak rci: Co z jejích slastí ještě zbylo?

(b. *al-`Arḍ (Země)*, viz příloha č. 48)

Země je zde chápána jako volný, ničím nespoutaný prostor, jako „obydlí naší touhy“, místo, na němž je nám dáno radovat se ze života. Není jen pouhou „čekárnou“ před naším odchodem do lepšího, nadpozemského světa. Opět se zde objevuje motiv opojení, jako čehosi žádoucího. Cesta k Bohu je obtížná, ale pokušení na cestě nepřinášejí utrpení, ale radost. Lyrický mluvčí k ní přímo vyzývá např. v básni *al-Wasīja (Testament, s. 8)*. Hřešit není hřích, čehož jsou dokladem i následující verše plné paradoxů. Tajemná „ona“ je zde Země:

Vzdálí-li se lidé barvám jejího pokušení,
nevzdálí se milenci tomu, čemu se vzdálili.
Zvítězí, spáchají-li na ní své hříchy,
a zhřeší, jestliže z ní odejdou a nespáchají je.

(b. *Lan...ḥattā judžraḥa al-^cinab (Nebude...dokud nebude zraněna réva)*, viz příloha č. 49)

Člověku není dáno být vždy silný, také lyrický mluvčí se přiznává k hříchům:

Kolikrát jsem řekl: Zavřu, můj otče, srdce, neponese smyslnou žádost,
zachytím svou duši a nebude svedena.
Ale když vidím Zemi s jejími šperky,
zklame mne můj duch,
a přiznávám, že nejsem silný.

(b. *Kam qultu (Kolikrát jsem řekl)*, viz příloha č. 50)

¹⁴⁴ „[...] v každém protikladu viděli jedině nekonečné rozvíjení božské moudrosti a samotné Boží činnosti v kosmu.“ (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 190)

Pro klasickou súfijskou poezií, stejně jako pro její moderní podobu v al-Ghuzzīho textech, je, jak již bylo zmíněno výše, charakteristická vyhrocená citovost, láska k Bohu, jejímž naplněním se stává mystické prolnutí s Nejvyšším. Báseň často nabývá podoby milostných veršů. Může zde vystupovat žena jakožto symbol, nadpozemský ideál, jehož nelze nikdy zcela dosáhnout. V arabské klasické poezii existovala celá skupina tzv. udhrijských básníků, kteří tvořili podle určitých, více či méně normativních pravidel platonickou milostnou poezií, která se v mnohém směru podobá súfijské poezii. Tito básníci stavěli ženu, a sice její duchovní a nehmotný obraz, do pozice uctívaného ideálu, dokonce i na místo Boha. Bylo pro ně příznačné opakování určitých motivů v básních, dokonce i jejich životní příběhy a tragické lásky jsou si navzájem tak velmi podobné, že o některých z nich nelze z jistotou tvrdit, zda skutečně žili.¹⁴⁵ V každém případě právě jejich velká láska a utrpení inspirovaly některé súfijské básníky. Rainer Warning hovoří o *ars-imitatio*, tedy napodobování vzorů¹⁴⁶, jež dokládá na konkrétním případě využití amorské theologie u Danteho, Petrarcky a Baudelaira. Analyzuje tu sémiotické variace jednoho z literárních topoi „pozdrav ženy“ a v této souvislosti chápe Danteho Beatrici jako „prostředníka Boha“¹⁴⁷, tedy je zde možno vidět paralelu k výše zmíněným udhrijským básníkům a také k súfijskému pojetí lásky. Zmíněné variace u těchto tří básníků vytvářejí v podstatě relace mezi texty, Warning tu tedy hovoří o intertextualitě¹⁴⁸. Pokud bychom se tedy dívali na udhrijské a dále pak na súfijské texty z hlediska sémiotiky, bylo by možno nalézt zde mnoho příkladů intertextuality. Základem amorské theologie je podle Warninga Bůh, který je původcem slova¹⁴⁹.

Amorská theologie, její pojetí ženy jako prostřednice Boží, i rétorický základ tkvící v symbolech, opakujících se nejen v mystické poezii, prostupuje i následující úryvek:

Navoň svůj šat voňavkou
a jed' k ženě.

¹⁴⁵ O udhrijské lyrice viz Oliverius, Jaroslav. *Svět klasické arabské literatury*. Atlantis, Brno 1995, s. 140-147.

¹⁴⁶ Warning, Rainer. *Imitatio a intertextualita*. In: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy*. (ed. Sedmidubský, Miloš; Červenka, Miroslav; Vízdalová, Ivana) Host, Brno 2001.

¹⁴⁷ „Básnictví, taktó odpoutáno od milenky, kterou oslavuje jako prostřednici boží, se tak stává účastníkem participace na božském bytí, a tím i tříbením toho, co tvoří, i těch, kteří mu naslouchají.“ (Ibid., s. 65).

¹⁴⁸ Ibid., s. 75-80.

¹⁴⁹ Ibid., s. 67.

Je cítit vůni boží v zahradách její žádosti,
jež se mísí s tím, co je mezi jejími prsy.

A veleb růži, má sestro
a motýly noci, můj bratře
a nes své mrtvé tam, kam kráčíš.

(b. *ar-Riḥla (Cesta)*, viz příloha č. 51)

Láska v těchto verších je nabyta erotickým podtextem, smyslností. Tato erotická atmosféra je zde zesílena smyslovými vjemy: lyrický mluvčí si pohrává s čichovými vjemy- mísí se zde vůně voňavky, vůně boží, která je zde propojena s vůní ženy, jako jeho prostředníka, popř. i vůně růže, jako jednoho z nejčastějších symbolů, který může navozovat různé intertextuální konotace.¹⁵⁰ Téměř všechna slova v citovaném úryvku je možno chápat metaforicky, neboť vše se zde vrací opět k jednomu ze základních topoi-cestě k Bohu. Tajemství je navíc zakryto noční scénérií a závěrečný verš posiluje metafyzický prožitek krásy a lásky propojením s motivem smrti. „Sestra“ a „bratr“ zde vyjadřují víru ve sbratření všech, kteří jsou vedeni po této cestě. Lásce jsou věnovány i další verše:

Láska je království, já jsem jeho vládce
a milenci jsou pastýři na mých dvorech
(b. *Madīḥ (Chvála)*, viz příloha č. 52)

O několik veršů dále:

Já jsem objal všechny milence
a nařasil nad milenkami své křídlo
(tamtéž, viz příloha č. 53)

V těchto úryvcích dochází k posunu lyrického mluvčího z pozice poutníka a prosebníka k vládci. Láska je zde nahlížena jako cit, jež je třeba chránit, pěstovat ho.

Jednou z nejkrásnějších i nejdelších básní začíná druhá část sbírky, *Kniha jmen*, a nese název *an-Našīd (Hymnus, s. 37- 49)*. Jejím hlavním tématem je cesta za nejvyšším poznáním. Zahrnuje v sobě většinu motivů charakteristických i pro ostatní básně této sbírky. Kromě duchovní cesty je to láska, motivy přírodních

¹⁵⁰ Umberto Eco si vybral, jak sám tvrdí, tento symbol do názvu svého slavného románu *Jméno růže* údajně právě proto, že se během staletí na toto pojmenování navršilo tolik symbolů, že už snad ani žádný určitý nemá. Nechává pak pouze na čtenáři, přijme-li jeho hru a vytvoří-li si určitou interpretaci celého románu i jeho samotného názvu. (Eco, *Poznámky ke „Jménu růže“*, s. 227-241).

krás, téma hříchu a odpuštění, osamocení a hledání spřízněných duší mezi lidmi. Lyrickým mluvčím (či Ecovou terminologií modelovým autorem) se zde stává mladá dívka¹⁵¹, která ich-formou „vypráví“ svůj příběh. „Děj“ této básně lze shrnout do příběhu této dívky, jež utekla od své rodiny za svým milým, a která se na své cestě setkává s nepochopením ostatních. Už úvodní verše však prozrazují, že je zde skryt vnitřní sémantický plán, který se nám odkrývá postupně:

Skákajíc do výšky jako gazela jdu
vedena vůní trávy a vůní vody
a květy palem se seřadily
a spojily se pecky švestek
a skryla se údolí

Skryj dům mého milého, hvězdo,
a smaž, oblaku, stopy mých kroků
Vánku, neprozrazuj lidem mé tajemství
vždyť jsem lhala příbuzným a klamala svého otce.
Řekla jsem: šla jsem za kůzlaty
až k vodnímu splavu
(tamtéž, viz příloha č. 54)

Jak vyplývá z citovaných veršů, hlavní roli zde opět hrají krása a harmonie přírody, která není pouhou scénérií, ale stává se důvěrníkem a pomocníkem lyrické mluvčí. Sdílí s ní její tajemství, skrývá ho před ostatními.

Skryj mě tedy, věčný strome
a vysprav své listy nade mnou, svatojánský strome
(tamtéž, viz příloha č. 55)

Vezměte mou ruku, mračna noci,
vodo rosy, setři kresby mých kroků
(tamtéž, viz příloha č. 56)

Osviť, cvrčku, v noci mou cestu
a setři, větře, kresby mých kroků
(tamtéž, viz příloha č. 57)

¹⁵¹ V poezii jednoho z největších arabských mystiků, Ibn ʿArabího, se často objevují metafory krásných žen, jež nesou různé významy: něžná hravá dívka je symbolem Boží moudrosti, útlá dívka je základní znalostí o Bohu, čtrnáctiletá dívka je spjata s číselnou teorií o dokonalosti čtyřky a nese tak význam dokonalé duše apod. (Schimmel, *As Through a Veil*, s. 40-41)

Objevuje se zde také motiv, který odkazuje k názvu *Knihy jmen*: nesmí být prozrazeno ani „jméno“ milého. Toto jméno napovídá svým hyperbolickým popisem, že jeho nositel je kdosi výjimečný, nadpozemský. Je obestřeno tajemstvím, které nedovoluje přímé pojmenování:

Jméno mého milého má vůni palem, když jsou vlhké
a datlí, jestliže se zvíří prach
Řekla jsem: Skryju ho před svým lidem
(tamtéž, viz příloha č. 58)

Pokud se tedy vrátíme k úvodním veršům, a především k verši „skryj dům mého milého, hvězdo“. můžeme pak ve světle naposledy citovaných veršů opět dojít k metaforickému výkladu milého-Boha, implicitně se pak dům milého stává nejzazším vytouženým cílem pouti lyrické mluvčí- intuitivního poznání Boha.

Láska se mění v pomatení, což je opět jeden z motivů udhrijských básníků, a také jejich častý životní úděl, a tak by zde bylo možno hovořit o určité intertextuální propojenosti:

Vstupujíc do tmy, mé oči, mé ruce
a můj sluch, můj zrak
Křičím jako bláznivá jméno svého milého
(tamtéž, viz příloha č. 59)

Žena-dívka je zde opět prostřednicí boží, je zde variován motiv krásné ženy, zcela odosobnělé na pouhý přelud a vůni ve stylu amorské teologie (viz výše) . Nyní se mění role-„milý“ se stává tím, kdo se nechá vést, dívka se mění v krásnou paní, nalíčenou tužkou na oči a ozdobenou náramky své matky:

Tužkou své matky jsem si nalíčila oči,
onáramkovala ruce jejím stříbrem
řekla, snad se můj milý
nechá vést chřestěním mých náramků
a vůní mých šatů s šelestem mých kroků
(tamtéž, viz příloha č. 60)

Cesta je však velmi únavná a dlouhá, dívka na ní trpí různými útrapami. Z krasavice se stává otrhaná, ztrhaná žena, podobně jako útrapy nenaplněné lásky stravovaly udhrijské básníky i súfije:

Dva roky obcházím trhy s nespavýma očima

obcházím s krvácejícími chodidly, obcházím zanedbaná

(tamtéž, viz příloha č. 61)

V básni nevystupuje jen samotná lyrická mluvčí, je zde i druhý, „objektivizující“ úhel pohledu: o dívce- lyrické mluvčí vypovídají jiní, ať už jsou to „lidé naší čtvrti“, „nosič vody“, „mladíci“, či „osten palmy“. Naráží všude na nesouhlas, nepochopení či strach. Její cesta je cestou proti konvencím, nejvyšší poznání je dáno jen zasvěceným a k tomuto předurčeným, a ona je pro tuto pouť vyvolena. „Strážci“ se jí nejprve ptají, a poté vyjadřují svůj strach z ní:

Řekni, koho hledáš mezi lidmi
a po čem se ptáš lidí naší čtvrti?
Kdyby byla z našich žen,
zapečetili bychom za ní brány
a zvedli zdi

(tamtéž, viz příloha č. 62)

Lyrická mluvčí chce patřit mezi vyvolené, prosí o výsadu, dostat se mezi ně, je ochotna pro to učinit cokoli, chce být užitečná:

Vezmi mne, můj pane, ke svému lidu,
namel jejich pšenici na mém mlýnku
a udělej těsto na jejich chléb mou rukou
nech mne sesbírat slámu z jejich mlat

(tamtéž, viz příloha č. 63)

Nech mne stát jako strašáka na svém poli,
dokud nedozraje zrno fíků
a nebude sklizena pšenice z údolí

(tamtéž, viz příloha č. 64)

V citovaných verších se opět projevuje jistá provázanost s pozemským světem, se životem: poznání Boha se děje také prostřednictvím činnorodé práce, spolu s ostatními. Lyrický subjekt hledá spřízněnce mezi lidmi, čistý vztah:

Kéž bys byl mým bratrem,
pak bych šla za tebou až do domu tvého otce
a nemrkaly by na sebe naše ženy nebo by mě nepodezřívala sousedka

(tamtéž, viz příloha č. 65)

Cesta však nevedla k vytouženému cíli, je nutné kajícně se navrátit. Je zde využito parafrázovaných motivů z předchozích veršů této básně. Opět se zde objevuje motiv kajícnosti, viny a odpuštění. Odpouštět je třeba:

Ženy, toto je vaše dívka,
tedy s ní mějte soucit,
dbejte o její bezpečí, zeslábne-li.
Byliny potřely její hrud'
a do vody bylo ponořeno hedvábí jejího ženství.
Pečujte o ni
a hledejte pro ni omluvu.
(tamtéž, viz příloha č. 66)

V další části básně se opět objevuje motiv skákající gazely, který se s mírnými variacemi stal jakýmsi refrémem, motiv otce, před nímž je třeba skrýt tajemství, přírodní motivy. V poslední sloce se však mění vzájemný vztah přírody a lyrické mluvčí. Už jí neposkytuje úkryt a radost ze života, už není jejím ochráncem a pomocníkem. Cíle cesty nebylo dosaženo, dívka nebyla obdařena nejvyšším poznáním, nepodařilo se jí uchopit ho... Namáhavá pouť končí neslavným návratem domů:

Skákajíc, vyšla jsem jako gazela
Míříc za vůní trav a vůní vody
a klas zvířil prach v poli
a skryla se údolí
Když jsem Tě následovala, řekla jsem: uchopím Tě,
ale zklamal mě můj vítr před Tebou
a opustil mne můj lesk
a zhroutila jsem se...
A když jsem procitla, běžela jsem ke svému lidu
zanedbaná se svými rozpuštěnými vlasy
a šatem zbarveným lesními plody.
Ženy, skryjte mé tajemství,
vždyť já jsem řekla: půjdu k lesu
pást stáda svého otce a kozy svého muže.
A fíky jsou spuštěny,
šíří se semena z květů palem

a skryla údolí.

(tamtéž, viz příloha č. 66)

Jednou z dalších dlouhých básní sbírky je i výše zmíněná báseň *al-‘Asmā’* (*Jména*, s. 61-65). Báseň v rychlém sledu přináší sled obrazů a vytváří tak osobitou koláž, či téměř apollinairovské pásmo. „Jména“ před námi svými významy rozprostírají svět s jeho historickou dimenzí. Jednotlivé obrazy vyplouvají na povrch, a aniž by jeden přímo osvětloval druhý, mizejí opět v tajemné temnotě:

Nositelé královských pečetí,
básníci dozvídající se zprávy zimní růže
čtyři elemefiti
voda tužby v prsou žen
„alif sloup písma rozšíření jediného
v počtu“
„Jediný v mnohých jménech významu“

(viz příloha č. 67)

Tajemství světa prorůstá do jazyka. Vystupuje zde „opora“ arabského jazyka *alif*, metaforicky její sloup, písmeno, které může být nositelem jiné hlásky (hamzy), písmeno, jež stojí první v arabské abecedě, jímž začíná jméno Boha (‘Allāh), a vůbec všechna jména určená členem určitým *al*. Alif tu tak označuje svou určitostí jedinečnost, přitom je mnohý, protože se opakuje ve stále stejné formě u všech určených jmen. Jako by toto bylo analogií k jedinství a jedinečnosti Boží v mnohosti jeho přívlastků, v jeho devadesáti devíti krásných jménech. Také v křesťanství byl Bůh často označován svými metaforami jako např. krása, dobro, světlo, přičemž krása a dobro byly dlouho pojímány jako synonyma. Ovšem už **Pseudo-Dionysius Areopagita** a po něm další učenci prosazovali myšlenku, že je lépe dávat Bohu symbolická jména neuvěřitelná až urážlivá, aby nebyla chápána doslovně.¹⁵² Jazyk ve výše uvedené ukázce vyjadřuje běh života i s jeho

¹⁵² „Středověký symbol je způsob přístupu k božskému, není to však zjevení posvátného ani relace pravdy, která může být vyslovena pouze v podobě mýtu a nikoliv v poloze racionálního diskurzu.“ (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 85) Sám Pseudo-Dionysius Areopagita však ve svém pojednání O božích jménech ovšem směřoval krásu s božím atributem. (Gilbertová, Katharine Everett; Kuhn, Helmut. *Dějiny estetiky*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965, kap. Středověká estetika, s. 109).

tajemstvími, nemůže proto být sám o sobě jasným.¹⁵³ Čas velkých světových civilizací a význačných lidských jedinců je zde shrnut v rychlém sledu. Jako by tak byla vyjádřena nepatrnost času světa, který je nám známý a který jsme schopni pojmout do svého historického povědomí a který tvoří součást naší tradice. V této básni je zřetelnější odklon od témat čistě súfijské poezie k inspiraci legendou, pověstmi, dávnou minulostí.

V rychlém sledu se tu objevují Babyloňané, Adam, souhvězdí Vozu, kan'ánský lichváři, básník al-Mutanabbī, plachty Kolumbových lodí, Píseň písní, Achillova želva či kámen mudrců. Jako by náš svět byl charakterizován touto nesourodou „směsí“. Avšak „jména“, jež první padnou na mysl básnickému subjektu, zdánlivě odtažitě asociace, vyjadřují svět s jeho historickou dimenzí. Toto pásmo umožňuje čtenáři vidět před sebou celý svět jako soubor symbolů, Ecovými slovy „universální alegorismus“¹⁵⁴, či jeho teologicko-filozofickou dimenzi, metafyzickou pansemiózu¹⁵⁵.

Uctívači Knihy

Bědování Babyloňanek z jara

Údiv Adama nad Bytím

Náš pláč ve spánku

První doba ledová

Souhvězdí Vozu

Pařáty myšlení nořící se do masa věcí

Lichváři v zemi kan'ánské

Oči přivřené v okamžiku porodu

Království, jež se zabořila do písku

Co řekli básníci poté, co se odmlčeli bohové

Berbeři brouzdající se černou vodou Bytí

a nemající před sebou jiný důkaz než nářek svých instinktů

(tamtéž, viz příloha č. 68)

Celé Bytí je tu zastřeno temnotou, poznání je možno dosáhnout jen instinktivně, intuitivně. Svět je plný nekonečných tajemství. Tuto interpretaci

¹⁵³ Gadamer tuto myšlenku shrnul takto: „[...] řeč sama je jistou formou života a jako je život zastřený i ona se vždy znovu halí do mlhy.“ (Gadamer, *Člověk a řeč*, s. 151)

¹⁵⁴ Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 84-86.

¹⁵⁵ *Ibid.*, s. 97.

umocňuje i vytečkované trojverší, se všemi významy, jež může pauza v poezii nést¹⁵⁶. Závěrečné dvojverší pak osvětluje-neosvětluje celou báseň:

Oni jsou ti, kteří navštěvují srdce,
když se chvějeme v noci samoty
(tamtéž, viz příloha č. 69)

Tajemní „oni“ jako by byla ona jména, zživotnělé součásti lidské tradice, naše nejasné historické vědomí. Jsou to symboly, které nás odkazují ke slovy nepostižitelnému, symboly pro metafyzickou pansemiózu.¹⁵⁷

Putování za tajemstvími světa

Další sbírka al-Ghuzzīho *Mā` akthara má` a` tā, mā` aqalla mā` achadhta* (*Jak hodně je toho, co dal, jak málo toho, co sis vzal*)¹⁵⁸ už svým názvem formou hříčky navazuje na předchozí sbírku. Také tyto verše jako by osvětlovaly titul knihy ve smyslu „jak hodně je nám dáváno, jak málo z toho jsme schopni přijmout“.

Sbírka je rozdělena do čtyř částí. Jsou to: *Kitāb al- fusūl* (*Knihy ročních období*), *Kitāb ad-dahša* (*Knihy úžasu*), *Kitāb al-janābī`* (*Knihy pramenů*) a *Kitāb al-marājā* (*Knihy zrcadel*). Je zde zřejmá motivická návaznost na předchozí sbírku. Tajemství se skrývají na zemi mezi vším zdánlivě obyčejným, ve verších jsou odhalovány pozemské krásy. Na putování za nimi je nahlíženo láskyplným očima osamocněného poutníka, jenž hledá společnost, ale je vždy znovu navrácen k samotě.

Básník zde opět využívá bohatství klasické arabštiny, mj. také archaismů. Názvy básní se někdy shodují s názvy z předchozí sbírky-postihují témata, která básníka umělecky vábí jako např. téma smrti či Země. Také zjitřená subjektivita předchozí knihy nalezla pokračování v této sbírce, i zde převládá ich-forma.

V následující ukázce je pozemský svět místem opojení a krásných hříchů, podobně jako v předchozí analyzované sbírce:

Jestliže přijde před kohoutím zakokrháním má smrt,
otevře-li dveře mého domu,

¹⁵⁶ Irena Vaňková hovoří o tom, že i tři tečky nabývají určitých sémantických rysů a rozděluje „nemluvení“ na mlčení a pauzu. Zatímco pauza neboli pomlka pouze logicky člení výpověď, mlčení může být znakové, tj. něco znamenat, stát se komunikátem. (Vaňková, Irena. *Mlčení v komunikaci*. *SaS*, 57, 1996, č. 2, s. 91-101.)

¹⁵⁷ Symbol je zde chápán jako „[...] zjevení, vyjádření, které nás odkáže k nejasné, slovy (natož pak pojmy) nevyjádřitelné, nepostižitelné a vnitřně rozporné skutečnosti [...]“ (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 84)

¹⁵⁸ الغزوي، محمد، ما اكثر ما اعطى ما اقل ما اخذت. تونس 2002.

zavolám na ni: Zpomal, má paní,
vždyť na Zemi jsou omamné nápoje, z nichž nejlahodnější jsem neokusil
a mnohé hříchy, z nichž nejkrásnější jsem nespáchal,
tak dnes jdi a nech si mě na zítřek.

(b. *al-Mawt (Smrt)*, viz příloha č. 70)

Nechybí zde ani charakteristický motiv lásky a binární opozice
mnohý/jediný, objevující se i v předchozí sbírce:¹⁵⁹

Ty první mezi tužbami

Po mně není milostné extáze, já patřím milujícímu

Tedy rci: Pro koho ztratili hlavu: Já jsem ti milenci,
jež se shromáždili v jediném.

(b. *al-^cĀšiq (Milenec)*, viz příloha č. 71)

Básnictví je zde pojímáno jako určitá „participace na božském Bytí“.¹⁶⁰
Např. v básni *Aqūlu (Pravím, s. 12)* či *Mā´alladhī sa-aqūlu? (Co je to, co
řeknu?, s.16)*.

Kouzla a metamorfózy se dějí i v pozemském světě. Nic není konečné,
jedna forma života pouze přechází v jinou. Proto není třeba smutku, je možno
radovat se z každé formy života. Např. v následující ukázce se hvězda mění
v trávu či v ulitu:

Neříkej: Už spadla naše zářící hvězda,

vždyť zítra ji spatříme

u nohou jako trávu

a na pouštním písku jako ulitu.

(b. *an-Nadžma (Hvězda)*, viz příloha č. 72)

Motiv návratnosti života, zmrtvýchvstání, znovuzrození z popela,
nalezneme v básni *Fī ramād al-masā´ (V popelu večera)*:

V popelu večera se otvírá má brána

a zjevuje se tvé nastávající tělo,

pak vstanu, jako dítě, zvesela,

abych zahnal motýly z jeho tváře,

hlemýždě z jeho dlaně

¹⁵⁹ Jak vyplývá z této i z dalších úryvků v této kapitole, v sufismu jsou „milující a milovaný jedno“
(de Vitray-Meyerovitch, Eva. Rúmí a sufismus. CAD PRESS, Bratislava 1993, s. 92).

¹⁶⁰ Warning, *Imitatio a intertextualita*, s. 65.

a ukryl svou tvář na jeho chladných prsou.

(viz příloha č. 73)

Leitmotivem sbírky se stává archetyp cesty v různém sémantickém užití. Zatímco v předchozí sbírce je cesta především „subjektivní“- duchovní pouť vyvoleného jedince¹⁶¹, stává se v této sbírce cestou v ontologickém významu, je to pouť, již urazilo lidstvo ve svých dějinách, mající svůj počátek a nemající konec. Jednotlivec je tu částí celku, lidského rodu, jenž je ve stálém pohybu, věčném koloběhu. Lidský život je ohraničen a tvoří jen nepatrnou částičku v tomto imanentním pohybu. Člověk tak stojí v Heideggerově ontologické diferenci, v diferenci Bytí a jsočnosti. To, co se odehrává před jeho zrozením, i to, co se stane po jeho smrti je zahaleno mlhou.¹⁶² Minulostí se stává i dětství lyrického mluvčího, a tak se stává i tato „nedávná historie“ částičkou „velkých“ dějin:

Dávno vstupovalo moře do naší komůrky
a za mořem vstupovalo království
a zástup černých žen
Kolem nás míjely rostliny, beze jmen,
a moře vstupovalo oděné do svých velkých tajemství
Sestoupím z postele svého dětství ke spřátelené vodě
rozechvěji moře, posedlý
ohněm prvního údivu.

(b. *Qadīman (Dávno)*, viz příloha č. 74)

V této ukázce se dětství ocitá v bezčasí, nabývá znaků legendárnosti, která je podtržena i příslovcem „dávno“. Navíc se zde setkáváme se sémantikou vody a ohně, jakožto dvou základních materiálů, které al-Ghuzzīho lákaly už ve sbírce *Kniha vody, kniha žáru*¹⁶³, a kterou rozvíjejí ve své poezii také např. **Muhammad Fawzī al-Ghuzzī** či **Āmāl Mūsā** (viz dále). Tuto báseň autor zařadil do oddílu *Kniha údivu*, jehož název odráží hlavní motiv zde zahrnutých básní, tedy úžas nad barvitostí života, světa. V celé sbírce je možno pozorovat částečný odklon od čistě súfijské poetiky k básním něžně melancholického zabarvení,

¹⁶¹ Erich Fromm hovoří o životní cestě, jíž prochází každý člověk, neboť byl „stvořen jako otevřený systém určený k růstu a vývoji a nebyl dokončen tak jako ostatek stvoření.“ (Fromm, Erich. *Budete jako bohové*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993, s. 134).

¹⁶² „Bytí, jež je tu, je bytím mezi dvěma temnotami, mezi budoucností a původem.“ (Gadamer, *Člověk a řeč*, s. 145).

¹⁶³ الغزي, محمد, كتاب الماء كتاب الجمر. تونس 2002.

inspirovaných především obdobími lidského života, na ose od dětství (např. b. *Jā qiṭār at-ṭufūla* (*Vlaku dětství*), s. 43-45) až ke smrti, jíž je ukončena životní cesta (b. *ar-Raḥīl* (*Odchod*), s. 62-66). Čas je rozdělen do pravidelných, stále se opakujících ročních období (b. *Fuṣūl* (*Roční období*), s. 39-40). Příroda ve své provázanosti s životním koloběhem, se všemi lidskými pokoleními je tématem také básně *aš-Šitā'* (*Zima*, s. 55-57). Pohyb časem se tu opět odehrává spíše do minulosti, k legendám, než k súfijskému očekávání budoucího nejvyššího štěstí ve spojení s Bohem.

V oddíle *Knihy pramenů* se autor opět vrací ke klíčovému motivu cesty jakožto skutečného putování, jehož cíle je možno dosáhnout (b. *Qabla 'an tablughā al-Qajruwān* (*Dříve než dospěješ ke Kajruwānu*), s. 51-54), či který je naopak nedosažitelný (b. *al-Madīna* (*Město*), s. 49-50). „Kajruwánská legenda“ se stává jedním z hlavních témat také ve verších **Džamīly al-Mādžrī**. Ve druhé zmíněné básni se jedná o pouť za snem, iluzí, přeludem, něčím, co člověk celý život hledá, ale není mu dáno nalézt. Je onou bájnou zemí v následující ukázce ráj na zemi?

Marně tedy kráčíš,
vždyť prameny jsou přeludem
a ono město, po němž toužíš se nezjeví,
tedy se vrať, než nastane noc.

(b. *Město*, viz příloha č. 75, s. 50)

Či se snad opět jedná o cestu duchovní, jak by napovídalo celkové ladění sbírky a také následující verše této básně?

Dnes voda neuhásí žízeň duše
a kapky z pramene nezhasí žízeň srdce.
Všichni, kdo odešli, se jednoho dne vrátili beze zpráv o něm,
vrátili se bez zvěsti první vyslanci.

(tamtéž, viz příloha č. 75, s. 50)

K atributům cesty patří i návrat (b. *al-Ā'id* (*Navrátivší se*), s. 61-62, b. *al-Wuṣūl* (*Příchod*), s. 67-71). V básni *Příchod* se pak opět naplno rozehrává čas ve své ontologické šíři. Lyrický mluvčí zde využívá harmonii „času jedince“ s „časem lidstva“ vyjádřenou užitím první osoby plurálu:

My jsme naši první předci a poslední vnuci, my,
osamoceni chápeme smrt v řeči

a noc ve hvězdách

Spojeny provazy noci jsou naše hlasy

Zem je pro nás domem, útočištěm a místem odpočinku

(viz příloha č. 76)

Člověk je součástí celého lidstva, má svůj dům, útočiště, kam se může vracet, a tím je Země. V této sbírce, silněji než v předchozí, dochází k postupnému odklonu od pózy výlučného jedince, k jeho zahrnutí do lidského rodu jako celku, od silné subjektivní linie k objektivizaci.

Také smrt¹⁶⁴ zde pozbývá sémantických rysů předchozí sbírky- přestává být prahem, jakožto místem, v němž přechází jedna forma života v jinou, pozemský život v kýženou posmrtnou blaženost. Člověk je výhonkem lidstva, společenství, které mu poskytuje zástupnou nesmrtelnost.

K motivu výjimečného vyvoleného se vrací implikovaný autor v básni *‘Amma jas ‘aluka (Na co se tě ptají, s. 72-74):*

Na co se tě ptají příchozí od moře?

Na co se tě ptají lidé?

Rci: Bloumal jsem ve snu

vykřesal jsem oheň z hvězdy, jež vyhasla

a vrátil Zemi její šperk

(viz příloha č. 77)

Vystupuje zde opět člověk se schopností činit zázraky, žijící v souladu s přírodou, a čekající na „šťastnější posmrtný život“ (tamtéž, s. 73). Tato báseň předznamenává návrat k súfijským motivům v posledním oddíle sbírky, *Knize zrcadel*, ať se jedná o motivy milenců, noční klepání na dveře, motiv žízně a napojení žíznícího, či o motiv duchovního spojení s Bohem. V básni *Tawahħud (Sjednocení)* pak dochází ke spojení subjektu a objektu touhy ve verši: „Napojím se ze sebe a opojím se sebou.“ (s. 82).

„Zrcadlo“ z názvu oddílu odkazuje k archetypu, symbolu, který nese mnoho významů. Zrcadlo odráží skutečnost, a přitom obraz v něm není reálný.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Smrt byla u mystiků chápána často jako jediná možnost, jak dosáhnout trvalého spojení s Bohem. Touhou po smrti, již vyjádřil i ve svých verších, byl známý např. al-Halládž.

¹⁶⁵ Eco říká: „Zrcadlo je jevový práh, který vytyčuje hranice mezi imaginárním a symbolickým.“ (Eco, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. Mladá fronta. Praha 2002, s. 15.) Autor se dále ptá, zda zrcadla vytvářejí znaky a odpovídá záporně, mimo případů, kdy dochází k sémiotizaci, např. jako „znak“ vyslaného Bohem (Ibid., s. 13- 42.)

Jedním z dalších leitmotivů je oheň a jeho transformace-světlo. Světlo je spjato s ohněm, sluncem, zářící hvězdou, či planoucí pochodní. Tma a její popření, světlo, vystupují i v následující ukázce:

Když sestoupí blesk planoucí v šedi tmy,
zdvihne dítě k blesku svůj klid
a natahuje k žáru svou ruku,
a pak se uchýlí k chladu své podušky a usne.

(b. *al-Barq (Blesk)*, viz příloha č. 78)

Světelné estetické teorie byly součástí mnohých kultur¹⁶⁶, světlo bylo chápáno jako „prapůvodní metafora duchovní skutečnosti“.¹⁶⁷ Sémantický okruh ohně a tmy je tvořen také binární opozicí tepla/chladu:

Ta, již je vlastní vyhaslé zimní slunce,
vstoupila do klidné místnosti,
a poté usnula v blízkosti kamen.

(b. *aš-Šams (Slunce)*, viz příloha č. 79)

Vyhasnutí, tma a chlad se stávají protikladem životodárného tepla a žáru, znamenají smrt. Po ohni zůstává popel, je to synonymum nicoty, ale zároveň i část transsubstanciačního řetězce, popel se mísí s hlínou Země a stává se tak hmotou, z níž povstává nový život:

Poté, co jsi vstoupil do našeho obydlí, poté, co ochablo tělo, vstoupils do něho,
poté, co uprchlo srdce, vstoupils do něho, poté, co se znovu probudila duše,
se díváš

Nic, než popel z lamp

Nic než popel z odtokových rour

Nic než popel z ptáků

Najednou se poddáváš Zemi, řka

Najednou jsi souběžný s těmito prameny, pomlouvaje

Najednou zdviháš dům z této ruiny

(b. *al-Chadī'a (Podvod)*, viz příloha č. 80)

¹⁶⁶ Eco připomíná starověké kultury od staroegyptské íránské až po Prokla, přes jehož dílo se tato myšlenka dostala do křesťanství k Augustinovi. Pseudo-Dionysius Areopagita oslavuje Boha právě také jako lumen či oheň. V islámské filozofické tradici jsou zastánci této teorie např. Avenpace, či Ibn Tufajl. (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*. s. 65-69).

¹⁶⁷ Ibid., s. 69.

V básni *Lā tudhki nāran* (*Nezapaluj oheň*, s. 84-86) se objevuje motiv ohně, jenž měl v kulturních dějinách dvě protichůdné valorizace- dobro i zlo, a je spjat podobně jako světlo s mnohými mýty, z nichž zřejmě nejznámější je mýtus o Prometheovi.¹⁶⁸ V ukázce nevede k poznání oheň-světlo, nýbrž jeho protiklad, tma:

Nezapaluj oheň ve svých rukou, vždyť
v jeho tmě se dnes nechala vést tato duše
(viz příloha č. 81)

Dále si pak lyrický mluvčí mistrně hraje s paradoxy, ze sémantického hlediska zde je těsné sepětí s celým vyzněním sbírky, i samotným jejím názvem, jakožto tajemnou hříčkou, jež je předložena čtenáři k rozluštění, o jehož správnosti si nikdy nemůže být zcela jist. Existuje vůbec jediné správné řešení, jediná správná interpretace? V každém případě následující dvojverší je důkazem toho, že svět kolem nás nemusí být takový, jaký ho vidíme:

Spatřila oheň, žádný oheň kolem ní nebyl.
Užřela na dlani slunce, a nebylo žádné slunce.
(viz příloha č. 81)

Džamīla al-Mādžrī

Silné súfijské zabarvení má i sbírka **Džamīly al-Mādžrī *Dīwān al-wadžd*** (*Sbírka vášně*)¹⁶⁹ (viz také kap. Politická lyrika). Ač jsou básně psány volným veršem, podobně jako **Muḥammad al- Ghuzzī** se také tato básnířka inspiruje v klasické arabské poezii využíváním některých formálních prostředků, jako jsou např. forma elegie, občasné využití pravidelného metra, prodlužování samohlásky „a“ na koncích veršů z metrických důvodů, historismy, koranická slova, súfijské metafory. Je zde však určitá znatelná odlišnost v poezii těchto dvou autorů: zatímco se Džamīla al- Mādžrī obrací k minulosti jakožto určitému zlatému věku a velebí ho, al-Ghuzzī spíše hledá jakési ahistorické metafyzicko-ontologické souvislosti v celých dějinách lidského rodu. Objevují se zde zárodky kolektivního

¹⁶⁸ Mýtům spjatým s ohněm věnoval jednu ze svých knih Gaston Bachelard (*Psychoanalýza ohně*, Mladá fronta, Praha 1994).

¹⁶⁹ الماجري, جميلة, ديوان الوجد. تونس, 1995.

myšlení, je možno tu vnímat určitý řád ve smyslu sociálně antropologickém.¹⁷⁰ Pro al-Mādžrī jako by se obrat k slavné minulosti, do níž zahrnuje i inspiraci súfismem, stal jakousi obranou islámského kulturního odkazu. Její poetika je prodchnuta ženstvím, které hledá ochranu u statečných arabských jezdců, protagonistů lidových románů. Nejvyšším ochráncem je Bůh, před nímž se pokorně sklání a hledá k němu cestu. Mystika společně s vírou v Boha jsou hlavními tématy této sbírky, avšak nalezneme zde i zárodky arabského vypravěčství, jak bylo již naznačeno výše, a také soucit s trpícími, který lyrickou mluvčí přivedl k aktuálním otázkám současného světa, především k palestinské problematice (viz výše, kapitola *Politická lyrika*).

Legenda o Kajruwánu

S poezií Muḥammada al-Ghuzzīho a vůbec s Kajruwánskou školou ji spojuje téma města Kajruwán, kterému věnovala celou tuto sbírku. Je to město spjaté s mystickým prožitkem a město s velkou a slavnou historií, město, jemuž vděčí za básnickou inspiraci a vůbec ta svou existenci coby básničky:

Kajruwánu

kdyby ho nebylo...

nebyla bych já

ani poezie

Kajruwánu je věnována báseň *Maḥzīja ʿismuhā al-Qajruwān* (*Milenka, jejíž jméno je Kajruwán*, s. 13-21). Čtvrté nejposvátnější město islámu se zde stává místem, s nímž je lyrická mluvčí neoddělitelně spjata láskou. Město je personifikováno v krásnou ženu, jež si barví své řasy kuhlem a rozprostírá své vlasy v závanech větru. Krásu této ženy-města stvořil Bůh, poté byla od něj odloučena a k Němu se opět vrací. Město je obrazem Jednoty, i s atributy, jež představuje: klidem a mírem. Jeho atmosféra v sobě spojuje slavnou minulost, svatost a rozplynutí se v něm se pak pro lyrickou mluvčí stává nejvyšším cílem, koncem cesty. Příznačný pro toto se stává refrén básně, verš: „tak rozevři svou náruč a pojmi mě“, který vyjadřuje toužebnou prosbu o splynutí. Také v jiné básni *Taghrībat al-džāzija ʿilā al-Qajruwān* (*Putování za odměnou do Kajruwánu*, s. 93-105) se pak objevuje Kajruwán spjatý s posvátností i s ženstvím a připomíná

¹⁷⁰ Lévy-Strauss hovoří o existenci „chronologické a prostorové souvislosti mezi řádem přírody a řádem kultury“ (Lévy-Strauss, Claude. *Chvála antropologie*. In: Merleau-Ponty, Maurice; Lévy-Strauss, Claudie; Barthes, Roland: *Chvála moudrosti*. Archa, Bratislava 1994, s. 65)

tak svým charakterem amorskou teologii zmíněnou již výše v této kapitole. Nalezneme zde subjekt nedostižné paní, spjatý s Nejvyšším, nedotknutelný, čistý idol, který stává ještě další metaforou, neboť posvátnou ženou je zde město:

Je to paní,
tedy žeňte koně k jejím zdem
a neděste ji dopadem podkov
a běžte k ní pěšky
a nedotýkejte se jí smyslnou žádostí
a nepřibližujte se k ní opilí
(viz příloha č. 82)

Mimo motivů lásky, cesty, hledání Boží jednoty, je báseň prochnuta dalšími súfijskými motivy. Básnička zde rozhrává hru s číselnou symbolikou. Cesta lyrické mluvčí v této básni trvá sedm dní. Právě sedmička byla považována za magické číslo. Nauku o číselném uspořádání světa rozvedla v 10. století tajná baserská organizace *ʿIchwān aṣ-ṣafāʿ* (Bratři čistoty), kteří číslo sedm považovali za první dokonalost (sedm dnů v týdnu, sedm nebeských sfér atd.) Také etap mystické pouti je sedm. I evropský středověk znal proporční a číselné teorie, v nichž jednotlivá čísla nesou své symbolické významy, která jsou v harmonii s principem kosmu, a zároveň tak mají i estetickou hodnotu.¹⁷¹ V analyzované básni se setkáme i s dalším, mystickými básníky hojně využívaným motivem: branou (viz výše ve verších al- Ghuzzīho). Cesta zde jako by procházela zmíněnými sedmi sférami nebes. Každou z těchto sfér je třeba si zasloužit. Jednou z podmínek přístupu do šesté sféry je i *dhikr*, tedy opakování jména Božího, což je také jedna z technik, jíž využívají súfijské k přiblížení se Bohu. Poslední brána vede do noci „dervišů a proroků“ (tamtéž, s. 102), tedy k nejvyšší sféře ráje, jež je určena jen těm nejzasloužilějším, nejzasvěcenějším. Tu obývají v básni také krásné ženy, které vyvolávají představu koránských rajsých dívek (hurisek), které jsou odměnou za příkladný život.

Další básně této sbírky přináležejí také k tematice legend a mýtů (viz příslušná kapitola). Mnohé z básní nesou rysy generové problematiky, která se

¹⁷¹ Bylo to např. číslo 4, či 5, objevujeme je v teoriích Leonarda da Vinciho, mystice sv. Hildegardy z Bingeny atd. (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 56- 57)

pak naplno rozvíjí v další sbírce, jejíž titul *Dīwān an-nisāʿ (Sbírka žen)*¹⁷² explicitně prozrazuje další směřování této básnířky.

Faḍīla aš-Šābbī

Určité mystické rysy najdeme také v poezii **Faḍīly aš-Šābbī**, jejíž tvorba je poznamenána silným experimentalismem¹⁷³, který ji už v 60. letech vřadil mezi avantgardu, a která si uchovává mnohé charakteristické rysy tohoto směru i v ostatních dílech dodnes (jejím dalším díle viz úvodní kapitola, či kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*).

Mystika v dílech této autorky se však zcela liší od výše interpretovaných autorů. Nalezneme zde jen její určité motivy, témata a myšlenky, zasazené do celku, v němž se projevují autorčiny experimenty, často spojené s jazykem. Básnířka nevyužívá ve svých verších příliš z lexika klasické arabštiny, nýbrž spíše vytváří neologismy a neotřelé jazykové hříčky, jež se příliš nepodobají hříčkám klasické arabské literatury, nýbrž vynikají moderností. Je zde znatelný i silný vliv moderních literárních směrů, především surrealismu. Jazykové experimentování je ovšem příznačné jak pro surrealismus, tak i pro sufismus.

„Jsem Boží“

Hlavními tématy Faḍīliny poezie jsou mj. prostor a jeho geometrické uspořádání, dále pak vztah mikrokosmu (člověk) a makrokosmu (vesmír). Faḍīliny verše jsou plné zámlk, tajemství, pohybují se v rovině snu, předměty tu nabývají životných až obludných vlastností. Toto vše je možno nalézt např. ve sbírce *Šurūq al-ʿašjāʿ (Východ věcí)*, ve které převažuje inspirace surrealismem, jejíž interpretace je zařazena do kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*. I zde se však objevují súfijské vlivy, např. ve snaze o prolnutí člověka-mikrokosmu s makrokosmem, v cestě za čímsi transcendentálním, co nás přesahuje, v motivech vína a opojení apod. Motivy hroznů a s nimi spjatou „sladkou smrtí“ v úvodní básni této sbírky jako by bylo naznačeno ono slastné

¹⁷² الماجري, جميلة, ديوان النساء, تونس, 1997.

¹⁷³ Eco rozšiřuje pojem experimentálnosti díla, když říká: „Jestliže experimentovat znamená vytvářet něco nového ve srovnání se zavedenou tradicí, potom je každé umělecké dílo, které považujeme za významné, svým způsobem experimentální.“ (Eco, U. *O zrcadlech a jině eseje*. Mladá fronta, Praha 2002, s. 123)

rozplynutí se v Jednotě (b. 'Ašjā', (*Věci*), s. 7-16) Nalezneme zde i jiné termíny súfijské terminologie, např. *qabḍ* (sevření) a *baṣṭ* (uvolnění).

Sbírka *Ṣalawāt fī al-ajna* (*Modlitby v Kde*)¹⁷⁴ naopak už svým názvem spojuje základní motiv prostoru s duchovním světem, jemuž jsou tyto její básně určeny. Nalezneme zde dokonce explicitní odkazy k Jedinému:

Jsem Boží
a můj Pán
Vzpurnost, jíž mě naučil
kromě poslušnosti
Nelhala jsem
ale mé písmeno se nepřestalo objevovat v tom pojmenování
Nezabila jsem
ale je to duše, jež stojí na rtech
jáma smrti
ze strachu ze strachu
chvěje se svými potoky krev
jsem Boží
a můj Pán byl Boží

(b. 'Anā rabbānīja (*Jsem Boží*), viz příloha č. 83)

Objevuje se zde hlavní myšlenka emanační teorie- člověk je „výronem“ emanační energie Boha, je uhněten ze stejné hmoty, je tedy do jisté míry také „božský“. Bůh neučí pouze poslušnosti, člověku dal i dar myšlení a svobodné vůle, „vzpurnost“. Tento rozpor plně odpovídá teorii metafyziky protikladů tak, jak ji prosazovali teoretici novoplatónského hermetismu.¹⁷⁵ Erich Fromm hovoří o člověku jako o „potenciálním rivalu božím“¹⁷⁶, o dokonce o strachu, „že by se člověk mohl stát bohem“¹⁷⁷. Snad i pro odbojnost a uvědomění si vlastní hříšnosti je třeba cítit před Bohem posvátnou bázeň, stejně jako před smrtí.

V následující básni *Wuqūf bi 'ajni t-talāšī* (*Zastávka v prameni rozplynutí se*, s. 23-24) si básnířka pohrává s číselnou symbolikou. I zde se projevuje básnířčina originalita-oproti obvyklému počtu sedmi zastávek na mystické cestě, jich čeká poutnici pouhých šest. Projevuje se zde také napětí mezi vyhrocenou

¹⁷⁴ الشابي, فضيلة, صلوات في الاين. تونس, 2002.

¹⁷⁵ Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s.189- 191.

¹⁷⁶ Fromm, *Budete jako bohové*, s. 19.

¹⁷⁷ Ibid., s. 63.

subjektivitou, zdůrazněným „já“, které prožívá intimitu duchovní pouti a nejvyššího možného prožitku, a uvědoměním si mnohosti- zde vyjádřeného „asimilovaným plurálem“, tím, co al-Ghuzzī vyjadřoval slovy „já jsem ten mnohý“.

Srdce na své trnité větvi
Vlčice olizuje, má přání, jež odkapávají
Má tváři, kde jsi viděna
První noc je hlad
Druhá noc je tenčí, nabízí cesty
Srdce a smrštění Bytí je třetí noc
Zaklínač hadů je mou přirozeností, ty, jméno
Na pobřeží čtvrté noci
šíře posbírala mé myšlení
To rychlé poznání má tělo
duše je lodí spokojenosti
jíž patří pátá noc
Má nevědomosti v páté noci
v jejím asimilovaném plurálu
je ta šestá zastávkou v prameni rozplynutí se?
(viz příloha č. 84)

Tajemství skryté v této básni není odkryto ani lyrické mluvčí, její mysl se pohybuje v binární opozici mezi nevědomostí a poznáním. Jednotlivá stádia cesty nevedou postupně k jistotě absolutní vědomosti, nýbrž naopak vyvolávají otázky, jež zůstávají nezodpovězeny. Jistě není náhodou, že ve většině Faḍlíných básní (a samozřejmě je tomu tak i u ostatních básníků podobného poetického výrazu) se dějištěm stává noc, která umocňuje intimní prožitek v mezním okamžiku uvědomění si vlastní existence.

Kromě převažující ich-formy sbírky nabývá největší důležitosti adresát sdělení, „modliteb“, „Ty“, o jehož poznání lyrická mluvčí usiluje. Ptá se po Jeho totožnosti (b. *Man ʿanta (Kdo jsi Ty)*, s. 48), jinde si je jista Jeho vševědoucností, tím, že nikde není zcela sama, nepozorována:

Ty mě teď vidíš
a chvějí se vody duše
ty mě teď vidíš

mezi nevědomostí a bezstarostností

(b. *ʿAnta tarānī (Ty mě vidíš)*, viz příloha č. 85)

Nalezneme zde i další motivy súfijské poezie- motiv viny, vína a kajícnosti:

Kající se
shromažďují je duše v litujícím šejchu
kající se, jež poškodila lítost
Vína burácela, pak zlaskavěla
z révy uspokojení
jejíž chuť byla vznešená
Chuti, jež jsi vznešená
Čistěte poháry,
dokud nebudou jako sklo
jež převrhla ruka a spadlo
když se konvice sklonily svými hrdly
zapotácela se červeň mé veselosti
v poháru vzduch
jako by nás uchvátila svým světlem uchvacečka
červená živá dcera nepřítomnosti

(b. *Nadāmā (Kající)*, viz příloha č. 86)

Motivy opojení jsou zde naznačeny explicitně požitkem ze „vznešené chuti“, veselostí a zčervenáním tváří, ale i ztrátou koordinace a snovostí- potácením, personifikací věcí. Právě sen a personifikace věcí, jejich oživení patří také mezi surrealistické rysy, jež se hojně objevují ve Faḍlíně poezii. Ostatně mezi súfismem a surrealismem můžeme najít styčné body.¹⁷⁸

Od mystiky k surrealismu

Nadia Choucha cituje slova **Andrého Bretona** z Prvního manifestu surrealismu, podle nichž by mělo dojít k „roztavení“ snu a reality do „jistého druhu absolutní skutečnosti, skutečnosti nadreálné (surreality)“.¹⁷⁹ Autorka tu pak

¹⁷⁸ Jeden z nejvýznamnějších současných arabských básníků, Adonis, nazval súfijskou poezii „surrealismem před surrealismem“. (Schimmel, *As Through a Veil*, s. 22).

¹⁷⁹ Choucha, Nadia. *Surrealismus a magie*. Volvox Globator, Praha 1994, s. 9.

hovoří o spjatosti surrealismu s magií¹⁸⁰ a vytyčuje zde sedm základních principů okultního myšlenkového světa:

„1. Vesmír je jednotná, nedílná, živá substance.

2. Vesmír je složen ze vzájemně se ovlivňujících protikladů.

3. Hmota a vědomí jsou spojené entity.

4. Vše má svůj protějšek.

5. Každý z nás je mikrokosmem.

6. Představivost je reálnou stimulační silou schopnou působit na hmotu.

7. Rozvinutí vlastní osobnosti a následně i postižení všehomíra se uskutečňuje různými cestami; intuicí, božskou inspirací, meditací, náhodně, duševní poruchou nebo experimentováním.“¹⁸¹

Většinu z těchto principů by bylo do určité míry možno obecně nalézt jak v surrealistické (viz kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*), tak v mystické poezii. Pokud shrneme některé myšlenky súfijské filozofie, jak byly předestřeny na předchozích stránkách této kapitoly, pak v souladu s nimi vyznívá např. princip pojetí kosmu jako živé substance, jednotné a nedílné, neboť vznikla emanací z Jednoho, tedy byla vytvořena ze stejné hmoty. Teorie dialektiky protikladů u středověkých novoplatoniků byla zmíněna již výše. Ve středověké proporční estetické teorii s předpokládalo, že harmonie kosmu spočívá ve spojení mikrokosmu s makrokosmem, tj. že člověk musí být v harmonii s harmonií kosmu.¹⁸² Postižení všehomíra se u súfiů děje prostřednictvím Božské inspirace, meditace či intuice.

U Faḍīly se v sepětí se surrealismem dostává do popředí experimentování. Také zprávy o nadpřirozených schopnostech súfiů, týkající se např. přesouvání předmětů bez dotyku, pouhou vůlí, telekineticky, je možno považovat za určitou transformaci šestého principu.

Kosmos ve Faḍīlině poezii ožívá, předměty nabývají vlastní existence, jejich pohyb jako by nepotřeboval hybatele (např. v posledně citované básni jsou to konvice s vínem, jež samy sklánějí svá hrdla). Ve stopách Hegelovy dialektiky má Faḍīlin vesmír svůj střed a periferii, horizontálnost i vertikálnost. Faḍīlino

¹⁸⁰ Surrealisté vytvořili tento směr po první světové válce. Odvrhli v tvorbě jazykovou logiku. Básník v jejich pojetí se stává kouzelníkem, který má schopnost měnit svět. Svou inspiraci čerpali hlavně v oblasti snu, vycházeli z Freudovy psychoanalýzy, a také z magie a okultismu. (Nadeau, Maurice. *Dějiny surrealismu*. Votobia, Olomouc 1994, passim.)

¹⁸¹ Choucha, *Surrealismus a magie*, s. 13.

¹⁸² Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 52- 53.

velké téma osamocení „já“ uprostřed vesmíru, a zároveň vtažení tohoto „mikrokosmu“ do celku „makrokosmu“, a splynutí s ním, je možno chápat čistě surrealisticky, jako „roztavení v nadreálné skutečnosti“, či mysticky, ve smyslu *fanāʿ*, rozplynutí se v Bohu. Často používanými obrazy se tu stává rozbití, ničení a vražda, tedy motivy spjaté se zánikem, dále pak přímo mystické motivy rozplynutí (autorka využívá termín *talāšī*), či nebytí (*fatk*).

Další příbuznost mezi mystikou a surrealismem je možno najít také v jazykové rovině. Jak píše **Maurice Nadeau**, surrealismus vyšel z abstraktního zkoumání jazykových možností vyjádřit vnitřní svět individua, jeho nevědomí.¹⁸³ Také súfiové pracovali s jazykem, vytvořili velice složitý systém symbolů. Jejich cíl, sjednocení v Bohu, *tawhīd*, „byl skryt za verbální hrou“¹⁸⁴, „hráli si se všemi možnými derivacemi arabských slov“¹⁸⁵. Podobné znaky vykazuje poezie al-Ghuzziho, jenž často vytváří hříčky se slovy stejného kořene, podobně jako je tomu v básních Faḍīly aš-Šābbī, která tvorbou neologismů dovádí někdy své verše až k samé hranici srozumitelnosti.

Sám jeden ze zakladatelů surrealismu, **André Breton**, ve svém klíčovém díle *Spojité nádoby* nejprve odmítl mystická díla, jmenovitě tvorbu Wiliama Blakea a Hieronyma Bosche, avšak později své postoje k mystice i obecně k esoterismu výrazně přehodnotil. Dokladem toho je i básnický esej *Arkán 17*, kde se mýtické a okultní motivy staly hlavním tématem, a kde **Breton** říká: „Esoterismus, přes všechny výhrady k jeho principům, přináší nesmírný prospěch alespoň tím, že udržuje neohraničený systém srovnávání, kterým člověk může disponovat, v dynamickém stavu; nabízí mu tak takové vztahy, jež jsou schopny spojit i ty zdánlivě nejvzdálenější objekty, takže mu částečně odhaluje mechaniku universálního symbolismu.“¹⁸⁶ Ve svém eseji *Vycházející znamení* pak hovoří o propojení básnictví a mystiky: „Poetická analogie má s analogií mystickou společné přestupování zákonů dedukce: chce dát duchu poznat vzájemnou závislost dvou - v rozdílných plánech situovaných – objektů myšlení, mezi nimiž fungování mysli není schopno vybudovat žádný most... Poetická analogie se od

¹⁸³ Nadeau, *Dějiny surrealismu*. s. 156.

¹⁸⁴ Schimmel, *As Through a Veil*, s. 21.

¹⁸⁵ *Ibid.*, s. 21.

¹⁸⁶ Breton, André. *Arkán 17*, Dauphin, Praha 1996, s. 87.

analogie mystické zásadně liší v tom, že za osnovou viditelného světa nikterak nepředpokládá projevující se neviditelný vesmír.¹⁸⁷

Ve Fadílině poezii nechybí ani další velké téma mystické poezie, snad to nejkličovější, láska.

Řekl: Sem s ní

Kvas lásky zaplavuje šálky

vně místa

nechala jsem ji čekat na vzdechy

(b. *Chamīrat al-ʿišq* (*Kvas lásky*), viz příloha č. 87)

Vztah lyrické mluvčí k Bohu je naplněn láskou, obdivem i bázní. Bůh je nedílně spjat s krásou¹⁸⁸ (b. *ʿAnta al-džamīl* (*Ty jsi ten krásný*), s. 63) a s ní spojeným dobrem, u Faḍily laskavostí. Bůh je dobrý a tak svět, který vytváří, je také dobrý¹⁸⁹:

Ty jsi ten laskavý

odívající můj druhý den laskavostí

Volám Tě

a moře se chvěje

můj hlas objímá vlna a pobřeží

Milosrdný

Tento můj syn

je květ na okně světa, když nese plody

Jak mě unavilo cestování pouští

a jak vzácné byly vody uspokojení

v den útrap

Cestovala jsem k Tobě do dálky, jež cestovala dál

do dálky...

A Ty

A Ty odíváš můj třetí den laskavostí

¹⁸⁷ Dryje, František. *Surrealismus není Umění*. Concordia, Praha 2002, s. 28.

¹⁸⁸ Krása byla dlouho nazírána jako synonymum dobra, a to se řadilo spolu s jednotou a pravdou mezi transcendentální vlastnosti Boha a Boží jména. (Eco, *Umění a krása ve středověké estetice*, s. 35-47).

¹⁸⁹ Evropský středověk se potýkal s vysvětlením negativních vlastností světa. Scholastické učení se snažilo vymýtit dualismus, šířený v západní Evropě především katary a snažilo se potvrdit „pozitivnost stvořeného“. Tomáš Akvinský přichází s teorií participace, tj. svět nevznikl emanací, pak tedy zlo a ošklivost nepochází přímo od Boha. (Ibid., s. 35-47.).

k Tobě zdvihám svá pera
Naše vůle je tvrdá jako kamení
Je to Tvé přání, jež se nás dotýká tenkým provazem,
jako by to byla lucerna?

(b. *Unādīka fa-jahtazzu baħr (Volám Tě a moře se chvěje)*, viz příloha č. 88)

V této básni se znovu explicitně objevuje téma nikdy nekončící cesty. Navíc zde nalezneme i motiv typický pro autorku: pero jako metonymii psaní, tvůrčího aktu, který se objevuje i v dalších jejích dílech, např. ve sbírce *Východ věcí*.

Časem básní sbírky *Modlitby v Kde* se stává noc, jež umocňuje prožitky tajemství a také samoty autorského subjektu a jeho intimního duchovního prožitku, otvírá před ním cestu k Němu.

Muḥammad Fawzī al-Ghuzzī

Hledat a nalézt súfijskou inspiraci je možno i ve sbírce **Muḥammada Fawzīho al-Ghuzzīho *Ramdā' u l-luġha, ramdā' u l-džasad (Vyschlá půda jazyka, vyschlá půda těla, 1993)***¹⁹⁰, kde je rozehráno téma tajemné, noční mystické cesty, při níž jsou poutníkovi stavěny do cesty různé překážky. Lyrický mluvčí hledá poznání „těch nejkrásnějších jmen“, což opět nabízí súfijskou interpretaci, intimně prožívá zázraky Bytí, a když se blíží ke konci své cesty „klepe na nebeskou bránu.“ Přestože je zde velice silné propojení s pohádkově-fantaskními motivy, a jak bude zřejmé z dalších odstavců, bylo by možno nazírat na tuto cestu jako na pouť za hledáním básnické inspirace, objevují se zde na druhé straně také verše prodchnuté mystickými motivy. Proto byla tato sbírka zařazena do kapitoly týkající se súfismu, a ne legend a pohádkového světa, do které také tématicky spadá.

Muḥammad Fawzī al-Ghuzzī zde využívá krásného jazyka s bohatým lexikem, a vytváří dojem prozaického vyprávění rozdělením sbírky pro poezii neobvykle do kapitol a podkapitol, jež každá nesou své názvy. Kapitoly mají navíc motto, které je tvořeno verši jiného význačného arabského básníka, ať už klasického (**Abū Nuwās**), či moderního (**ʿAbd al-Wahhāb al-Bajātī**). Schéma podobné klasické próze, je podpořeno i častým opakováním slovesa „řící“, či

¹⁹⁰ الغزي, محمد فوزي, رمضاء اللغة رمضاء الجسد. سراس النشر, تونس, 1993.

„vyprávět“ v různých osobách. Sbírka je koncipována jako celek, který je tvořen lyrickým „příběhem“, ovšem příběhem bez děje, formálně spjatým mluvčím a jednotnou atmosférou pohádkově-legendárního bezčasí, časem „tehdy“. Motivy jazyka jakožto řeči, spjaté s duševním světem, a naproti tomu fyzického těla z názvu sbírky, pak v různých variacích prostupují celou knihu. Jako by název básně navozoval svou metaforou vysušené země symbol vyschlé tvůrčí inspirace, která potřebuje obrodu, jež může nastat pouze v noci, ve snění, jež přináší novou „vláhu“, inspiraci, jak tvůrčímu duchu, tak nástroji řeči, jazyku, a obcerstvuje zároveň také fyzickou schránku. **Ramaḍān Baṣṭāwīsī** ve své studii *ʿUntūlūdžijā al-džasad wa al-ʿibdāʿ ath-thaqāfi: Qirāʿa fī šīʿr Maṭar* (*Ontologie těla a kulturní tvorba: čtení o poezii Maṭara*)¹⁹¹ nahlíží na proces psaní jako na existenciální čin v ontologickém smyslu a spojuje fyzickou zkušenost s vědomím tvůrce. Důležitým motivem je sen, který otvírá dveře do podvědomí, uvolňuje skryté představy. Časem celé sbírky se tak stává právě noc, jež je ukončena ranním probuzením v poslední básni (*Sādisan: al-Milāk al-bākir (Za šesté: Časné zásnuby*), s. 156).

Dalším důležitým tématem je zde voda¹⁹², a to ve svých různých podobách, často spjatá se světlem, jež odráží i přenáší. Blyští se jako drahokam. Dává život, a zároveň sama prochází metamorfózami-mění svůj tvar, skupenství. Příběh této čarovné noci se proměňuje v legendu zrodu nového života, stvoření nových jmen, poezie.

Zdá se, že lyrický mluvčí mění ve sbírce svůj rod- jednou je mužem, oslovujícím ženu, jinde je tomu naopak. Stejně se mění i adresát děje.

Cesta za tajemstvím jazyka

První kapitola nese název *Qajs wa ʿasmāʿ ʿuchrá li l-warda (Qajs a další jména růže)* a mottem se stává citát od Abú Nuwáse „Toto je jazyk, jemuž se klaní jazyky, jímž mluví milenec v hádankách a činí ho tajemným“ (s. 3). Jazyk se stává tajemstvím, jehož závoje je třeba odhalovat. Je to právě řeč, jejíž výrazy hledáme k vyjádření našich zážitků, snů i tužeb.

První část této kapitoly je nazvána *ʿAwwalan: Naqš ʿalá ḥadžar al-Lamá* (*Za prvé: Rytina na kámen al-Lamá*) začíná verši:

¹⁹¹ بسطاويسى, رمضان, انتولوجيا الجسد و الابداع الثقافى. قراءة في شعر مطر. الف, 1991, 11, ص. 118-110.
¹⁹² Obraznosti spjaté s vodou v souvislosti s psychoanalýzou se věnuje Gaston Bachelard v eseji *Voda a sny* (MF, Praha 1997).

Město má své sny
a mé zhaslé srdce má svou kotvu
Noci procházejí časem, tím po čem touží jejich vítr...
Srdce myslí na světlo
aby v něm vybuchla přání
a travou zarostly jeho tragédie
(viz příloha č. 89)

Autor nás zde uvádí do ztišené noční scenérie intimity snění, v němž se lyrickému mluvčímu otevírá prostor pro nevyslovená přání, zapomnění na každodenní starosti, svět, jenž nabízí nové možnosti a který se zcela liší od reality našeho světa. Dovoluje nám zažít to, co nám je ve skutečném životě odepřeno, je zdrojem inspirace i naplněním nejtajnějších tužeb. Stejnými verši je pak tato první část úvodními kapitoly také zakončena. Dalším „refrémem“ se stávají i následující verše:

Dnes není ohně
ani lodí pro zítřek
snad zůstane z přemíry snu snem
a byla fantazií pro neklid a svůdnost
(viz příloha č. 90)

Slova další ukázky vnukávají představu súfijské obraznosti, významu slov M. al-Ghuzzīho, když říká: „Já jsem ten mnohý“. Spojuje se zde motiv jednosti/mnohosti se světlem perel, jejichž záři nelze popsat. V metaforické rovině lze tyto perly chápat jako metaforu Božího světla, Boží emanace v mnohosti jeho forem. Poslední verš báseň opět přivádí do konotace s řečí, která je bohatá a proměnlivá jako „zpeněné řeky“. „Moře v moři“, synonymum mnohosti a jednosti zároveň ztotožňující se s lyrickým mluvčím, pak může odkazovat i k bohatství jazyka, k obrovské slovní zásobě arabštiny, kde se nabízí i intertextuální srovnání s názvem slavného arabského slovníku **Buṭruse al-Bustānīho**, jenž nese název *Muḥīṭ al-muḥīṭ (Oceán oceánu)*:

Vždyť já jsem moře v moři
perly, v niž je nevypověditelné světlo
a slova k nim jsou zpeněné řeky
(viz příloha č. 91)

Spojení světla jakožto tvůrčí inspirace, se objevuje i v propojení s prostředkem psaní–inkoustem ve verši: „Zde již usnulo světlo v tvém inkoustu před indispozicí koutů“ (s. 22).

Bytí neznamená jen žít, ale i milovat. Podobně jako súfijové považovali za jednu z největších hodnot lásku, i v následujícím úryvku je právě láska nejdůležitější životní cit, který musí provázet i akt pojmenování, zrod slov, stejně jako je láska spojena se zrozením člověka:

Nestačí být, abys žil,
nauč lásce všechna tvá jména,
aby uměla dobře žít a věděla, jak zemřít,
jako by ta, která je za tvýma očima, byla jeptiška v řeči,
jež skládá armádu z růží metafor
(viz příloha č. 92)

Poslední verš, v němž armádu tvoří místo vojáků „růže metafor“, navrácí čtenářovu mysl k názvu celé kapitoly a připravuje ho na její stejnojmennou druhou část: *Qajs a další jména růže*. Růže je metaforou, která v kulturních dějinách nesla mnoho významů, byla často využívána. Je to metafora hojně využívaná ve středověkých dílech týkajících se vysokých témat, stejně jako ve folkloru, např. v písních či v pohádkách, i v moderní poezii. Může být symbolem vznešené krásy a zároveň bolesti spjaté s jejími trny. Jméno Qajs může intertextuálně narážet na udhrijského básníka Qajse ibn al-Mulawwah, zvaného Madžnūn (Pomatený), jenž ztratil rozum z lásky k dívce Lajlā, která rovněž vstupuje do básní této sbírky.¹⁹³

Slova se v následujících verších rodí z tvůrčího neklidu, i z bolesti, nepřetržitý proud myšlenek přináší na mysl stále nové a nové obrazy, které musejí být rychle zpracovávány myslí. Vytvářejíce sled překvapivých asociací, jsou přijímány především srdcem, neboť jsou to intimní prožitky, které tvůrčí individuum dráždí, pronikají mu celým tělem, které se cele oddává tvůrčí inspiraci, stává se prostředkem aktu stvoření díla. Narážku na Irák je možno chápat ve spojitosti s Abū Nuwāsem, který žil v abbásovském Iráku: Dojíval jsem velbloudice myšlenek
a ukázal je ve fantazii svému oku

¹⁹³ „Často se uvádí, že Madžnúnova poezie vyjadřuje nejčistší, nejduchovnější milostný cit, prostý vši tělesnosti a erotiky. Proto Madžnúnovy verše tak milovali islámští mystikové, kteří je alegoricky interpretovali jako touhu po spojení s Bohem.“ (Oliverius, *Svět klasické arabské literatury*, s. 146).

když se náhle sklonila
tvá brána v pozdní noci z jazyka
a viděl jsem svého otce vstupovat do tohoto bolestného těla,
v epoše nových temnot,
jež vede k neklidu ohanbí a výřečnosti...
(Ptáčku překvapení z krčních kůstek
připrav pro mé srdce své oči a příchozí neklid...
V mé dlani je nyní plamen z hlemýždě hloubek
v mé dlani je bojovník.
Kdyby ho nebylo, nebyla by v paměti soli provrtána má lebka...
Je to tvůj pulz má noci v Iráku,
jež ochromuje hřeby času
či vlast z masa žil,
jež mrhá chudobou ducha na svátky výrazu,
či dobrá země,
jež tančí v řetězech ze zlata jablek?...) (viz příloha č. 93)

O několik veršů dále pokračuje legenda o genezi jazyka:

Řekl:

Jsem studna, již popisujete
Z mého jedinečného lůna se rodí tato řeč
(viz příloha č. 94)

Do děje vstupuje často i ženský subjekt. Někdy je to řeč, jinde noc, která je
zdrojem inspirace, časem lásky a milostných schůzek:

Štíhlá bude žít jako mléko za řádkami kaligrafie

„Tu noc je poezie naším setkáním“

Nevmísí se ráno, jež
nenávidí většina milenců
(viz příloha č. 95)

Noc oslovuje lyrický mluvčí i v následujícím úryvku. Objevuje se tu i
v této sbírce se opakující motivické sepětí paměti a „chodidel“, která mohou být
nazírána jako metafora cesty. Té, kterou urazí jednotlivec, ale i té, kterou urazilo
lidstvo ve svých dějinách. Jako by tedy právě v chodidlech byla vyryta „dějinná
paměť“:

Řekni, má noci, kdyby ses vsadila o neklid a o život,
ve vzdálenosti snu v mé noci,
pak by tě nevyhnali v mezu metafor jako mě.
Kdyby ses, má noci, vztyčila v mé smrtící plodnosti
a zazelenala v mém těle jako mravenčí zástupy,
pak by neut'ali dřevo z paměti tvých chodidel
a natáhli na mě mosty k tobě
a neupevnili to, co zbylo z Boha v mých hadrech
(viz příloha č. 96)

Poslední verše této části jsou věnovány tématům života a smrti. Oslovován je zde mužský subjekt:

Tvůj život je tepem každého života
a tvá smrt je smích písmena ve svaté knize zániku...
Tedy buď a měj své bytí jako kruh kolem palce...
či necht' klesne pod břemena tvá hlava
měkce jako temeno slona kojence
štědře jako zranění šperku a uctívání...
(viz příloha č. 97)

Třetí část úvodní kapitoly je nazvána *Thālithan: Āja (Za třetí: Verš)*. Al-Ghuzzī zde pro verš využívá koránského slova, tady výrazu *ājatun*. Tento název pak zvyšuje čtenářovo očekávání určité posvátnosti textu, jeho duchovního obsahu. První dvojverší před námi otevírá scénérii domu a dveří, jakožto vstupu do tajemného světa, který je však opět spjat s řečí. Stěny domu jsou tvořeny ze zrcadel, která odrážejí a do jisté míry mohou i zkreslovat reálný obraz:

Stěny domu jsou zrcadla...
a dveře jsou dravým květem mládí z řeči...
(viz příloha č. 98)

O několik veršů dále pak imperativ „Piš!“ ve spojení s názvem této části (Āja, tj. koránský verš) připomíná rozkaz „Přednášej!“, který Muḥammadovi seslal Bůh prostřednictvím anděla Džibrīla. Právě psaní se zde stává prostředkem Nejvyššího poznání. Znovu se také dostáváme k symbolu, o jehož významu v této sbírce se můžeme pouze domýšlet: je to růže a její „jména“. Jsou to pojmenování, dosud nevyslovená slova, jež skýtají možnosti cest skrytých v lyrickém mluvčím. Ty se ubírají cestou víry, mohou se stát jejím vyznáním, *šahādou*:

Piš, dokud neužříš Boha v tlačnici potlačených snů
či z tvé smrti nevzrostou další jména růže...
(-Slova, jež jsem dosud nevyslovil,
neupírejte mi ty cesty, jež jsou v mé hrudi neoslepeny,
jsou to mé schůdky k šahádě)...
(viz příloha č. 99)

Ke klíčovým motivům sbírky se vrací i další část první kapitoly, s názvem *Rābi^can: al-Ghurāniq* (*Za čtvrté: Mořský muž*): jsou to pojmenování, slova, dále nejzazší přání a také dveře, které se otevírají těmto vroucím tužbám, motivy, které jistě mohou být interpretovány ve světle mystiky. Objevuje se zde také motiv srdce, klíčový prostředník lásky mezi člověkem a Bohem:

Slyším dveře za opojnými slovy
otvírat v pýše hladkých nádob cestu pro mé srdce
(viz příloha č. 100)

Lyrický mluvčí považuje za největší uznání důvěru v pravdivost svých slov, v nichž líčí své duchovní poznání. Následující verše se stávají jedinou otázkou:

Řeknu:

Viděl jsem tě, můj pane,
zažít uhlík mého oka
a oživit kosti údivu
pod nebesy, která improvizují dešťovým oblakem na mé dveře?
Ale...uvěříš mi moji řeč?
(viz příloha č. 101)

V podkapitole s titulem *Chāmisan: Misk al-^cidhāb* (*Za páté: Mošus utrpení*) dochází ke splynutí oslovovaného objektu s Nejvyšším, rozplynutí se v Něm, spojení obrazu s předobrazem. V následující ukázce o tom explicitně svědčí např. verše „Toto je obraz toho, kdo je jako Ty“, či, „kde on jsi ty“. Jméno Nejvyššího (či jedno z jeho jmen) je zároveň i jménem adresáta, navrací se k němu ozvěnou. Klepání na dveře je možno považovat za pokusy vstoupit za brany poznání. Vše konání je poznamenáno neklidem a svůdným pokušením... Cesta za Ním se skrývá kdesi v nejtajnějších zákoutích lidské mysli, je tu připravena, aby mohla být odhalována tím, kdo po tom skutečně touží. Současně to však může být i mystická cesta za poezií, vždyť je to právě božská inspirace,

jež vnukává básníkovi verše. Při posledním soudu čeká bohobojné, tedy ty, kteří si to zaslouží, místo po Boží pravici. Pak tedy za metaforou „všeho napravo“ z předposledního verše, je možno vidět ráj, Boží odměnu, samotného Boha, s nímž je adresát veršů sjednocen v jedno tělo a mysl:

Toto je jen obraz toho, kdo je jako ty.

Tedy čti v mém jménu, chceš-li

avšak uslyšíš jen svoji ozvěnu zvyklou na klepání na dveře,

A nevezmeš si ze skříní Lajlá,

aniž bys zvýšil neklid a pokušení...

Povstaň pro tu, z níž je vše živé pod studem rosy

dříve než uloupí cesta z paměti tvých chodidel

není poezie v poezii, jež je svůdná

a ty nejsi nepřátelský k tomu, co je v duších mrtvých

a láska, tu smrt dokonce zbožší v kapkách údivu.

Tedy vstup do jejích proláclin vzrušený až k vítězství

oheň je tvá oběť, ty tělo, ráji...

kde on jsi ty

a ty jsi přenesené pojmenování ke všemu napravo

a brána k celému prostoru

(viz příloha č. 102)

Ženské jméno Lajlā je užito i v názvu druhé kapitoly *Lajlā 'aw nafā 'is al-malik al-machlū'* (*Lajlā čili drahocennosti svrženého krále*). Je možné jej chápat jako metaforu platonické lásky, i lásky k Bohu, jak bylo poznamenáno již výše. V této sbírce pak ještě více podporuje čtení veršů v mystickém smyslu.

První část této kapitoly *'Awwalan: Bi l-qalb al-mudžarrad* (*Za prvé: S čistým srdcem*), jako by samotným názvem odhalovala podmínku cesty za nejvyšším poznáním: je jí čisté srdce¹⁹⁴, oproštěné nejen od pozemských tužeb, ale také od rozumu, který se možná vzpírá uvěřit; je třeba spíše hlubokého citu a vytrvalosti. Nejvyšší metou zde ovšem může být opět i jazyk, řeč básně:

Na co se ptají výrazy tohoto ctižádostivého srdce?

Na volby, které

¹⁹⁴ „Srdce je vždy chápáno jako sídlo možného porozumění (výraz *'aql*, „rozum“ se v Koránu nevyskytuje), střetů mezi dobrými a zlými podněty, jako místo Božích navštívení či vedení a vlastně i jako svědomí.“ (Kropáček, *Súfismus. Dějiny islámské mystiky*. s 168).

chytí na lep klenba vzpurného rozumu?

Na měsíce, které

odkryje jednoho dne dovolená řeč

a ubírají se její cestou dějiny duše...

A kolik si žádá tato duše od těla

k existenci

(viz příloha č. 103)

Druhá část nese název identický s titulem celé kapitoly, tedy: *Za druhé: Lajlā a drahocennosti svrženého krále*. V této části se opakuje dvojverší: „Čas má křídlo/ a jazyk dvoje ústa“, a to v několika variacích. Čas ubíhá, letí jako ptáci. Tajemné oslovované „Ty“, je zde v maskulinu; jednou je to džin, podruhé temnota, vždy něco tajemného, ale přitom i krásného a do jisté míry nebezpečného, protože neznámé v sobě skrývá i svůdnost nebezpečí. Zde je však toto neznámé „zkroceno“ duší, snad uhlazeno do slov, jež vycházejí ven ústy, jako nebezpečné a neznámé myšlenky zformulované do slov a vět:

Čas má křídlo

a jazyk dvoje ústa...

a ty jsi džin, jehož

ochočila duše,

štíhlá, jako moje duše...

(viz příloha č. 104)

Čas má křídlo

a jazyk dvoje ústa...

a ty jsi ta krásná temnota

(viz příloha č. 105)

Od druhé osoby. je pak pozornost upřena k ich-formě, opět k fyzickému tělu lyrického mluvčího:

Rozkmitám její struny,

aby zazpívala barva mé krve...

(viz příloha č. 106)

Čas má křídlo z jazyka

a obloha je z mého těla

(viz příloha č. 107)

Čas má křídlo

a jazyk dvoje ústa
a to je ten, kdo mumlá v mé široké hrudi
zrak pro zotavení Tvých dlaní...

(viz příloha č. 108)

Čas má křídlo

a jazyk dvoje ústa

a toto jsem já,

modlitby stírají onoho, jehož nazývají Tvou tvář

(viz příloha č. 109)

V posledním úryvku jako bychom se opět navraceli k intimnímu, mystickému prožitku. Čtenář je znovu postaven před otázku, v jakém vztahu je lyrické „já“ k oslovovanému „Ty“.

Poslední část druhé kapitoly, *Thālithan: Qamar (Za třetí: Měsíc)*, se stává jakousi legendou noci, časem vstupu do nadpozemského světa. Nalezneme zde narážku na islámskou eschatologii týkající se sedmi stupňů ráje:

Čas...

je okno za sedmi nebes

Neboj se jasných ulic...

U dveří je vlk ze stříbra a míru

(viz příloha č. 110)

Zřím to, co zažily pohledy města...

„Ty první z duší k vlasti slastí“

Zatřpytila se v mé bolesti...

u mé ruky na chvíli

první zásluha toho, kdo klepe na nebeskou bránu...

(viz příloha č. 111)

Poznání přináší bolest, která je v této sbírce všudypřítomná, motiv klepání na nebeskou bránu opět odhaluje možnost súfijské interpretace.

„U brány básně“

„Nenalezl jsem konec v lásce, ale našel jsem Boha“, jsou slova ^cAbd al-Wahhāba al-Bajātīho, která si básník zvolil za motto třetí kapitoly, jež nese titul *Šūrat ʿalladhī bi jadihi al-malik (Obraz toho, v jehož moci je král)*. Kdo je ten, kdo může ovládat všechny, i ty mocné? Je to Tvůrce, Stvořitel, Hybatel? Je to i básník, který také tvoří, a sice celý svět fiktivní reality, a v jehož mysli se rodí

postavy, příběhy, jež může ovládat a přenášet na papír podle své vůle? Kýženým cílem první části, jež nese podtitul *ʿAwwalan: ʿinda bāb al-qasīd (Zaprvé: U brány básně)*, se stává poezie, tvůrčí inspirace přenesená na papír. Ta se může skrývat i za metaforou moře, vln:

Toto jsi ty

vlna pod vlnou, jež pohání iluzi moře

(viz příloha č. 112)

Toto jsou slova, dráha pro její sny

a v šíři vesmíru

jsou úzké významy dýchání...

Odtud Tebou procházejí modlitby myšlení

a z Nebytí jsou tvá chodidla,

ty prodáváči jediného snu o mládí z bdění a inkoustu...

(viz příloha č. 113)

„Prodáváč“, může být i básník, který ve své tvorbě líčí stále jediný sen o věčném mládí, v jehož hlavě se rodí obrovské množství, „celý vesmír“ snů, z nichž však dokáže převést na papír jen úzkou část. Cesta ke správnému výrazu (stejně jako k poznání Nejvyššího), k těm „nejkrásnějším jménům“, je dlouhá a strastiplná:

Kdysi jsem četl:

Jak jsem vypěstoval ze světla křídla

a vyšplhal k Tvým nejkrásnějším jménům

za nebesy kruté radosti...

Od Tebe dvě rány, zranění kolébá spánek ozvěny.

Musím podvést vítr,

jež nezapomněl na Tvé lucerny v mých větvích.

(viz příloha č. 114)

V další části, s podtitulem *Thālithan: Ṭāʿir al-chajzurān (Za třetí: Pták rákosník)*, se stává oslovovaným objektem opět žena:

Nepřišel podzim, ale

Ty jsi ta, jež přichází s větrem významů.

Ne, nezemřel jsem po Tobě, třebaže

jsem trávil večer v odcizení

Tesklivý, když zazpíval rákosník,

pospíšil jsem si k Tvému znějícímu přeludu.

Naplňuji jím své struny

a můj osud je v obzoru jasmínu...

(viz příloha č. 115)

Je touto tajemnou osudovou ženou múza přinášející inspiraci a rozehrávající tvůrčí struny, či samotná báseň, jež s sebou přináší touhu i stesk a je třeba ji zachytit, dokud zcela nezmizí? Má přinášet napojení žíznivému, toužícímu, často však nosí i bolest:

A když natáhnu ruku, abych se napojil,

naplní ji Tvá slova solí a hořícím pískem

(viz příloha č. 116)

Její přelud se spíše vzdaluje, je ranou, která však rodí i nový život, vzhází z ní prorok, tedy někdo, kdo přináší novou zvěst naděje do budoucnosti:

A vidím Tě v ohni setmění

vytahovat usedlinu iluze

z voňavky, slunce a soli,

hoříš a vzdaluješ se,

pozdolna, pozdolna

jako tvář proroka, jenž se vznítí z mé rány,

který cestuje, zežloutlý, na plachtě fialek.

Noc je ve vzdechách vřesu

a horečce mastí a hudby

(viz příloha č. 117)

Žena, jež reprezentuje věčné ženství procházející časem a zároveň i prorokyni, je antonymem žen ničících „trhajících játra mučedníkům“, je věčnou inspirací veršů:

Zvěstuj mi,

ženo času určeného mému věku

či nech mou poezii

vyzvednout od Tebe hřích slov

nech svou tvář vzplanout v mém inkoustu.

Opraš ze mě přízraky žen,

jež trhají játra mučedníkům

a žádají slávu ve smrti nezkušeného milence...

(viz příloha č. 118)

I třetí část této kapitoly nese název napovídající, že zde hraje důležitou roli ženský subjekt: *Thālithan*: „*Nabīla*“ ‘*aw džawharat aḍ-ḍaw*’ (*Za třetí: „Nabīla“ čili drahokam světla*). Tato část by opět mohla být zařazena do kapitoly *Cesta za legendami a pohádkami*. V prvních verších nás vypravěč (snad je to žena, ona „Vznešená“ v arab. Nabīla) jako Šahrazád vede do pohádkového světa. V následujících verších lyrický mluvčí (žena „Nabīla“, „Vznešená“) přímo navozuje atmosféru Tisíce a jedné noci. „Děj“ je však lyrickým obrazem noci: Mám Ti nyní vyprávět o včerejším soumraku?

Pošlu za křišťálem mnohobarevných bran Tvé oči
a dívej se, co vidíš:

Toto je měsíc mezi dvěma dřímotami ze sandálu,
jež střeží hladkého porcelánového tygra před světlem boků
a úchylkou holubů kotvících v chodidlech

(viz příloha č. 119)

Nalezneme zde i obraz procesu psaní, kdy vyvstávají na bílém papíře písmena (podobně jako je tomu ve sbírce *Východ věcí* od **Faḍīly aš-Šābbī**, viz kap. *Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí*):

Toto je oblast vylévající se z běloby,
když ji kreslí Tvá ruka.

(viz příloha č. 120)

Vejit na výsostné území, za bránu básně, je jako vstoupit do ráje. Je to však dovoleno jen zasvěceným, těm skutečně milujícím, jimž je určeno místo po pravici. Co čeká však toho, kdo přejde nalevo? V moci tvůrce je určovat hranice, meze, celé osudy. Jen on rozsoudí, zda milence čeká ráj či peklo. Tvůrce je Bůh jako Svořitel světa, ale i básník jako stvořitel básně:

Milenče po mé pravici
vzchop se ke vstupu po mé levici.
Vždyť já jsem Ti určil hranice
chválil jsem krajíc chleba, jenž je nad Tvou hlavou
pro dravé ptáky...

Přijdou vyděšené vody od severu
jako Kristův přízrak
jako závan tohoto větru od sladkých model,

aby odnesly mé jméno do zrcadla slavného večera
a kousky krásného obrazu jsou rozesety
jako hvězdy ze svatosti,
jež přitahují mír k zákoutí zářivé planety,
jež se vylévá na přeplněné rybníky
(viz příloha č. 121)

Lyrický mluvčí oslovuje milence, chce se vrátit k samému začátku
života, ve formě světla, které je schopno vytvářet nové:
Nezoufej si z duše bazalky,
a vezmi mě, jako jsem za Tebou přišel já, do legend pralidí,
jako částčku prachu stínu a světla
schopnou navěky tvořit...
(viz příloha č. 122)

V dalších verších je oslovována opět žena. Navrací se zde jeden ze
stěžejních motivů sbírky- element vody, jež dává život.¹⁹⁵ Ženský subjekt je tu
spojen se vznešeností, léčivou silou, světlem i poznáním:
Vznešená,
heřmánku celých dějin,
zeleni cizoty,
pokrývko světla,
vedeš volání vody
k haluzím prýšticího ducha...
Inženýrko naděje a průzkumu
z jiného bodu mimo přímku...
(viz příloha č. 123)

Žena je pak explicitně nazvána fantazií, jež prýští jako voda ze snů.
Lyrickým mluvčím je zde opět muž, který v sobě skrývá latentní energii:
Ty jsi fantazie,
jež se skrývala u zurčící vody v mých snech
a já jsem sopka,
která objímala Tvé sny v chladu iluzí,

¹⁹⁵ Bachelard hovoří o dvou valorizacích vody-je manželkou i milenkou. Projekce matky do vody je spjata s obrazností vody jako vším, co teče. Poté se každá voda v psychoanalýze stává mlékem, jež napájí zemi. (Bachelard, Gaston. *Voda a sny*. MF 1997, V. kap. Mateřská voda a ženská voda, s. 136-156)

dokud nesvedl ráno do přeplněné pouště,
jako ves světla s krutou láskou, pyšnými křídly...

(viz příloha č. 124)

Podkapitola *Rābiʿan: Džawharat al-māʿ* (Za čtvrté: *Drahokam vody*) přímo propojuje motivy vody a světla. V následujících verších je v pantheistickém duchu Bůh přítomen i v jazyce, verše jsou přímo seslány v prorocké noci, rodí se z ní, jsou jejími „dětmi“:

Nyní vidíš Boha v jasmínu výrazu,
zapaluje tep vzdálenosti mezi mnou
a vypuknutím jeho kroků na točitém schodišti.

Ony verše ze světla džbánů v noci proroka
odstřihávají pupeční šňůru...

(viz příloha č. 125)

Snový, mystický dialog, který následuje, je formulován do „božích“ příkazů určených těm, kteří přijímají zvěstování. „On“ zde může být také básník, „v jehož inkoustu se směje slunce“. Také on tvoří, uděluje příkazy:

Řekl:

Vidím slunce uprostřed noci smát se v mém inkoustu

Řekl jsem:

Vezmi pero

a napiš úsměv v prameni zralého jara,

a řekni světu : Čti v mém jménu...

To je moje intrika na tebe

Vstup do modliteb země, která byla vybrána v mém jménu

a která připravuje svobodnému světlu mou lebku

(viz příloha č. 126)

Znovu se navrácí legenda o stvoření, uhnětení nového života spjatá s tajemnou ženou, vystupující ze světla:

Sestoupila z místa světla se zelenajícím se ránem k Tobě,

prosela noc okolo Tebe,

uhnětla ji v dřevo jazyka

a upekla ji v ohni snů

a když byl dopečen jako vycházející krajíc v jejím hlase

řekla:

(viz příloha č. 127)

Tato tajemná žena mluví k lyrickému mluvčímu, předává mu sny a vize, a vyzývá ho, aby se stal jejím spolutvůrcem, tím, že tyto sny zhmotní: dá jim jméno, či jí pomůže je pojmenovat:

Nazvi je pro mě

či buď mým průvodcem k jejich pojmenování:

Vytáhnu z tvého rukávu ptáčka, který vyletí z kouzelné ruky...

(viz příloha č. 128)

Název poslední části, *Chāmisān: Šūrat 'alladī fī jādihī al-malik* (*Za páté: Obraz toho, v jehož moci je král*), je shodný s názvem celé kapitoly.

Pokračuje zde cesta za tajemstvím poezie:

Ptáš se mě na toto tajemství

a na to, co skryla

samotná poezie, co není neznámé v žádném moři paměti

Vyhnanství je příjemné

Tedy se nepřibližuj, ty opomíjený, malátný, nepatrný

(viz příloha č. 129)

Cesta do království, k trůnu, trvá mystických či pohádkových sedm dnů a nocí, cíl se zdá stále vzdalovat, je třeba neřídit se rozumem, ale jít, kam nás nesou nohy, a činit, jak radí neznámý, tajemný hlas :

Zánik...sedm dní a sedm nocí

stačí pevnému trůnu

Vzdálil se ten, který

se mne ptával, čím je nyní voda

a páchnoucí bahno?

Vzdálil se ten, který

tvrdíval, že sní?!

Tu se ozval hlas z nejzazšího údolí:

Uctívači bludu a klidného neklidu

synu zkušenosti z cesty (podřezaných)

dobro je jen v tom, co si zvolila paměť tvých chodidel

(viz příloha č. 130)

Podkapitolka *Sādīsān: al-Milāk al-bākīr* (*Za šesté: Časné zásnuby*), ruší kouzlo tajemné noci, v níž přichází inspirace, mystická a zároveň i tvůrčí:

Ráno...
jako sladkost je ono ráno, v němž
se objímá ovoce a sny
jež líbá jako vodní motýl pšenici čela
a mezi pažemi z peří a mléka
se trochu baví.
Poté usne
a uplynou vteřiny
a vzbudí mne z kouzla posledních vteřin...
(viz příloha č. 131)

Přesto je ráno krásné, je to jitro „zásnub“, krásného probuzení. Legenda noci rozvinutá v této sbírce se v mnohém podobá poetickému světu **Āmāl Mūsā** (viz kap. *Cesta za legendami a pohádkovým světem*).

Mystické motivy se objevují také ve sbírce **Munşifa al-Wahājibīho** *Dīwān al-ḥajawān* (**Sbírka zvířat**), kde se ovšem objevuje i mnoho legendárních prvků, a proto byla tato sbírka zařazena do kapitoly *Cesta za legendami a pohádkovým světem*.

Svět surrealistických obrazů a hrozivých vizí

Země je plná kouře, krve a nesvobody:

...a epocha

- tato epocha-

Slunce je ve své ztrátě a zmije odkládá svůj jed na později

(Z básně Jūsufa Rzūqy *Maska 2: Kouř mapy*)

Již v kapitole *Politická lyrika* se objevily surrealistické motivy v poezii **ʿAwlāda ʿAḥmada**. V této souvislosti byla zmíněna skutečnost, že podle samotných umělců hlásících se k tomuto uměleckému směřování o surrealismu není možno hovořit jako o jednotné estetické škole, neboť surrealistické vyjádření se stává bytostným vyjádřením podvědomí a celé osobnosti tvůrčího individua, a nelze je proto jednoduše vtěsnat pod určitá pravidla. „Surrealismus se vždy projevoval nikoliv jako nějaká nová umělecká škola a sekta, nýbrž jako mezinárodní revoluční myšlenka.“¹⁹⁶ Jeho cílem bylo: „Překračovat historické rámce a meze, překračovat a smazávat hranice uměleckých druhů a tradic, přesahovat pole umění a bořit přehradu, [...] a především ustavičně přesahovat sám sebe, nespokojit se získanou kořistí, postupovat odvážně do vždy nových končin, k novým obzorům ducha [...]“.¹⁹⁷ Avšak vzhledem k obecně lidským vlastnostem a jistým zákonitostem snů a jejich podobnosti u různých jedinců je zde možno nalézt mnoho styčných bodů, na jejichž základě lze to či ono dílo považovat za surrealistické. Je to obecně právě sen, který s sebou často nese také prvky strachu a děsu, které jsou vědomě potlačovány a naplno se rozeznávají právě jen ve snu, a dále s ním spojený automatismus, Dalího paranoia, či dále zmiňovaná endofázie, které, přenesené na papír, vyjadřují a vystihují nejlépe rychlý sled vjemů a obrazů tak, jak se objevují ve své originalitě v lidské mysli. Právě tato individualita umožňuje vznik zcela rozdílných děl. Právě způsob vyjádření **ʿAwlāda ʿAḥmada** zcela odpovídá surrealistickému automatismu. Tento autor využívá často absurdity ve spojení s děsivými obrazy (např. výše citovaná báseň *Řezník*), či hrozbu cítíme implicitně. Nacházíme u něj často také

¹⁹⁶ Teige, Karel. *Osvobození života a poezie*. Aurora, Praha 1994, kap. Mezinárodní surrealismus, s. 322.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 322-323.

ironii, hořký výsměch, černý humor, i vystupňovaný exhibicionismus, což patří mezi další znaky surrealismu. Protože se však pro jeho sbírku *Testament* stává určujícím tématem kritika politického systému, rozhodla jsem se ho zařadit do kap. Politická lyrika.

V této kapitole se dále vedle sebe ocitají některé sbírky **Faḍīly aš-Šabbī** spolu s některými sbírkami **Jūsufa Rzūqy**, které se svými charakteristickými znaky k sobě částečně přibližují. Mezi tyto styčné body patří mj. určitá hrozba, která místy vyplouvá na povrch explicitně, jindy se skrývá za symbolickými a metaforickými obrazy. Také důraz na prostorové uspořádání je společným rysem v díle těchto dvou autorů. Jedním z neklíčovějších témat Faḍīliny poezie je právě prostor, jeho geometrické rozvržení, které nalezneme i v mnoha dalších autorčiných sbírkách (např. *Geometrické zahrady*, či *Východ věcí*).

Část předchozí kapitoly byla věnována vzájemné provázanosti a příbuznosti mystiky a surrealismu ve sbírkách Faḍīly aš-Šabbī. Tato kapitola bude zaměřena více na surrealistický vliv v jejích sbírkách.

Faḍīla aš-Šabbī

Jíž ve sbírce *Šurūq al-‘ašjā’ (Východ věcí)* vytváří básnířka svět vystavěný na své vlastní logice, jako by jen ta byla schopna vyjádřit podstatu moderního světa. Básnířka experimentálně propojuje různé filozofické a literární proudy v naprosto homogenní celek. Prolíná se zde surrealismus se sufismem, nalezneme zde prvky symbolismu i dekadentní či naturalistický podtón.

Nejzazší hranice slov

Motem sbírky se stává jeden z veršů básně *Věci*, který zní: „Kdy se věc vzbudí ze svého věčného spánku?“, jenž napovídá, že předměty v této sbírce ožívají, aby vytvořily svůj svět s novou logikou, neboť ta stará již přestala držet krok s rychlým tempem dnešního světa, nemůže ho dohnat. O tom svědčí i verš: „Houpačky opuštěné logiky funí“ (b. *Magnetism (Magnetismus)*, s. 33)).

Faḍīlina poezie je zcela koherentní se slovy Rolanda Barthes, pro nějž záměrem poezie je: „[...] zničit intenci vztahů a nahradit je explozí slov [...]“¹⁹⁸. Barthes předpokládá, že za každým slovem v moderním básnictví „[...] odpočívá jakási existenciální geologie [...]“¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Barthes, Roland. Nulový stupeň rukopisu. ČS, Praha 1967, s. 34.

¹⁹⁹ Ibid., s. 35.

Sbírka se skládá z pěti dlouhých básní, kde se mnohdy jeví každá strofa jako uzavřená sémantická jednotka. Avšak pečlivé pročtení celé sbírky odhalí jemnou síť vztahů jak uvnitř jednotlivé básně, tak i motivické propojení celé sbírky. Autorka buduje svůj metafyzický svět vytvářením vazeb a napětí mezi sémantickými poly slov. „Nejzazší hranice slov“ v jejím pojetí balancuje mezi hrou a filozofickým rozměrem. Vytvářením neologismů a využíváním neobvyklých slov zkouší nosnost slovních kořenů. Někdy z důvodu eufonie, rýmu či aliterace spojuje slova v jakousi hru, jež se na první pohled zdá být dadistickou hříčkou bez hlubšího významu, ovšem postupně odhaluje nové a neotřelé konotace a sémantické vztahy k dalším výrazům, a nabývá tímto určitého konkrétního významu. Např. koherentnost v básni *Ḍuḥā al- 'āchar* (*Poledne jiného*, s.49-68) je udržována spojující linií motivů hloubky, čehosi ukrytého, za co je třeba proniknout. Objevují se zde slovesa *nořit se, sestupovat, vzestupovat, vyjevit se, proskovat, šplhat, pronikat*; dále motivy *jam, prohlubní, dutin a jeskyní*. Další spojující nitkou svazující báseň v jeden celek je člověk, lidství obecně, a především žena.

Autorka si pohrává i se svým vlastním jménem a jeho obecným významem. „*Faḍīlatun*“ totiž v arabštině znamená „přednost, výtečnost, znamenitost, ctnost“ apod. Při překladu pak vzniká problém, které ze slov ponechat jako vlastní jméno a které přeložit jako obecné. Lyrická mluvčí staví své jméno se sémantikou přednosti a ctnosti před protikladné volby, které vytvářejí určité napětí. Hra končí příklonem k lepší možnosti:

Je to ctnost (Faḍīla, p.a.), kterou tyranizuje Faḍīla (ctnost, p. a.),
která drásá čas.

Byla postavena před volbu mezi životem a smrtí, a žila
mezi znalostí a neznalostí, a zmoudřela
mezi skromností a pýchou a vznikl klas,
jehož zatěžkává pšenice
mezi bohatstvím a chudobou, a byla štedrá.

(b. *al-Mafqūda* (*Ztracená*), viz příloha č. 132)

„Faḍīla“ je jen jméno, „které člověk obléká“ (s. 20), arbitrární znak. Samotný titul *Ztracená* jako by zdůrazňoval „nezařazenost“ lyrické mluvčí. Místo, kde se pohybuje je prázdným prostorem, který není schopna zcela poznat, je to svět „mezi“. Mezi snem a bděním, vědomím a nevědomím, životem a smrtí,

makrokosmem a mikrokosmem, mezi dvěma volbami. Ve všech básních hledá cestu. Na rozdíl od své sbírky *Modlitby v Někde* to však není cesta k Nejvyššímu, jako spíše obecně k tajemství, skrytému v celém makrokosmu. Ptá se na své vlastní místo v něm, kam patří: „Kde jsem pak já?“ (*Věci*, s. 15), a také obecně na lidskou identitu v tomto prostoru: „Kdo jsme my?“ (*Magnetismus*, s. 32).

Báseň pokračuje ich-formou verši, v nichž lyrická mluvčí vstupuje do neznámých krajin:

Pronikla jsem na pevninu,
dokud mne neroztrásla pomatenost,
dokud mne o ni neoloupil věčný ráj
Cožpak je to zahrada z vyčerpaného času?

(Tamtéž, viz příloha č. 133)

Čtenář je tu opět vtažen do vnitřního světa lyrické mluvčí, v němž splývá reálné se snovým. Význam se jeví tajemným, verše jsou však propojeny formálně: kořenem $\sqrt{džnn}$, jenž je obsažen v klíčových slovech pomatenost (*džinna*) i ráj (*džanna*).

V této Faḍīlině sbírce vystupují do popředí momenty charakteristické pro surrealistický směr. Za jeden z klíčových styčných bodů s tímto směrem, který je charakteristický pro zde analyzovanou Faḍīlinu sbírku (a také další sbírku *Řev rána*), se stává, dle mého soudu, „surrealistický objekt“. To je takový objekt, „který opustil svůj obvyklý rámec a je používán k jiným účelům;“ dále „ten, který se zdá být tvořen libovolně; ten, tvořený podle nevědomí a snu“.²⁰⁰ Dalí definoval surrealistický objekt jako „iracionální předmět se symbolickou funkcí“²⁰¹. Faḍīla využívá také synechdoch, které zde fungují ke ztajemnění zcela všedních předmětů, o čemž hovoří **Jan Mukařovský** ve své studii týkající se **Nezvalovy** sbírky *Absolutní hrobař*²⁰², v níž dochází pomocí synechdoch k osamostatňování významových celků. Jak u Nezvala, tak u aš-Šābbī je jednoduší obraz rozmělněn do dílčích obrazů. Zatímco však Nezval zůstává pouze u synekdochických analýz předmětů a výsledný obraz se stává všedním, Faḍīla aš-Šābbī neulpívá jen na povrchovém rozkladu obrazu, ale dostává se dovnitř, až k jakési „psychologické“ charakteristice předmětu. Nezvalovy básně jednotlivé předměty popisují, ale

²⁰⁰ Nadeau, *Dějiny surrealismu*, s. 131.

²⁰¹ Dryje, *Surrealismus není Umění*, s. 53.

²⁰² Mukařovský, Jan. Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*. In: *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948.

nepojmenovávají; název předmětu je hádankou, na niž odpověď nalezneme v názvu jednotlivých básní. Faḍīla naopak většinou předměty v básni přímo pojmenuje a rozkládá celkové „milieu“ obrazu, v němž se jednotlivé předměty vzájemně usouvztažňují a nabývají hrozivosti, která jako by se stávala částí jejich charakteristiky. Např. „bělost“ papíru je ohrožena „obrovským stínem nůžek“ (*Šurūq al-kitāba wa l-raqīb (Východ psaní a strážce)*, s. 87), jejichž motiv se v básni několikrát navrácí, a ohrožuje i samotný tvůrčí čin lyrické mluvčí. Scéna odehrávající se na psacím stole tak nabývá až obludných rozměrů. Nezvalův „surrealistický objekt“ se zdá postrádat Faḍīlinu transcendentální hloubku; její předměty žijí svůj vlastní život, proměňují se, pohybují v čase a prostoru, jsou usouvztažněny s celým vesmírným děním. Podobně jako píše Mukařovský ve zmíněné studii, pohrává si básnířka s nepřítomným činitelem děje. Např. písmena jako by sama žila svůj vlastní život, jejich „hybatel“ zůstává skryt. Věci nejsou Wolkerovými „mlčenlivými soudruhy“, nýbrž se stávají autonomními bytostmi, které se mohou chovat jak přátelsky, tak nepřátelsky.

Geometricky rozvržený svět

Faḍīla využívá i určitých prostorových představ, které jdou ve stopách její záliby v geometričnosti²⁰³, a tím určité uspořádanosti, která vládne jejímu poetickému světu. Také J. Mukařovský ve svém rozboru *Absolutního hrobaře* poukazuje na využití malířských metod v poezii. Avšak zatímco perspektiva na obraze nám umožňuje vidět reálné vztahy mezi předměty, v psaném textu realitu naopak pokřivuje:

Nůž jako kojeneček blesku co dřímá nad zlým skutkem
naproti talíři z vyleštěné keramiky na terase
v sále jako moře je vyhlouben jako kapka
mající horizontálnost která rozděluje rostliny od růže k růži
vertikálnosti již padá vítr kanály činů
(b. *al-`Ašjā` (Věci)*, viz příloha č. 134)

²⁰³ Záliba básnířky v geometrickém uspořádání jakožto nosných tématech své poezie se projevuje už v autorčiných předchozích sbírkách. Výmluvně o tom svědčí už samotný název sbírky *al-Ḥadā'iq al-handasīja (Geometrické zahrady)*, 1989). Také italská arabistka M. Causa-Steindler si všímá faktu, že Faḍīlin abstraktní metafyzický svět má své opěrné body, svá pravidla, zároveň však připomíná, že v něm existují i objekty, které těmto pravidlům unikají. (Causa-Steindler, Mariangela. Une méconnue renommée Fadhila Chabbi poète tunisienne. *IBLA*, 57, 1994, č. 174, s. 254.

Mohli bychom si představit pohled na jídelní sál, stoly, na nichž leží nejen talíře a nože, ale i vázy s růžemi. Básnířka se snaží zachytit prostorové uspořádání. Nůž jakožto surrealistický objekt, opouští svůj obvyklý sémantický rámec: neslouží už k pouhému nakrájení jídla na talíři, nýbrž získává snovou zlověstnost pro ty, kteří se prohřeší: je maličkým bleskem, jenž je stihne jako odplata za zlé činy. Souzní tak s prvním veršem z básně *Věci*, který říká „věci mají rituály barbarské hry“ (s. 7). U nože je využito metafory lesku jeho ostří. Není však spjat pouze se smrtí, ale i s odvahou: „Nože sklonů trhajících, vraždících“, „nůž chrabrý s paprsky“ (oba verše tamtéž, s. 13). Faštilina poezie je zářným příkladem toho, že v surrealistických textech nalezneme podobné rysy a motivy jako na surrealistických obrazech. Např. **Alena Nádvorníková** hovoří o nutnosti „vizualizovat nástroje agrese a krutosti: nože, háčky, břitvy, vidličky, včely mouchy, zuby [...]“²⁰⁴ v malířské tvorbě **Mikuláše Medka**. Sama Alena Nádvorníková si ve své tvorbě vyzkoušela jak surrealistické malířství, tak poezii. V 60. letech dokonce obě propojovala do tzv. kresbobásní (kombinace kresby a jednoduchého textu).

Dimenze horizontálnosti a vertikálnosti zajímá lyrickou mluvčí i v další ukázce, tentokrát v kontextu jazyka a tvůrčího aktu:

Pohybující se abeceda
v horizontálnosti zkouší strany
vertikálnost naráží na hloubku.

(b. *Šurūq al-kitāba wa l-raqīb*, (*Východ psaní a strážce*), viz příloha č. 135)

Prostor pro psaní je zde jasně vymezen okraji listu papíru, tvoří tak samostatný, přesně vymezený kosmos. Podobně i věta je ohraničena, je „uvězněna“ mezi dvěma tečkami:

Ona věta
mající útočiště a žaláře

(*Duḥā al-āchar* (*Poledne jiného*), viz příloha č. 136)

Stejně jako ožívají věci, také hlásky se stávají aktivními subjekty. Jako by nebyly psány rukou, samy „stoupají a klesají“ (b. *Východ psaní a strážce*, s. 78), či dokonce „míří“ na čtenáře. Metafora zde využívá slovesa, které původně znamená „mířit zbraní“ a naznačuje cílené zaměření na adresáta, jakožto nutného

²⁰⁴ Nádvorníková, Alena. *K surrealismu*. Torst, Praha 1998, s. 167.

doplnění bipolarity autor/čtenář. Slova, podobně jako věci obecně, nabývají ve Fađilových básních lidských vlastností: jsou živé, chytré, laskavé... Slovo lze uchopit „za obě ruce“ (*Věci*, s. 16). Slova právě tím, že pojmenovávají předměty, propojují svět jazyka se světem věcí. Pojmenování však nemusí nutně vést k osvětlení objektu, může ho naopak znejasnit (viz např. výše uvedená hra se jménem Fađila). Jazyk i předměty mohou dělat naschvály, chovat se podle vlastního uvážení, nenechají si poroučet: „Řekla věci přiblíž se a ona se vzdálila“ (tamtéž, s. 16).

Celá báseň *Východ psaní a strážce* odráží pohled na tvůrčí akt jako na jakousi tajemnou činnost. Je možno vztáhnout „dohled“, postavu tajemného strážce, k procesu čtenářské recepce? Či snad spíše tento dohled, určitou autocensuru, vykonává oko samotného autora, tvůrce a v podstatě současně i prvního vnímatele textu? Je on tím hlídačem, dozorcem, cenzorem? Několikrát se zde opakuje slovo „bělost“, jež by bylo možno chápat jako synekdochu bílého listu papíru, tj. toho, který básnička ještě nepopsala svými verši. Prázdný papír značí tedy počátek tvůrčího činu. Fialová barva může být chápána jako metafora inkoustu:

Fialová zatímco
povstává z bělosti
je chuť náhod, ó fialky.
(tamtéž, viz příloha č. 137)

Fađila plynule přechází od scén z reálného světa do transcendentna, aniž by čtenář byl schopen přesně určit hranice mezi nimi. Jedná se o podobný postup, jakého užívali i surrealisté, a o němž píše také **Nadia Choucha** v knize *Surrealismus a magie*, kde říká, že mezi snem a realitou dochází k „roztavení do jistého druhu absolutní skutečnosti, skutečnosti nadreálné (surreality)“²⁰⁵.

Následující verše líčí výjev z všední reality jednoho domu:

Žena pohybuje pohovkou
v horním patře
vyklepala prach z křesel vichřice
v dolním bytě
tlukot srdce v pěsti a rozvod

²⁰⁵ Choucha, *Surrealismus a magie*, s. 9.

(*Poledne jiného*, viz příloha č. 138)

Obyčejné lidské úkony (uklizení) a bohužel i celkem všední dramata (násilí v rodině, rozvod) jako by se odehrávaly v transcendentním prostoru, mimo „náš“ čas a prostor. Jsou vytrženy z pozemského světa a stávají se součástí makrokosmického dění.

Motiv smrti byl zmíněn již v souvislosti s motivem nože. Ve sbírce bývá často implicitně přítomen za hrozivým nebo katastrofickým obrazem. Nabývá různých podob. Hned v úvodní básni je spjat s vínem a „dravými hrozny“, je nazýván „sladkou smrtí“ (s. 9). O inspiraci těchto motivů mystickou poezií již bylo zmíněno v příslušné kapitole. Některé verše ve sbírce jsou prostoupeny pocity ošklivosti a hniloby, které kráčejí ruku v ruce se zánikem. Symbolem zhouby se stává i obtížný hmyz, mezi jiným mouchy²⁰⁶ věštící smrt:

Mouchy na očním víčku času dřepící
váš bzukot
mrtví novorozenci psychických ruin
vaše lhně leží nízko
nejsem mrtvolou, abyste kroužily s vaší silnou modří
(*Poledne jiného*, viz příloha č. 139)

Již v kapitole *Inspirace súfismem* byla uvedena spojitost mezi magií, potažmo i mystikou a surrealismem. Je známo, že surrealisté obrátili svou pozornost především ke snu, přičemž se inspirovali Freudovou psychoanalýzou, dále k šílenství, utopii, ale také právě k magii a okultismu. Ve zmíněné kapitole bylo citováno ve spojitosti s Faḍlínou sbírkou *Modlitby v Kde* sedm základních principů okultního světa tak, jak je vymezila francouzská badatelka **Nadia Choucha**. Tyto principy jsou do jisté míry aplikovatelné také na Faḍlíniny surrealistické sbírky, s tím, že jak již bylo naznačeno ve zmíněné kapitole, surrealismus a súfismus se u této autorky do jisté míry prolínají. Jeden z citovaných principů zní: „Vesmír je jednotná, nedílná, živá substance.“²⁰⁷ Také ve Faḍlíně vesmíru pojímaném ze zorného úhlu surrealismu má vše svou vlastní životnou existenci, dokonce i předměty a umělecká tvorba. Vše se v něm prolíná,

²⁰⁶ Příkladem toho, že surrealismus není skutečně ovlivněn ničím jiným, než tvůrčím individuem a jeho chápání je opravdu bezbřehé, se může stát i putovní výstava entomologa RnDr. Jindřicha Roháčka, která nese název *Mouchy a surrealismus* a která propojuje tento umělecký směr s biologií.

²⁰⁷ Choucha, *Surrealismus a magie*. S. 13.

navazuje nezvyklé vazby a spojitosti, a tak se vytváří jeden, všezahrnující vesmír. Další princip říká: „Vesmír je složen ze vzájemně se ovlivňujících protikladů.“²⁰⁸ Faḍīlin kosmos má své centrum a periferii, vertikálnost a horizontálnost, vše se v něm pohybuje, cyklicky opakuje, vzájemně na sebe působí. Proti sobě se staví věda a hra, jejichž prolínání vytváří nové a neotřelé obrazy v básnířčině poetice. Klíčovou z citovaných sedmi principů se ve vztahu k Faḍīlině tvorbě zdá zásada: „Každý z nás je mikrokosmem.“²⁰⁹ Člověk se v jejím chápání stává neprozkoumaným územím, malou jednotkou ve velké množině, mikrokosmem v makrokosmu. O surrealistické touze „vytvořit mezi makrokosmem a mikrokosmem určité podstatné vztahy“ hovoří také Maurice Nadeau.²¹⁰

Styčné body mezi sbírkou *Východ věcí* a dalšími principy nalezneme např. v propojení hmoty a vědomí, a především v postižení makrokosmu pomocí nových cest, mezi něž patří také experimentování, pro Faḍīlinu tvorbu snad nejpriznáčnější rys.

Svět křiku a znečištění

Ve sbírce *Za ʿīr as-ṣabāḥ (Řev rána, 2002)*²¹¹ se na rozdíl od sbírky *Modlitby v Kde*, v níž je dějištěm i aktérem noc, hlavním časem stává ráno a tím se proměňuje celá scénérie a celková atmosféra. Tematicky se tato sbírka podobá *Východu věcí*. Znovu se dostáváme do světa, jenž funguje podle vlastní logiky, vlastních pravidel, světa, jenž vykazuje určité surrealistické rysy. Věci zde ožívají a stávají se samy strůjci pohybu, opět je zde často využito synekdochy. Znovu se tu objevují motivy záhuby a katastrofy, obsažené implicitně za obrazy všední skutečnosti.

V následující básni se šachové figurky stávají nositeli pohybu, jako by jejich hybatelem nebyla lidská ruka. Navíc právě šachovnici, jakožto symbol přesného geometrického rozvržení a zároveň složitých pravidel, je možno chápat jako zmenšený model celého kosmu. Jsme i my figurky, jimiž kdosi pohybuje na šachovnici světa? Stejně jako lidský svět, i svět šachovnice není oblast míru a klidu, je to dějiště boje, či v intencích básně, temné hrozby:

Území šachu, již navlhlil objevivší se

Všichni jezdcí se shromáždili

²⁰⁸ Ibid., s. 13.

²⁰⁹ Ibid., s. 13.

²¹⁰ Nadeau, *Dějiny surrealismu*, s. 166.

²¹¹ الشاببي, فضيلة, زينير الصباح. تونس 2002.

Královna se obnažila
Ten vítr, jež odvrátila ruka
Směry, z nichž odpadaly tváře
Zbloudilec z transu je jih
Jaro tváří
Tam zapaluje větve

(b. *Ruq^c at aš-šaṭranž (Šachovnice)* viz příloha č. 140)

Znovu se navrácí velké téma sbírky *Východ věcí*- oživlé předměty, mající vlastnosti příslušející živým bytostem. Vyskytuje se zde také motiv obludnosti, jenž je v následující ukázce spojen s preludy. I ty však patří k Zemi, stejně jako věci:

Draví jsou tamti duchové
stín stínu
vznášejí se
v pouštích
někdy za hvozdy
ránu patří křik
Zemi věci

(b. *Li l- 'arḍ aš-šu'ūn (Zemi patří věci)*, viz příloha č. 141)

Spojení rána s křikem (což dalo název celé sbírce), prozrazuje, že i když se změnil hlavní čas sbírky- temná noc byla básnířkou změněna za jas rána či dopoledne- zcela se nevytratilo znepokojení okolním světem. Vysvětlení a možná nevysvětlení (podobné hře **Umberta Eca**, když interpretuje svůj román *Jméno růže*, avšak u Faḍily podané ve zkratce, v jediném souvětí plném obrazů klíčových pro její poezii) čtenáři adresuje Faḍila na počátku této sbírky: „Když jsem se zajímala o dobytí slova, nechalo mě ráno uslyšet svůj řev, a proto jsem se vrátila k bezbřehému lidství, trousím v oblastech Bytí jeho nadcházející etapy.“ (s. 3). Jako by zde tak odhalovala autorské intence ukryté v textu: užívá zde arabského slova *fath*, které jsem přeložila jako dobytí, znamená však svým prvním významem otevření a prozrazuje tak strategii, která je příznačná pro všechny básnířčiny texty- tj. hledání skrytých vlastností slov, jejich tajemných významů, toho, co se skrývá pod jejich vnější slupkou. Jediná záchrana před řvoucím světem je humanismus, láska k veškerenstvu. V titulní básni, nazvané stejně jako celá sbírka *Křik rána*, je ranní světlo spjato s nesnesitelností světa. Jako by se

nedostávalo všeho, co přináší lidské bytosti radost ze života, co dává životu smysl. Dokonce i to, co by mělo lidskou mysl uklidňovat a přinést mu harmonii, chybí, či je zastoupeno v nedostatečné míře, což vede k pocitům nepohodlí, nesnesitelnosti či hluku. Např. v následující ukázce by svěží ranní světlo a růže měly předznamenávat pocity harmonie a určité lehkosti ze spojení slunečních paprsků a přírody, avšak vedou k uvědomění si absence zahrad a opravdové, čisté přírody. Není narušeno jen esenciální sepětí člověka s přírodou, ale i lidská schopnost konat „velké“ činy:

Pod okny
paprsky osvětlují růžové loubí
vzdálený kout pro mozek
Je k nesnesení nepřítomnost zahrad
a nepřítomnost vítězných činů

(b. *Křik rána*, viz příloha č. 142)

Je to rychlost života, „běh“ současného světa, jenž sebou nese své nepříjemné důsledky a stává se pro lyrického mluvčího zdrojem nepříjemných pocitů. Mezi charakteristické vlastnosti moderního světa patří právě i hluk, který je způsobován i lidskými kroky:

Trochu zpomal, ráno
Proč, proč všechna tato rychlost?
Můj krok děsí tento lid
a chodidlo
stále ho kamení nechává krváčet, a nyní je
znečištěné

(b. *Tamahhal qalīlan ajjuhādhā aš-šabāḥ* (*Trochu zpomal, ráno*), viz příloha č. 143)

Současný svět je poskvrněn a jeho znečištění jako by se osvícené ranním světlem více odhalovalo před lyrickou mluvčí. Je spjat s nemocemi, a dokonce i svět dětí už pozbyl své čistoty. Příroda není s to odolávat, bránit se přílivu znečištění a ničení. Jako by se zde odrážel strach z ekologické katastrofy, což dovádí mnohem dále **Jūsuf Rzūqa** (viz dále). V této Faḍīlině sbírce lidé vystupují jako ničitelé, nositelé záhuby čistého světa:

Za své divoké noci bouře
rozbíjí dva vyhublé stromy

za budovou
silné stromy
zničili sběrači dřeva na podpal
Jako postižené kožní nemocí
se obnažilo to místo,
a když žádám děti, aby naslouchaly
nářku oleandrů
pod jejich hrajícíma si rukama
zírají na mě
jako na bytost, která zabloudila
z planety Mars

Přesvědčila jsem se tehdy,
že je už zaplavilo znečištění, je taky
(b. *Talawwuth (Znečištění)*, viz příloha č. 144)

Člověk je jen jeden ze živočišných druhů, přesto se však chová jako pán světa, rozhoduje o bytí a nebytí jiných živých organismů, rozhoduje i o přísunu slunečního svitu jiným. Chybí mu pokora k tomu, co ho na jedné straně přesahuje, avšak na druhé se nemůže bránit:

Návštěvníku zbloudivší z cesty,
omlouvám se za špatné vychování sousedů stromů,
neboť oni je nenechali vyrůst
a za špatný posudek inženýra,
neboť nechal zmizet slunce z mého domu

(b. *Min warā' adžnās (Zpoza druhů)*, viz příloha č. 145)

Dokonce i dětský úsměv zahrnuje naprosté protiklady: je spjat s krásou, ale i s krutostí a bolestí:

Z dětského úsměvu
se vylévá krása světa
v přeplněném poledni
část ostrých činů

Veselost píchá
jako ostnaté haluze

(b. *Diḥkat aṭ-ṭiḥl (Dětský úsměv)*, viz příloha č. 146)

I činnost dětem nejvlastnější, hra, je spjata s čímsi závažnějším, jako by doba bezstarostnosti již nenávratně skončila. Země a vše na ní prožívá velké změny, jež zcela ovlivňují život a nutí k nepřirozenému počínání:

Země se ohýbá
neodteče zbytek porodní krve
novorozené ráno povstane z vlhka
medvíďata lyžují
jiskry padají na opičky
ze stromů
kojenec leze
v civilizované zemi
k bytostem, jimž je vlastní hra
ale okamžik
mi ukáže závažnost
jako by byl přirozeností času

(b. *al-La'ib wa l-džidd (Hra a vážnost)*, viz příloha č. 147)

Okolní svět, který si člověk sám přetvořil k obrazu svému a od lidí přebírá jejich aroganci, domýšlivost a pohrdání skutečnými potřebami jak lidí samotných, tak i celé zeměkoule, se obrací proti lidstvu. Svým hlukem vstupuje až do domu, nenechá na sebe zapomenout, nedovoluje vychutnat klid samoty. Způsobuje i odloučenost lidí od sebe, jejich uzavřenost uvnitř obydlí i uvnitř sebe sama, neboť „vně“ vládne „záhuba a rozdrčení“:

Otřásají dveřmi domu a okny
troufalé časy
Lampa má vzdálený záblesk
Stav nejzazší samoty
Jako stav před narozením
a vně záhuba a rozdrčení

(b. *al-'Azmina al-^cātija (Troufalé časy)*, viz příloha č. 148)

Ojediněle se v této sbírce také objevuje motiv tvůrčího aktu, jakožto „alchymie psaní, alchymie písmen“. Alchymie má jistě svou nepopiratelnou spjatost se surrealismem, vždyť právě ona má umožnit spojitost protikladů, jako jsou sen a realita, které se podle Prvního manifestu surrealismu Andrého Bretona, měly roztavit „do jistého druhu absolutní skutečnosti, skutečnosti nadreálné

(surreality)²¹². Také v této sbírce, stejně jako v předchozích, bylo pro Fađilu příznačné experimentování s jazykem. Jean Fontaine říká o sbírce *al-Ḥadā'iq al-handasīja* (*Geometrické zahrady*, 1989): „Četba této knihy ponořuje čtenáře do vesmíru alchymie jazyka.“²¹³ Jedním z dokladů této myšlenky se mohou stát i následující verše:

Trpělivost je rozpolcena
B, které loví Š,
H, jehož smrtí je alif
Běžkyně mne vzaly k západu slunce
na poušti hnědi
jako by moře bylo promícháno
na hranici další věty je oáza- čern
a když mě očekával zrak,
popohnala jsem ráno k příchodu.

(b. *Bā' ṣādahā ṣād* (*B, které je loveno Š*), viz příloha č. 149)

Neživé předměty-písmena-jsou personifikovány, tvůrčí akt se stává dobrodružstvím, které ožívá v neobvyklých metaforách. Obrazy získávají nové konotace. Vztahy mezi písmeny jsou poznamenány bojem na život a na smrt, jako by tvůrce výběrem mezi nimi rozhodoval o jejich existenci. Jednotlivé hlásky se spojují ve slova, jako by jedno písmeno „lovalo“ druhé. Tomuto světu vládne tvůrce-autor, který rozhoduje o jejich bytí a nebytí.

Téma ženství

V této sbírce pomalu ustupuje výše zmíněné téma jednotlivých děsivých předmětů ve prospěch hrozivosti lidského světa jako celku, jako by zde před analytickým nazíráním na svět dávala lyrická mluvčí přednost syntetickému pohledu. Navíc je zde na rozdíl od sbírek *Východ věcí* a *Modlitby v Kde* ve většině básní na ústupu také motiv kosmu a jeho nekonečných dimenzí. „Dějiště“ se přesouvá na pozemský svět, hlavním tématem se tu stává protiklad čistoty a bezbrannosti přírody, či lidské krutosti a bezohlednosti. Příroda zůstává jediným zdrojem harmonie, je možno se stále spolehnout na její neměnný řád. Právě příroda a její ničení je také jedním z témat, které prochází také její předchozí

²¹² Choucha, *Surrealismus a magie*, s. 9.

²¹³ Tento názor citován in: Causa-Steindler, *Une méconnue renommée Fadhila Chabbi poëtesse tunisienne*, s. 254.

tvorbou.²¹⁴ Zdá se být často spojena s ženským světem, do něhož patří i autorské „já“. Ženy jsou těmi, kdo pečují o tento svět krásy. V posledním verši následujícího úryvku se znovu objevuje oxymoron, který spojuje lehkost s tíží, které provázejí člověka po celý život. Z hravých „replik“ „opatrovnic zahrad“ vyzařuje ona lehkost a bezstarostnost:

Opatrovnice zahrad nesou koše

trhající růže

Nejstarší řekla:

Ze severu proniká ráno

Prostřední řekla:

Z východu nebo ze západu

Z jihu, řekla nejmladší

Poté postupně spadly do vody v bazénu

veselé lehkostí tíhou

(b. *Sādināt al-rawḍ (Opatrovnice zahrad)*, viz příloha č. 150)

Stejně jako ve sbírce *Východ věcí*, ženské postavy vystupují také v této sbírce více do popředí než mužské postavy (často je zde využíván plurál feminina). Faḍīlin svět se tak zdá být spíše světem žen, který se zdá být oddělován od světa mužů, což je možno nalézt v některých verších také ve *Východu věcí*, kde např. v básni *Poledne jiného* pro ni muži představovali svět drsný, spjatý s bojem a krví, zatímco ženy, mezi něž se hrdě hlásí i její autorské já, jsou svázány s klidem a úrodností (s. 51), avšak jinde jsou spjaty také s bojem a stávají se námořnicemi, jež jsou předurčeny k objevům nového. Jako by takto začal do ženského světa pronikat svět mužský. Či snad z hlediska feministické kritiky, ukazuje svět žen, jaký skutečně je, a ne jaký jej vytvořili muži ve své představě ideální ženy.²¹⁵ Není to jen „strážkyně domácího krbu“, jejíž úloha byla dlouhá

²¹⁴ O tomto tématu Faḍīliny tvorby se na různých místech své knihy zmiňuje také Fāṭima al-ʿAchḍar Maqtūf. (*Faḍīla aš-Šābbī. aš-Šāʿira al-mutawaghghila fī kathāfat al-ʿālam*. Tūnis 2002, passim.)

²¹⁵ Feministky kritizují stále přezívající tradiční rozdělení na mužskou a ženskou úlohu v životě, patriarchální struktury. V tomto směru je velmi přínosná kniha Moiry Gatens *Feminism and Philosophy* (Polity Press, Cambridge, 1991), v níž analyzuje vztah feministických myšlenek a různých filozofických škol, od Rousseaua až po psychoanalýzu, marxismus či neofreudovského psychoanalytika Jaquese Lacana. Ukazuje, že zatímco dříve byla žena chápána do jisté míry jako „neúplný muž“, feminismus hlásá proti této ideji ženské neúplnosti teorii „odlišnosti“. Jako hlavní zdroj předsudku nedocenení ženy pak vidí dichotomie muž/žena, rozum/vášeň,

staletí omezena jen na sféru domácnosti, starostí o rodinu a práce pro ni. Faḍīlina „hrdinka“ není submisivní křehká bytost, jež by potřebovala oporu v silnějším pohlaví, naopak zvládá vše, co muž, a mnohem více. V básni *Magnetismus* (Východ věcí, s. 31) se opět vrací k symbolu ženství-mateřství, zde spatřující se zemi. Právě schopnost dávat život je jeden z nejsilnějších atributů ženy, jenž ji odlišuje od muže.

Také ve sbírce *Křik rána* využívá možností, které ženě poskytuje moderní svět, mohou se aktivně účastnit všech činností, které by pro ně byly dříve nemyslitelné. Příkladem tohoto je už samotný název básně *Chabírát ghaṣ wa ʿawm* (Znalkyně potápění a plavání, s. 68). Faḍīliny texty vykazují rysy uceleného konceptu ženské estetiky, její poetika je založena na ženské literární zkušenosti, ovšem ne v pojetí tradičních, opakujících se obrazů a motivů, které nacházíme v dílech mnohých ženských autorek, o nichž by tradiční kritika hovořila jako o dílech s „ženskou tematikou“. Faḍīla totiž zcela naplňuje požadavek teoretiček „gynokritiky“²¹⁶, který na autorky klade požadavek kreativní tvorby, v níž by se odrážela specifika ženství, a to biologická, lingvistická, psychoanalytická a kulturní. Její „ženská literatura“ tedy neznamená pouhý fakt, že autorem je zde žena, nýbrž vyjadřuje skutečně „feministické“²¹⁷ uvědomění si světa, tj. zobrazuje svět žen nazíraný skutečně ženskýma očima, ženským myšlením a hodnotovým žebříčkem, ne přejatým mužským náhledem. Jak moderní téma tímto přináší do tuniské literatury je zřejmé, zvláště pokud si uvědomíme, že i v této rychle a všestranně rozvíjející se zemi stále přetrvává většinové tradiční rozdělení

přirozenost/kultura, na jejichž základě pak ženě zůstala dlouhá staletí vyhrazena jen sféra domácnosti a bylo jí zapovězeno vzdělání, zaměstnání a samostatný společenský život.

²¹⁶ E. Showalter hovoří o rozdílu mezi *feministickou kritikou* (*feminist critique*) a *gynokritikou* (*gynocritics*) Zatímco *feministická kritika* v jejím chápání je zaměřena na ženu jako čtenářku literatury produkované muži a zabývá se tak určitými stereotypními obrazy žen v literatuře, *gynokritiku* zajímá žena jako spisovatel, bere v úvahu témata, žánry a struktury ženské literatury, je experimentálnější a především zaměřená skutečně na ženu. Hledá ženskou zkušenost v celé literární historii, je propojena s dalšími vědními disciplínami, jako jsou např. antropologie, sociologie a psychologie. (Showalter, Elaine. *Feminist Criticism in the Wilderness*. In: *The New Feminist Criticism*. [ed. E. Showalter] Pantheon Books, New York, 1985, s.243- 270.)

²¹⁷ Výraz „feministický“ v češtině zní stále trochu hanlivě, v podstatě zde ale nemáme jiný zavedený termín, jenž by odpovídal svému významovému obsahu. Pokud bychom užíli termínu „ženská literatura“, nevystihneme zcela podstatu věci. Navíc většina teoretiček feministické literární kritiky (či spíše gynokritiky) upozorňuje, že zdaleka nelze hovořit o všech literárních dílech vytvořených ženami jako o dílech feministických. Např. R. Coward upozorňuje, že mnoho literárních příběhů psaných ženami, je založeno na sexuálním, rasové a třídní podřízenosti. Struktury těchto příběhů jsou založeny na populární fikci, ne na feministických principech. (Coward, Roselind: 'Are Women's Novels Feminist Novels?' In: *The New Feminist Criticism*. 1985, s.225-240.)

životních rolí v rodině a patriarchální vztahy. Faḍīla je jako implikovaná autorka svobodná bytost, jedinou pokoru, již vyjadřuje, je pokora před Bohem či přírodou. Vyznává svobodný život v harmonii se svým přesvědčením, staví se jako silná osobnost proti bezpráví a ubližování bezbrannému. Jejími atributy nejsou vlastnosti, které jsou tradičně připisované ideální ženě. Její ženství nespočívá v poddanosti, oddanosti muži a pasivitě. Autorka monografie o Faḍīle aš-Šābbī, **Fāṭīma al-ʿAchdar Maqṭūf**, nepovažuje Faḍīlinu tvorbu za feministickou, tvrdí: „[...] má jiné poslání [...] bilaterálnost mezi oběma pohlavími, jež mají za cíl úplné sjednocení.“²¹⁸ Toto však, podle mého názoru, neodporuje idejím umírněného feminismu, kterému se jedná o opravdovou rovnost a rovnoprávnost mezi pohlavími, kde nebude ani jedno pohlaví znevýhodňováno. Přes vzájemné prostupování se světa žen a mužů se však ve sbírce *Východ věcí* zdají být zároveň i oddělovány. Sama Faḍīla (jako modelový či implikovaný autor) ve své poezii nechává vystupovat také ženy, spjaté nejen s bojovností, ale i se zápornými vlastnostmi, jako je např. Istivost. Ve sbírce *Šamārīch (Lodyžky, 1991)* se v závěrečné básni vysmívá ženě, která se chová jako muž. M. Causa-Steindler poznamenává, že žena má být podle Faḍīly hrdá na své ženství.²¹⁹

K největšímu symbolu ženství- mateřství, se vrací ve dvou básních: *ʿUmūma (Mateřství, s. 66)* a *ʿIbnī (Můj syn, s. 52)*. V básni *Můj syn* se vyznává z největší životní lásky– lásky mateřské.

Můj syn
jediný muž,
jehož jsem ve svém životě milovala,
ten, jenž stojí svobodně,
hloubí své řečiště jako řeka,
tento ranní paprsek na mé hrudi
Jak moc mi připomíná začátek světa
Je to štěstí?

(viz příloha č. 151)

Opět se zde objevuje hlavní čas sbírky, ráno, spjaté se světlem, zde dokonce i s pocitem štěstí. Několik básní v této sbírce má intimně lyrický tón, lyrická mluvčí zde využívá ich-formy. V následujících dvou básních se ženské

²¹⁸ الاخضر مقطوف, فاطمة, فضيلة الشابي. الشاعرة المتوغلة في كثافة العالم. تونس, 2002, ص 32.
²¹⁹ Causa-Steindler, *Une méconnue renommée Fadhila Chabbi poète tunisienne*. s. 267.

„já“ implikovaného autora obrací k muži, který není nijak blíže specifikován. Autorský ženský subjekt si udržuje podobně jako ve sbírce *Modlitby v Kde* určitou výlučnost, zde specifikovanou jako „zavržení“, které ji odsuzuje k samotě a opuštěnosti. V první ukázce spolu vedou dialog:

Šel pěšky
mezi shromažďujícími se koňmi touhy
ve své ruce hypotetickou kytici růží
-Následoval jsem jaro za Tebou
-Viděla jsem Tvé činy
na minulých vodách
Odstranil z její tváře vytrvalý paprsek
-Jsi stále zavržená
-Vzbudila jsem úsvit
Pak jsem se opřela o dveře
Poslední pták pravdy
se tam zaleskl
mezi mraky

(b. *Bāqat ward ʿiftirāḍija* (*Hypotetická kytice růží*), viz příloha č. 152)

V následující básni je lyrická mluvčí tím, kdo odmítá lásku. Jako by jí svět mužů byl zapovězen či ji nezajímal, čímž pokračuje linie určitého oddělování mužského a ženského světa a jejich kontradikce z předchozích sbírek:

Daroval jsi mi okamžiky
z předeher večerů
Záměrně jsem je svrhla
Sesbíral jsi je, stíraje z nich zapomnění
Ukázal jsi ke zhuštěným chvilcům
před námi
Prošla jsem bez zájmu
a slyšela je pod svými chodidly, jak
způsobují šustění podzimních listů

(b. *ʿAwrāq al-charīf* (*Podzimní listy*), viz příloha č. 153)

Motiv vzájemného nepochopení ženského Já implikovaného autora a svět mužů provází také následující básně. Slova v následujícím úryvku nevedou k porozumění, je tedy lépe mlčet. Jazyku mluvčí, její poezii rozumí jen příroda,

hovoří s ní, neboť její a básnířčin jazyk jsou upředeny ze stejné pavučiny, mlhoviny obrazných slov, proto jsou schopny si porozumět. V následující ukázce bychom také mohli hledat „důkaz“ jedné z feministických teorií, týkající se odlišnosti jazyka mužů a žen. Některé teoretičky feminismu poukazují k faktu, že ženské autorky užívají „mužských“ jazykových prostředků k vyjádření čistě ženské zkušenosti. Podle **A. Ostriker**²²⁰ neexistuje exkluzivní „ženský“ jazyk, ale autorky si stávající jazyk transformují. Jako by i Faḍīlin jazyk byl transformován do té míry, že je mužskému světu nesrozumitelný, neboť „mužský“ svět nemá schopnost porozumět její poezii:

Mlčící
nazývají tě někteří muži
Ty, jež promlouváš s růžemi
Řekla: Růže mají žízeň
Řekli: Nerozumíme poezii
Řekla: Lovím mlhu
jako činí vědci
kapku po kapce

(b. *Ṭṣijād aḍ-ḍabāb* (*Lov na mlhu*), viz příloha č. 154)

Lyrické Já prochází sbírkou osamocené, oddělené od ostatních lidí určitou výlučností, žije stranou od nich, nerozumí si s nimi, zdá se tedy, že to nejsou jen muži, kteří se v jeho životě nevyskytují, jak vyplývá z následujících veršů:

Protože jsem chudá,
mí přátelé jsou vzácní.
Dokonce jsem nenalezla nikoho, kdo by mě doprovodil
na venkov a do modrých hor
(b. *al-Faqīra* (*Chudá*), viz příloha č. 155)

V závěru této básně se ukazuje právě toto spojení chudoby s osamocením jako určité požehnání pro velký prožitek, zdroj osvícení, které se stává také osvícením a inspirací tvůrčí:

Toto neznámé osvícení Bytí

²²⁰ Ostriker, Alicia. *The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking*. In: *The New Feminist Criticism*, s. 314-338. Podobný názor zadržává i M. Gatens. (*Feminism and Philosophy*. Kap. Language, Facts and Values. s. 60-84.)

prosakuje pokradmu do mých sešitů

Kdy se oddělila myšlenka

a zastavil nad texty vítr

(Tamtéž, viz příloha č. 156)

Výlučnost lyrického Já je možno spojit jen s nadpozemským, světlo se světlem, jako by se nám zde vracel mystický motiv. Lyrické Já je těsně propojené s dobou prvního denního světla, s ránem, žije jím:

Už nečekám nic z pozemského světa

nečekám nic od lidí

jsem v přítomnosti rána

a ráno je mou přítomností

(b. *Liqā' ad-ḍaw' ajni (Setkání dvou světel)*, viz příloha č. 157)

Ráno je poroučejícím velitelem, jemuž jedinému je poslušna lyrická mluvčí, zde opět spjatá se světlem, leskem, který jí zaručuje výjimečnost:

Včera

jsem byla poslušna ránu

Já blýskající se

ovládlo mě, a dokonce zahrady

a dokonce skutečnosti

z pod nichž vyběhla bezradnost!

(b. *Sijāsa (Ovládnutí)*, viz příloha č. 158)

Jūsuf Rzūqa

Ještě hrozivější vize světa než tomu je v interpretované sbírce Faḍīly aš-Šābbī prostupují sbírku **Jūsufa Rzūqy 'lān ḥālat ṭawāri' (Vyhlášení stavu nouze, 2003)**²²¹. Příbuznost poezie těchto dvou básníků je dána ještě jedním aspektem: také Rzūqa se pohybuje na samé hranici jazykového experimentu, jeho jazykové hříčky jsou někdy „jen“ hravé, jindy v sobě skrývají hrozivost surrealistických vizí. Na rozdíl od Faḍīly však jejich autor není nositelem výlučnosti, která ho staví kamsi „mimo pozemský svět“. Téma moderního světa, který stojí na pokraji zkázy, jak už napovídá samotný titul sbírky, je umocněn

²²¹رزوقة، يوسف، الاعمال الشعرية. الجزء الاول. تونس 2003. اعلان حالة الطوارئ. ص. 5-146.

velkým množstvím cizích (nearabských) slov v textech, které tento svět čtenáři (rodilému mluvčímu) ještě více odcizují a odlidšťují.

O mnohém vypovídají dva citáty, které se stávají mottem knihy:

„Vy zachránivší se před nadcházejícím, myslíte na budoucnost!“

(Ibn an-Nafis)

„Bdí nad tebou „Velký bratr“...“

Představ si podobu přichoziho: Bota, tlačící na obličej, navěky...“

(George Orwell)

Svět za závoji a maskami

Sbírka se skládá z 37 „masek“ (*qināʿ*), 33 „stvoření“ (*takwīn*) a 7 „meziprostorů“ (*barzach*), které se stávají vždy jedním z názvů jednotlivých básní, jež každá nese ještě název další. Právě „maska“ je metaforou, jež napovídá, co je jedním z hlavních témat této sbírky: je to cosi, co zakrývá něco jiného, co se jen tváří jako skutečné. To nefalšované je skryto, je proto třeba strhnout masku, aby bylo možno poznat realitu. Druhým velkým námětem je „stvoření“, zrod věcí, jejich přeměny, neustálá metamorfóza světa. Důležitosti opět, podobně jako u Faḍily, nabývá geometrické uspořádání, „meziprostor“ je tu opět možno chápat i v metaforické rovině, jakožto území nalézající se na samé hranici mezi dvěma prostory, dvěma stavy, dvěma skutečnostmi.

Úvodní báseň je jakousi další „náповědou“, již poskytuje básník čtenáři, rada, „jak číst“ další texty ve sbírce. Nemá žádný název a stává se tak jakýmsi třetím mottem sbírky. Hned první verše poodkrývají roušku tajemství, ukrytého v textech:

Země skutečnosti a masky:

další dopis s novou adresou.

To, na co se dívá orel z výšky, není pouze celá obloha.

Další psaní s novým obsahem:

Koránský verš o člověku, aby zapomněl, že je člověkem:

aby nechal žebříky stranou a abecedu a zranění

Další konec.

.....

.....a Bytí je konec, pouto tvoření,

jehož písmena bečí existenci:

(viz příloha č. 159)

Skutečný svět se skrývá, je maskován. Básník zde používá slovo *qinā*^c, které může znamenat mimo jiné právě masku, závoj nebo také zbraň. Tato mnohoznačnost také zesiluje sepětí tajemství s hrozbou, nebezpečím skrytým za maskou, nebo právě v ní. Masky nesou často podobu mnohokrát opakovaných symbolů, které jsou někdy všeobecně známé, jindy jsou to neologismy, které „dráždí“ čtenářovu fantazii, a jejichž přesným významem si nemůžeme být nikdy jisti. Proto také překlad některých Rzúqových básní do jiného jazyka se zdá takřka nemožný, neboť jakýkoli překlad bez úplného osvětlení výrazů samotným autorem, by se stal velmi volnou interpretací a posunul by báseň k zcela jiné sémantice, navíc zde při převodu do jiného jazyka nutně dojde ke změně eufonie, která je zde klíčová. Často se tu vyskytují slova, jež se zdají vyhovovat implikovanému autorovi především a pouze z důvodů harmonie, avšak protože se opakují v dalších básních, nutí nás přemýšlet o své sémantice. Také **ʿAḥmad Daḥbūr** si ve své studii o Rzūqově sbírce *Barnāmidž al-warda (Program růže, 1985)* všímá především básníkovy jazyka a tvrdí, že: [...] nenechá žádný výraz takový, jaký je [...]“.²²² **Rijād Chalīf** zase tvrdí, že Rzūqa je „básník, který vytesává zvláštní jazyk“²²³. Např. právě úvodní báseň pokračuje po výše uvedeném úryvku těmito verši:

Jako bychom metaforou řekli: arlukán!

Jako bychom otřeseně řekli: ḥanḏalán!

Jako bychom arogantně řekli: nisrawán!

Jako bychom znovudosažením řekli: kan^cadár!

Jako bychom řekli „zmijím okem“: uf^cuwána!

(a bylo nebylo)

.....historie pohádky vejce!

(tamtéž, viz příloha č. 159)

Z důvodů, které byly naznačeny výše, jsou některá slova ponechána v arabštině, jen v transkripci do latinky. Všechna tato slova v závěru jednotlivých veršů se opakují v různých básních této sbírky. Pokud bychom se podívali na jejich sémantiku, pak např. slovo *ḥanḏal* znamená *kolokvint*. Zde by bylo možno přeložit jako duál, tedy *dva kolokvinty*. Dále existuje slovo se stejným kořenem,

²²² دحبور, احمد, عيد الاربعاء - التونسي يوسف رزوقة يعنصر بالشعر برنامج الوردة...
<http://www.alhayat-j.com/printnews.php?id=51104>

²²³ خليف, رياض, شاعر ينحت لغة خاصة. انظر: البيستان وما جاوره. تونس, 2003, ص. 46.

avšak jinou vokalizací, než uvádí básník, a sice *ḥanaḏlān* či *ḥaniḏlān*, což je druh dýně, rozšířený v Africe. Slovo *nisrawān* nalezneme v arabské encyklopedii na internetu jako místní jméno, ale v kontextu této sbírky je lépe jej chápat jako autorský neologismus, derivát od kořene √nsr, resp. tvaru *nasr* (orel). Sémanticky zde nalezneme podporu pro tento výklad také ve slově *arogantně*, neboť orel je sebevědomý a domýšlivý vládce, jak vyplývá z následujících básní. Podobně je tomu i se slovem *ʿuʿuwāna*, jež nehledě na to, že je to název jedné mediální společnosti, je neologismem souvisejícím s kořenem √fʿn (*ʿafʿā*, což znamená *zmije*). *ʿArlukān* zase znamená *harlekýn*, což čtenáře přivádí k motivům cirkusu, bláznovství, Dalího obraznosti, tedy další tematické linii této sbírky. Báseň „se tváří“ jako by synonymickou formou cosi vysvětlovala, avšak vysvětlení zde ve skutečnosti není vysvětlením, jako by se zde čtenář ocital na výsostném území nonsencové poezie. Podobnost s některými poetickými texty **Faḏīly aš-Šābbī** co do hravosti je zde zřetelná. Tato hravost zde však přechází do drsnosti, stejně jako se „pohádka“, jakožto určitý druh „masky“ proměňuje v hroživou realitu. Hranice mezi nimi je zcela setřena, neexistuje. Obyčejný svět jako by zde byl transformován do abstraktních obrazů, cítíme zde větší podíl „příběhovosti“ než u Faḏīly, posílený ještě navíc pohádkovými formulami v mnohých básních, které čtenáři sugerují dojem, že se jedná o fikci. Právě tato hroživost prvotně přátelského světa je příznačná pro surrealistické umění, a to nejen literaturu, ale i pro výtvarné umění. Učebnicové doklady pro toto nalezneme např. i u známého českého výtvarníka **Jana Švankmajera**. **Alena Nádvořníková** při analýze jeho filmu *Něco z Alenky* ukazuje, jak se „hravá zvířátka proměnila v hybridní monstra“²²⁴, prostředí, které Alenku obklopuje, „stupňuje svou agresivitu“²²⁵.

Na rozdíl od Faḏīliných surrealistických obrazů cítíme u Rzūqy větší důraz na různé, často se opakující symboly, které celou sbírku propojují v jeden celek, v jakési pásmo hroživé vize budoucnosti, které je však místy odlehčeno ironizujícími a parodujícími hříčkami, což celou sbírku posouvá k hranici absurdity a pohádkovosti a také drsného humoru. Právě ironie či černý humor je

²²⁴ Nádvořníková, Alena. *K surrealismu*. Torst, Praha 1998, s. 255.

²²⁵ *Ibid.*, s. 256.

příznačný také pro surrealistické malířství, ostatně právě termín „černý humor“ dosáhl rozkvětu díky surrealismu a **Bretonově Antologii černého humoru**.²²⁶

Podobně jako u Faḍīly aš-Šābbī jedním z atributů Rzūqova světa se stává určitá roztržičnost, která je explicitně vyjádřena např. slovesy *ba^ʿthara* či *tanāthara*, Rzūqa také rozkládá celkový obraz do jednotlivých částí a za řádky je možno číst hrozba i tam, kde přímo nevystupuje na povrch ve slovech. Tajemství světa je umocněno mnohými básnickými figurami, např. oxymorony (např. „světlo, které se přiblížilo, aby zůstalo daleko“, s. 43) či synestézií (např. „hudbou hráli jsme barvy a slova“, s. 43). Jinde jsou to různé onomatopoické hříčky s fonémy, jako např. samotný název básně *S síry* (*Sīnu s-sīra*, s. s.41). Svět jako by byl vystavěn na neustálém opakování, a proto se ve verších této sbírky stále opakují určité klíčové motivy, obrazy a symboly (výše uvedené neologismy, hudební motivy, orli, hadi apod). Právě symboly zvířat jsou ve sbírce důležité. Jsou spíše nositeli svých obvyklých atributů, jak je známe např. z bajek, než že by v sobě nesly sémantiku nezkažené nevinnosti přírody. Svět je stále vytvářen, děje se to však fyzikálními procesy, není stvořen Bohem, jak svědčí slovo výbuch, velký třesk (*infidžār*), opakující se v několika básních. Toto je jeden z hlavních rozdílů Rzūqova světa a světa Faḍīlina, kde občas cítíme metafyzickou sílu Stvořitele, ať již implicitně jako náš čtenářský vjem ze čtení mezi řádky, či explicitně např. ve sbírce **Modlitby v Kde**. (I když také u Faḍīly najdeme motiv velkého třesku.)

Moderní svět je spjat s různými defekty, cítíme možnou záhubu, a v tomto ohledu se básník přibližuje Faḍīlinu nahlížení na svět za sbírky *Křik rána*. Člověk je vtažen do tohoto hrozivého světa, je v jeho područí. V básni *Hunā al-ʿarḍ al-muchtalla!* (*Zde je ta narušená země!*, s. 116-118) je Země postižena snad vším zlem, které ji může být připisováno. Střídají se zde obrazy jako „špinavý čas“, nemoci (např. dna, tuberkulóza), žluknutí, močály. Není dostatek vody ani pro těhotnou ženu, svět má „ochablé tělo“. Smrt je zde symbolizována otevřeným hrobem. Z bídou a nespravedlností je spjat jako anafora se opakující motiv černocho.

²²⁶ Sám Breton se o tom zmiňuje v předmluvě k revidovanému vydání této knihy v roce 1966. (Breton, André. *Antologie černého humoru*. Concordia, Praha 2006, s. 7)

V následující básni je orel symbolem krvežíznivého vládce, jenž shlíží shora na svět a může si vyhlédnout svou příští oběť, je dohlížitelem nad životem na Zemi. Země je plná kouře, krve a nesvobody:

...a epocha

- tato epocha-

Slunce je ve své ztrátě a zmije odkládá svůj jed na později

Orel shlíží ze svého kolečkového křesla

na povodeň krve

na vzácnou chobotnici, s krajním štěstím, na její obrovská chapadla

Jak se přesně nazývá tahle chobotnice?

Oprostím ryby od jejich jmen

a čas od jeho min

a matky od něhy?

Zde je kouř

zaplnil všechny kouty mapy

Jak se nazývá tento kouř?

Oblehl dějiny a geografii

a oblehl člověka a slova

(b. *Qinā*^c 2, *Duchān al-charīṭa* (*Maska 2, Kouř mapy*), viz příloha č. 160)

Citovaná báseň je vyplněna symboly, a to často velmi obvyklými, jako jsou orel či zmije, i méně obvyklými jako např. chobotnice se svými rdousícími chapadly. Orel sedí na kolečkovém křesle (je možné také přeložit jako invalidní vozík), jako by se nemohl hýbat, byl ochromený. Arabské slovo pro *kursījun*, které znamená nejen křeslo, ale rovněž „trůn“, ukazuje k významu moci, jíž orel ovládá Zemi. Další báseň naznačuje, že tento dravec je pouze zraněný. Za svou pomocnici si volí zmiji, s níž uzavírá smlouvu, jako by se zde spojovala síla a jed, které ovládají Zemi:

Orel na invalidním křesle

a zmije

se zkrášluje

v pověsti

pro nejsilnější

1. orel je ten nejsilnější

2. je zraněný na kolečkovém křesle

3. má se zmijí smlouvu
na jejímž začátku je orel
a na jejím konci zmije
nebo
na jejím začátku zmije
a na jejím konci orel!

(b. *Qinā*^c 7, *Mīthāq* (*Maska* 7, *Smlouva*), viz příloha č. 161)

„Velký bratr“

Na Rzūqūv svět neshlíží Bůh, nýbrž „někdo“ nabytý spíše negativním nábojem. Může mít podobu orla či jinde se jím stává orwellovský „Velký bratr“ z úvodního motta sbírky. Za těmito všemi symboly zla jako by skrývala podstata špatnosti světa-**Frommova** „idea X“, moderní modla spjatá s nadbytkem všeho, kterou si vytvořilo lidstvo samo, svým lpěním na materiálních požitcích a odvrácením se od duchovní dimenze, modla, jež se vymkla z rukou a začala ovládat.²²⁷

Nahý mezi pavoučími nitkami
otvíráš srdce kameře „Velkého bratra“
poražený, pláčeš:

(b. *Takwīn* 5, *2024* (*Stvoření* 5, *2024*), viz příloha č. 162)

Hrozivost vize se stupňuje v pohledu do budoucnosti, která se stává hlavní časovou dimenzí, která zde implikovaného autora zajímá. Právě slovo „zítra“ (*ghadan*) se velmi často opakuje v mnohých básních. Budoucnost nedává naději na šťastný život následujícím generacím, a jsme to my, kdo nyní držíme ruku na spoušti, my, kdo způsobí budoucí katastrofu. Jako by zde byly do lyrické formy převedeny některé z idejí knihy **K. Lorenze** *Osm smrtelných hříchů*.²²⁸ Svým potomkům odkazujeme „duchy zítřka“:

Starejte se
vy, kdo zdědíte
jen nafouklé mrtvoly a kouř, jež nebude smazán
větrem
a zítřek je obydlen duchy

²²⁷ Fromm, Erich. *Budete jako bohové*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993, passim.

²²⁸ Lorenz, Konrad. *Osm smrtelných hříchů*. Academia. 1990.

(b. *Takwīn 20 /Mukarrar/ Zirr al-kāriṯha al-^cuzmā* (Stvoření 20 /Opakované/ Tlačítko obrovské katastrofy), viz příloha č. 163)

Rzūqūv moderní svět je přeplněn moderními vymoženostmi, v básních proto vystupují technické vymoženosti, jako např. laser, fax, mikrofon apod., které mohou prozradit mnohé o člověku. V následující básni si básník pohrává s metaforou jablka, do níž se proměňuje lidský hlas (snad tento hlas- jablko svádí k hříchu lyrického mluvčího, stejně jako jablko v ráji Adama a Evy). Zapojuje zde i v této sbírce častou synestézii, když ve druhém verši mísí zrakové a sluchové vjemy.

Telefon zde jednoho člověka zrazuje, aby zprostředkoval pravdu druhému:

Na obrazovce opuštěného telefonu

teď vidím tvůj hlas

ve formě jablka...

Po deseti sekundách zpovědi začalo

zmenšovat svůj objem

aby se stalo svědkem toho, že lžeš

lžeš,

lžeš.

(b. *Takwīn 7, Kidhb makšūf!* (Stvoření 7, Odhalená lež), viz příloha č. 164)

Telefon by měl lidem zprostředkovávat kontakt, a tím je sbližovat, ve skutečnosti však jen odkrývá odcizení, kterým je lidstvo postiženo v civilizovaném a přelidněném světě. Právě toto „přelidnění“ se stává jedním z hříchů v citované knize **Konráda Lorence**. Vzdálení se člověka přírodě vidí pak jako nejsilnější faktor pro jeho úpadek²²⁹, kauzálně spjatý také s dalším „hříchem“, kterým je „vyhasnutí citů“. Člověk žije v přetechnizovaném světě, kde se vyspělé technologie postavily proti těm, kdo je vytvořili: přináší naprostou ztrátu soukromí, intimity. Slovy **Erica Fromma**: „Neomezené uspokojování všech potřeb nevede k blahu, ani není cestou ke štěstí nebo maximu rozkoše.“²³⁰ Člověka takovýto svět zcela zbavuje všech životních jistot a naopak ho vystavuje jen nejistotě, která je zformována do následujících veršů:

Jaké Bytí je nakonec pro mě?

Která barva?

²²⁹ „Všeobecné a rychle se šířící odcizení civilizovaného člověka živé přírodě nese velký díl viny na jeho vzrůstajícím estetickém a etickém úpadku.“ (Ibid., s. 22).

²³⁰ Fromm, Erich. *Mít nebo být?* Naše vojsko, Praha 1994, s. 10.

Mé pohyby
Má nečinnost
morušové listy
horečka na konci noci
kroky touhy v salonu úmyslů
všechny
-v ten moment-
pod okem

A teď přepadá „Velký bratr“
pevnost mluvčího tohoto stádia!...

Ty jsi nevinný,
ty jsi tedy obviněn!

(*Takwīn 5, 2024 (Stvoření 5, 2024)*, viz příloha č. 165)

Žijeme ve světě v němž již neexistují mravní hodnoty, případně jsou zcela převráceny, není možno dovolat se spravedlnosti. Možná už ani neexistuje nevina, všichni jsme potřísněni hříchem. Zcela se ztrácí individualita, člověk jí není schopen, je proto snadnou obětí „nekritické poddanojsti“, podle Lorence dalšího hříchu ohrožujícího lidstvo. Člověk se zcela podrobí a oddá určité ideologii, potřebuje se s ní identifikovat, potřebuje „vůdce“. V ukázce z jiné básně vystupuje opět neomezený a vševědoucí vládce, „Velký bratr“, který vládne tvrdou rukou („rukou a ohněm“) nad „mravenci“, v němž se mění lidstvo, nad tvory, kteří se hemží, jsou pracovití a houževnatí, ale lze je snadno zašlápnout²³¹:

Velký bratr má oko
jehož největší starostí je:
povinnost ruky a ohně
nad společností mravenců, která je bohatá na severu
nad modřích jejich útroch na jihu

(b. *Barzach ʿachīr, Raqsat at-talāšī (Poslední meziprostor, Tanec zmaru)*, viz příloha č. 166)

²³¹ O potřebě člověka neztratit svou individualitu, svou osobnost hovoří také Lorenc, když říká, že člověk „[...] není fylogeneticky konstruován jako mravenec nebo termit, který je anonymním a zaměnitelným prvkem mezi miliony prvků absolutně podobných.“ (Lorenc, *Osm smrtelných hříchů*, s. 24)

Není jistě náhodou, že právě tato báseň uzavírá celou sbírku a že její poslední trojverší hovoří o zániku:

Zmar ve Velkém bratrovi

v tanci otřásání duše:

„nirvána“ konec

(tamtéž, viz příloha č. 167)

Ve verších se odehrává jakýsi sen o současném světě a také vize stavu budoucího světa. Obyčejný, všední obraz života a útržků jeho příběhů je přetransformován do abstraktních obrazů či řetězců symbolů.

Panoptikum světa

V následujících verších se závažné téma, otázka zločinu a trestu, odívá hávem změní fantaskních motivů. Protagonisté básně navlékají masku cirkusových klaunů, hrají si na mocné, stejně jako ti, kteří jen pasivně přihlížejí. Celý svět i se svou politikou se v posledním verši mění v pohádku, která svou typickou formulí ironizuje a bagatelizuje politické dění:

Běda divákům-tleskajícím bez dlaní- křičícím-jako by byli vládci

pak běda houpajícím se – klaunům moderního cirkusu-jako by byli chalífové

pak běda

nepřátelům!

„Puberťák“ se nezachránil před rozmazlováním „těch dobrých“

na ledě

jeho písmena

červená

setrávala v klouzání se někam

„zločin a trest“

boty Chruščeva se ukryly před

„bylo, nebylo...znamenitost v

parlamentu“

(b. *Qinā*^c 19, „*al-Džarīma wa al-^ciqāb*“ (*Maska 19, „Zločin a trest“*), viz příloha č. 168)

Lyrický mluvčí zde sám obléká různé masky. Vystupuje zde jako moderní člověk se svým neklidem, nervozitou, smutky. Verše následující básně, kde jedna asociace v metaforické podobě přechází bezprostředně v druhou, takže se smazává

souvislost a text se zde stává automatickým textem, jako by vyjadřovaly chaotičnost současného světa, určitou neschopnost soustředit se na jednu myšlenku a dokončit ji, jako by nás stále se zrychlující svět nutil ke spěchu i v jazykovém vyjádření. **Jean Cazoux** hovoří v této souvislosti o endofázických představách v surrealistickém umění. Endofázie je „sled verbálních představ, které doprovázejí spontánní výkon myšlení“²³² a mohou „být sluchové, artikulačně motorické, vizuální, graficky motorické.“²³³ František Dryje hovoří o tomto postupu v poezii (i ve výtvarných pracích) **Aleny Nádvoříkové**. Tvrdí, že „[...] prvotním tématem jejích veršů zůstává samovolná rytmizace jejího vnitřního světa [...]“²³⁴. Dále pak říká: „[...] významy slov nejsou zprvu podstatné, podstatný je sám (individuální či mírně dekontextovaný) proces endofázie napojený na vnitřní rytmus [...], který vede k samovolnému vybavování, vyjevování, zvědomování slov-zvuků, či dokonce jednotlivých fonémů.“²³⁵ Podobné postupy se uplatňují také ve verších Júsufa Rzáfy, mj. i v následujících:

Vesnice

delší než má nespavost

Já jsem vstal ve svém neklidu

jen pro to, abych jí vrátil pramen,

její balanci,

její houpačku (také)

abych ohrozil kohouta z vesnice v zátočině

tím, co je vražednější než čelisti šíleného dinosaura

(z vyceněnými zuby z dálky)

opuštěním příbytku

-doupě kohouta ovládajícího kvílející Bytí

z „balkónu“ ducha:

tam...

Opakuji, co přijde:

kouření ducha a ničeho s kubánským cigárem)

proměna pera v „objekt“ pro psaní „tajného letáku“ z vědomí

ženy na vrcholu, ani červená ani zelená

²³² Dryje, František. Surrealismus není Umění. Concordia, Praha 2005, s. 153.

²³³ Ibid., s. 153

²³⁴ Ibid., s. 153.

²³⁵ Ibid., s. 153-4.

téměř ze smyslnosti, nahoty, tmy svítí

(b. *Qinā*^c 12, *al-ʿAnā al-mutakallim* (*Maska* 12, *Já mluvčí*), viz příloha 169)

Lyrický mluvčí odmítá vše, co se mu nelíbí. Vedle sebe se tak dostávají tradiční a novodobé výdobytky našeho světa:

Truchlím hned a svrhávám, co se mi nelíbí:

Svátečního berana, fontánu, v jejíž krvi se bezmocně potácí mechanický ptáček,
pastvinu myší, ďábly černého trhu...

Svrhávám plán zmijí a jejich jaderného reaktoru

Prosívám

všechno Bytí, jak mi vypadlo z oka

na ploše síta se neprosil jen kámen, sníh

a zbytek slunce na dlani těhotné ženy

Pro dějiny

jsem já mluvčí, nemluvím...

ale mluvím někdy...

abych svět zapletl do osidel toho, co probíhá:

(tamtéž, viz příloha č. 170)

Dějiny a geografie se pak stávají klíčovými motivy této sbírky. Dějiny jakožto časová dimenze odkazující k minulosti, na jejímž pozadí je vytvářena současnost i budoucnost, a geografie jakožto dimenze místa, země „před námi“ slovy jedné z výše citovaných básní a také slovy titulu jedné z dalších Rzūqových sbírek. Je příznačné, že se Rzūqa zabývá problémy celého moderního světa, lidstva jako celku, podobně jako Faḍīla aš-Šābbī se stává mluvčím všech, jeho vize se neomezují na příslušníky jednoho národa, stoupence jedné víry. Celé lidské pokolení je jediným celkem, jenž je stravován společnými nemocemi. Všichni jsme si rovni v lidství.

Ačkoli styl i tematika naprosté většiny básní této sbírky se zdá být inspirována především moderními světovými literárními proudy, nalezneme zde i explicitní inspiraci v arabské islámské kulturní tradici. Narážku na Korán nalezneme např. ve výše citovaném úryvku z úvodní básně této sbírky. Báseň *Šahāda* (*Vyznání*) se stává nejen svým názvem, nýbrž i svou formou parafrází první koránské sůry, která je navíc jedním z pilířů islámu. Básník si s ní ovšem

zcela v intencích své tvorby pohrává, využívá její rytmické formy a opakování slova „vyznávám“ (*ʿašhadu*) na začátku verše. Její obsah stává spíše jazykovou hříčkou, forma zde nabývá primátu nad obsahem. Anakoluty a nezvyklé aktuální členění věty ztěžují pochopení významu a také určitým způsobem narušují rytmický spád básně. Mezi poetické figury zde užitě patří i jakýsi druh paradoxu ve druhém verši (málo zpěvu- festival), či metaforický vztah ve verši prvním (málo-šafrán). Báseň je propojena tématicky s ostatními básněmi mj. také motivem „dvou kolokvintů“ (*hanzalāni*), které jsou personifikovány. Báseň má podtitul *Druhý meziprostor*, a působí jako pouhá hříčka, která „odlehčuje“ vážné téma ostatních básní. Jako by i závorka a tři tečky vytvářející první verš naznačovaly, že se jedná o cosi nepodstatného, vysloveného jen tak „mezi řečí“, čemuž však cosi předcházelo:

(...

Vyznávám, že málo málo hlíny je zde šafrán

Vyznávám, že málo zpěvu je zde festival

Vyznávám, že já jsem zde mnohý

ve slabém křídle

z vesnice je matka, matka všech

Vyznávám, že jaro je zde

stvořily ho ruce

vítr s pylem

a slova

Vše je zde...mluví dokonce i...kámen!

Dva kolokvinty jí řekly:

- a obrátil své široké oči

za rukou ženy, jež se ho dotkla a rozplynula se.

(b. *Barzach thānin, Šahāda (Druhý meziprostor, Vyznání)*, viz příloha č. 171)

Téměř poetistická hravost však zasahuje i do následující básně s podtitulem *Maska 14* a s názvem *Nostalgie (Qinā' 14, Nūstāldžijā)*. Hlavním stovebním prvkem a zároveň propojující nitkou je zde onomatopoické opakování slabiky *kū* (v českém překladu *ko*). Také tato báseň je stejně jako předchozí dána do uvozovek, jako by i ona, navzdory svému podtitulu, byla jen jakousi mezihrou: (Daruji ti svou krev

Daruji ti čokoládu a kokakolu

a klíče k ukrytému pokladu
abych uslyšel kokoko...
a řeknu: nakonec zakokrhá kohout
aby mě vzbudil
strážce pevnosti
mou těhotnou paní
a zahrady z období rokoka!)

(viz příloha č. 172)

Akt stvoření

Jedna z básní, *Maska 4, Země před námi (Bilād mā bajna jadajni)*²³⁶, pak propojuje nejen svým názvem, ale také tématicky tuto sbírku se sbírkou ***Země před námi*** (2001). Je zde explicitně přítomen Stvořitel, kdosi, kdo shlíží zhora. Země je však v této básni územím zmaru, ničení, země „ve stavu nouze“, jak hlásá název sbírky:

On je ten, kdo vidí
On je ten, jehož vizi shrnul havran:
Město, jež se probudilo v poušti v době železné
samo...
Země je prázdná
překládá zakonzervované Bytí
Nejsou ptáci ani plazi pro Adama
a obloha potemněla
Historik
otvírá stránky svého rukopisu
už se smířil se smrtí
vyráží ke svým iluzím
stírá zemi
aby nastolil „zemi před sebou“

(viz příloha č. 173)

Stejnomená báseň se objevuje i ve sbírce ***Země před námi***. Je zde představován samotný akt stvoření, který parafrázuje starozákonní knihu Genesis.

²³⁶رزوقة, يوسف, الاعمال الشعرية. الجزء الاول. تونس, 2003. بلاد ما بين اليندين. ص. 373-233.

Je zde přítomen motiv stvoření člověka i Země (třebaže v obráceném sledu, než je tomu v Bibli), i odpočinek po vykonané práci.

Rozevřel ruce

a stvořil dvě uši, oči, ústa a jazyk

a neskončil...

Rozevřel ruce...

a stvořil den s nocí a úrodné koryto řeky

Rozevřel ruce...

a dříve než zapomněl, mrštil svou duši do její prohlubně

a vyrostly jí- neví odkud- ruce

a dříve než si odpočinul, nazval ji zemí

a zatoužil jí dát náhrdelník...

pak zatoužil ji učesat od chodidel až k hlavě

avšak ona se stáhla k hoře, jež je v její duši

Rozevřel ruce...

a stalo se, že k němu shora natáhla...hada jazyka

Rozevřel ruce

a stalo se, že zatlačila na jeho dech

-nevěděl odkud- ruce

objal ruce

a přenocoval ve svém sarkofágu...

a velebil své jméno a svá nebesa

a zemi před sebou.

(viz příloha č. 174)

Země (která je zde však míněna obecně, neboť implikovaný autor nevyužívá substantiva *ʿarḍun*, nybrž *bilādun*) se zde proměňuje v krásnou ženu, již stvořitel touží zkrášlovat a která poté ožívá a sama se stává aktivní bytostí.

Sbírka *Země před námi* se na rozdíl od *Vyhlášení stavu nouze* zdá být více subjektivní, což se projevuje také ve využití ich-formy ve většině básní. Rzūqa tu čtenáře „nezavaluje“ velkými a hrozivými symboly, ani děsivými vizemi zmechanizované civilizace. Zintimňuje svůj svět, činí ho komornějším.

Bylo nebylo

Jedním z témat, který propojuje obě zmíněné Rzūqovy sbírky, je i pohádkovost, určité formule tohoto literárního žánru. Následující úryvek z básně

s charakteristickým názvem *Hikāja* (*Pohádka*, s. 269-271), využívá v některých verších jednoduchého, nekomplikovaného jazyka, v jiných je čtenář postaven před zcela „nepohádkovou“ skutečnost. Iluze fikce se takto ostře střetává se syrovou skutečností, pohádkový klid a vítězství dobra nad zlem zde není možno očekávat, na povrch se opět dostává surrealistické podvědomé tušení hrozby, zla:

V pohádce je dům
a v domě dívka
a v mé pohádce není žádný dům
pokud je v domě mlčení
a v mlčení jeskyně
a v jeskyni oheň
a v ohni srdce
a v srdci bomba...bomba
a před vznícením knot
a rovněž v pohádce jen málo
cestují duše padlé.
(viz příloha č. 175)

V této básni jsou obsaženy dva z leitmotivů této sbírky: samota a mlčení, jež jsou charakteristickými rysy lyrického mluvčího a jež jsou tu spjaty spíše s neblahým tušením než s kontemplací, jak tomu bylo u Faḍīly.

Pohádková formule „bylo nebylo“ se stává titulem následující básně, jejíž obsah má však k pohádkovému žánru poměrně daleko. Jako by tento název chtěl pouze vyjádřit napětí mezi skutečností a fikcí v uměleckém díle. Motiv nebezpečné zbraně pak implicitně navazuje na motivy hrozby ze sbírky *Vyhlášení stavu nouze*. Navíc odráží Rzūqovu zálibu ve „světovosti“, čímž mám na mysli jeho sklon pojmout ve svých básnických sbírkách svět a lidstvo jako jeden celek, nevydělovat se z něj, být jedním z mnoha, tedy další z myšlenek surrealistů, kteří prohlašovali, že básníkem se může stát každý.²³⁷ Mnohé napovídá i motto této básně, citace tureckého básníka **Nazíma Hikmeta**: „Život je krásný, kamaráde.“ V básni lyrický mluvčí skládá hold Salvadorovi Dalímu a jeho surrealistické

²³⁷ Nadeau cituje Lautrémonta, který prohlašoval: „Poezii budou dělat všichni, nikoli jeden.“ (*Dějiny surrealismu*, s. 18).

obraznosti, jeho extravaganci i metodě kritické paranoi²³⁸. Dívá se na jeho dílo jako na pravdivé vyjádření, obraz tvůrčí pravdy bez přetvářky. Opět zde využívá své oblíbené synestézie, když v závěrečném dvojverší následující ukázky ze zmíněné básně směšuje smyslové počitky hmatu a zraku (což také opět odkazuje k výše zmíněné endofázii):

Proto vylétl Salvador Dalí vysoko- zemi
měl ve své ruce-navždy
a nikoho neobelhal.

Neobjevil se na houpačce světa bez těla.

Ať už byl hrozný ve svých hříčkách či vyzbrojen svým bláznovstvím
vidíval existenci:

rukou říkající barvu...

(b. *Kāna, jā mā kāna (Bylo nebylo)*, viz příloha č. 176)

Dalí je pro něho kdosi, kdo právě svým krásným bláznovstvím, schopností naplňovat heslo *Carpe diem*, stojí vysoko, je schopen létat. Není nic, co by ho mohlo umlčet v jeho životě, tvorbě, podobně jako pohádkový hrdina překonává zlo. Jako by nezemřel, jako by žil věčně, stejně jako pohádka, jež koluje po generace. Neumírá, neboť žije ve svém díle, jež je nesmrtelné, stejně jako pohádka, jak ukazuje další ukázka z této básně:

Přesto letěl:

výše než ruka fašisty, klece a oheň...

a proto zemřel jen málo

a jeho mistrovství se neodcizilo

a bylo nebylo: Salvador Dalí

(tamtéž, viz příloha č. 177)

Jako ze surrealistického obrazu vystupuje vyprahlé město v následující básni, plné surrealistických objektů, nabývajících vlastní existence, splývá zde reálné ze snem, přičemž celková atmosféra je podána ve zhutnělých, zkratkovitých a útržkovitých obrazech. Večerní scénérii uspěchaného města vytvářejí předměty, jež se osvobozují od hybatele, nabývají vlastní svobodné existence podobně, jak jsem již uvedla výše, při interpretaci **Východu věcí Faḍily aš-Šabbī**. Uspěchané lidské davy nevládnou životu ve městě. Těmi, kdo jednají a

²³⁸ Paranoia je „[...] deviantní interpretace světa i vlastního já, jemuž je přikládána nadměrná důležitost.“ (Ibid., s. 129)

hrají aktivní roli, jsou věci: stany, stromy, ruce, hlad, plamen. Ruce jsou zde synekdochou člověka (viz Mukařovský v rozboru básní Faḍīly aš-Šābbī), jejich pohyby se zde proměňují v jakýsi tajemný, magický obřad. „Stany“ a „dědic kmene“ i „dobyčtí hnůj“ zastávají funkci symbolů, jež nás navracejí k protikladu života ve městě: k nomádství, životu beze spěchu, v harmonii s přírodou, kde lidé mají okolo sebe neomezený prostor, nejsou sevřeni v davu. Pramenem života se tak paradoxně stává poušť, místo odkud přichází „dědic kmene“, místo klidu a harmonie:

Město v létě.

Jeho symptomy se množí. Jeho ztemnělé věci a gesta.

a v záplavě propojených stromů

-chaos a elektrické sloupy.

Dva stany se probudily

zde se koupe dědic kmene, v noci

zde se kymácí...

Dobyčtí hnůj je koberec instinktu

a lehkost je rtuťovatý svah k prameni

a pramen je poušť

Necht' se valí jazyk plamene

k deltě pouští a rozšiřování)

dvě ruce se vracejí

ke dvěma stanům se vracejí ruce

a svažují se

a jejich záhyb je uhlík, dva uhlíky...

a rozprostírají se

Zde si brousí tesáky hlad

-Jak lahodný je tento večer!

Město v létě

jeho signály, spěchající lidé...

V nouzi propojených stromů

-chaos a elektrické sloupy.

Ruka se natáhla z těsta

a na okamžik zaburácela vichřice...

dvěma údery.

(b. *Zihām (Tlačénice)*, viz příloha 178)

V následující básni je obraz tváře skládán z jednotlivých částíček, podobně jako byl na manýristických obrazech **G. Arcimbolda** lidský obličej vytvořen z ovoce, zeleniny apod., a tak využívá malířské techniky.²³⁹ Člověk, zde autorské já, je odosobněno, stává se pouhou věcí, předmětem. Přesto má však vůli: chce obdařit zpěvem a bláznovským smíchem mrtvé :

Ta forma se rovná pavoučí síti

Kam? A kde je světlo z mých očí? A kde jsou slova?

Tvá tvář je nyní: tečky, linky a mezery

A já?

Jeden z předmětů. Neotesaný. Zamračený. Hrubých rysů.

Má vůle je nechat mrtvé zpívat

a rozesmát ve tmě

až k pominutí.

(b. *Šaj' (Předmět)*, viz příloha č. 179)

K východnímu pohádkovému odkazu se navrací v básni s výmluvně znějícím názvem: *Šahrijārīja* (snad by bylo možno volně přeložit jako *Báseň o Šahrijárovi*). Lyrický mluvčí oslovuje krále Šahrijára z Tisíc a jedné noci, jako by komentoval jeho příběh z nadhledu a časového odstupu několika staletí, a přitom byl zároveň svědkem králových činů:

Nyní se ptám:

Jak je ta pohádka, ó šťastný králi?

Vidím tě v posledním tunelu života,

jak bičuješ Šahrazád...

Žádná hůl se nezlomila, ani ty jsi nebyl opojen.

(viz příloha č. 180)

Motiv mlčení se v některých verších dostává do protikladu ke slovům, výkřikům a také k hudbě. V následující básni lyrický mluvčí hovoří o genezi poetického textu, který si zde obléká formu ženy a jenž stále uniká. Báseň se zaplétá stejně jako copy či je usnována jako pavoučí síť. Inspiraci je třeba chytit,

²³⁹ Tomuto malíři, jeho malířské technice a příbuznosti se surrealistickým uměním se také věnuje Jan Mukařovský ve výše několikrát zmíněné stati *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*.

jako by byla muškou a básník pavoukem, aby nakonec mohla „propuknout“ z mlčení, jak je tomu v následujícím úryvku:

Opředu ji hedvábím slov
a pak mi unikne k...oknu:
- Jak krásné je mlčení!
Jsem vedle ní v prostoru
a odkrývám její mlčení, jež se nahromadilo:
-Kde tě potkám v takovémto... setkání?
Jsem vedle ní v čase
a šeptám:
-Bud' něžná...
A nezůstal nikdo, kdo by byl víc než my hoden...zůstat
Rozplétám její copy:
-Skryj mě
Jsem pavouk
a ty jsi moucha mé duše
a jsme spolu, abychom zemřeli
Míjí minuty a ty jsi po mém boku
Najednou na jaře zahaleném mou nevšimavostí
ji vidím unikat
ohlížejíc se z ulic vedoucích tam,
kam mé kroky nejsou schopny dojít
Pronásleduje mě v tmách
můj výkřik, jež přeložily mé ruce: jako prázdno, jež následuje prázdno,
následuje prázdno
jež následují hory
a ze salónu mého hlasu byly spuštěny provazy
a propukl jsem v mlčení
(b. *Bajt al-qaṣīd* (Verš básně), viz příloha č. 181)

Také v básni *Raḥīl* (*Odjezd*) se objevuje napětí mezi mlčením a výkřikem. *Odjezd* či, jak tomu bylo v předcházející ukázce, odchod či unikání, je dalším motivem svazujícím jednotlivé poetické texty básně. Slovo *raḥīl*, je také možno chápat ve významu „smrt“.

Přišel v mém mlčení a řekl:

Byl starý ten, kdo byl starý a zemřel papoušek

Shořel Řím a nepřestalo...bečení

a já orám v moři

Komu píšu a je svět vítr?

(viz příloha č. 182)

A o několik veršů dále nalezneme motiv, který se objevil i ve *Verši básně*:

Vykřikl z mého mlčení a řekl:

Zranily mne otázky

Nemám žádné zranění...jen odjezd!

Musím jen odjet!

(Tamtéž, viz příloha č. 183)

Jako by nebylo možné setrvání, je třeba nestále za něčím putovat, cíl je v nedohlednu, podobně jako v súfijské poezii, avšak s tím rozdílem, že zde nejvyšší tužbou není spojení s Bohem, nýbrž cosi nejasného (či kdosi nejasný), cosi nesdělitelného, snad i proto je zbytečné na cestě mluvit. Podobně jako ve *Verši básně* je v následující básni *Limādhā (Proč?)* ono tajemné ženského rodu. Mlčení a samota je zde předpokladem intimního zážitku, lásky, podobně jako v mystice, a ačkoli zde cílem není naprosté poznání Nejvyššího, i zde „temná královna“ čekající na poutníka na konci cesty do neznáma, vyvolává nezodpověditelné otázky. Únavná cesta za ní i setkání s ní však na rozdíl od súfijského pocitu nejvyššího štěstí se setkání není důvodem k radosti: je spjato se smutkem a děsem. Je tou tajemnou královnou smrt? Je to Nic, jež ohraničuje náš život, čas před narozením a po smrti, hrozivé neznámo, které nás nutí ke strachu a vyvolává v nás otázky, jež nebudou nikdy zodpovězeny?

Budu mlčet, aby mluvil někdo jiný

a nemám hlavu, abych se ponořil do bezvýznamného hluku

Jsem unavený

a ten, jenž je mezi námi je tajemný...smutný

Proč mí přátelé odešli tento večer ke smutku

Proč jsme odešli na místo, jež nikdo nezná

Abychom se trápili bez hříchu?

Proč Tě miluji, královno

Vím, že jsi temná jako mé zranění

Vím, že spím a probouzím se,

abych Tě potkal na začátku cesty, na konci cesty:
nejstrašnější děs, nejžádostivější otázku.

(viz příloha č. 184)

Jak již bylo naznačeno výše, v mnohých básních se sbírka *Země před námi* inspiruje také legendami, pohádkami či ojedinele i sufismem.

ʿAbd al-ʿAzīz al-Ḥādḏī

S určitým legendárním odkazem pracuje i ʿAbd al-ʿAzīz al-Ḥādḏī ve své sbírce *Ghamīs al-jamām (Smočení holubů, 1997)*²⁴⁰, avšak styl této knihy nese také surrealistické rysy. Otvírá před námi zvláštní svět surrealistických objektů, které nabývají atributů hrozivého odcizení, a ač jsou často personifikovány, jsou zcela odlišeny.

Legenda kamene

Jedním z hlavních motivů této sbírky se stává údolí, které je spjato s uplýváním času, legendami i láskou. Samotný název sbírky se zdá být jakousi poetickou hříčkou, která je propojena s některými dalšími texty knihy. Motiv holubů se vrací např. v jedné z básní s názvem ʿAmīs al-ḥammām. Ḥammām znamená *lázně* (v moderní arabštině *koupelna*), přičemž celé sousloví je názvem údolí u Mekky, ke kterému se básník vrací v několika básních této sbírky. Čas údolí je ničím neohraničený, je pro něj charakteristická určitá strnulost, stejně jako pro kameny v něm: „Navždy...zůstanou v údolí jen kameny!!!“ (b. *Ṭaqs al-wādī (Rituál údolí)*, s. 7), „...Zůstane tak, jak tomu bylo!!!“ (b. *Rūḥ al-džibāl ʿaw ḥārith al-wādī (Duše hor či strážce údolí)*, s. 8). Právě kameny se návazně stávají klíčovým tématem sbírky. I ony mají dar dlouhověkosti, jak naznačují už sama motta části sbírky nazvané *al-Ḥidžāra al-ghamīs (Smáčený kámen)*: „Nic není stinnější než skála a nic není černější než stín.“ (staré arabské přísloví) a: „Pouze kámen a umění odolávají času.“ (Konfucius). Tak se kameny ze statických objektů mění v hlavními subjekty, „hrdiny“ legendárního bezčasí a svou „nesmrtelností“ získávají i určitý nádech děsivosti. Mohou se však stát i stavebním prvkem čehosi dalšího:

Kámen ponechaný na volném prostranství

²⁴⁰ الحاجي, عبد العزيز, غميس اليمام. تونس, 1997.

a zapomenutý v koutě...

se stal vysokou stavbou, která na něj shlíží

a stal se v ní kamenem, představujícím

kameny v koutě.

(b. *Rasch (Pevné zakotvení)*, příloha č. 185)

Kdyby se dlažba v emírově paláci dozvěděla,

že jejím jménem jsou míněny „prostřené kameny“

na něž šlape bohatý...a chudý...

Byla by spokojená s takovýmto přívlastkem vyznačujícím se

svým ubohým významem?

(b. *Iškāl (Nejasnost)*, příloha č. 186)

Kámen má svou historii, svou dějinnou paměť, existuje jeho geneze:

Dříve než se usadí ve svém stínu kámen...

byl vodou a trochou písku byl

a byl vzduchem, jež vzněcuje oheň, který pohasíná a rozhoří se!!!

Řekl jsem, což kdyby má ruka mnula kámen,

stal by se- takovým, jaký byl- pískem a vodou

a hojným ohněm a vzduchem?!

(b. *Dhākira li l-ḥadžar (Paměť kamene)*, viz příloha č. 187)

Z kamene může být také srdce. V básni *Ṣabābat al-ḥadžar (Chlad kamene)*, s. 30-32) se jako refrén opakuje verš „Z kamene je mé srdce“, přičemž se obměňují druhy kamenů. V následujícím úryvku z této básně se rozvíjí archetypální legenda o ohni. Bachelard o ohni říká: „Oheň je živel, který vše oživuje, kterému vše vděčí za své bytí; jako princip života a smrti, jsoucnosti a nicoty působí jednak sám sebou, jednak je nositelem působící síly.“²⁴¹ Také srdce-kámen je oživováno ohněm, jeho archetypálním teplem.

Z kamene je mé srdce

ano, z kamene granitu.

Voní v mé hrudi vzpomínka na první pochodeň,

jež dala oheň do lidských rukou!

(viz příloha č. 188)

²⁴¹ Bachelard, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 80. Bachelard dále říká: „Rovnice ohně a života tvoří základ Paracelsova systému. Pro Paracelsa je oheň život a všechno, v čem je oheň ztajen, má v sobě zárodek života.“ (Ibid., s. 80). Pak tedy i kámen, má-li v sobě oheň, může oživnout.

S kameny je často spjata černá barva. Nejinak tomu je i u posvátného kamene v Ka'bě:

Mezi černou skalou

a holuby je pravověrný nástupce boží „Sīdī Mu'ammir“

pár metrů písku... a věčnost!!!

jež neurazí poutník, dokud náhle nenarazí- ztuhlý hrůzou-

na výjev „zamzam“... a „černý kámen“!!!

(b. *Wathanīja (Pohanství)*, viz příloha č. 189)

Kámen či skála zde díky své tajemné, legendární, archetypální symbolice vystupuje jako surrealistický předmět. Pokud by „vyvinulo“ z jeho popisu tajemství, stal by se všední, banální věcí, opět pouhým kamenem.²⁴²

Motiv „ponoření“, „smáčení“ se v následujícím úryvku propojuje tentokrát s černou barvou. „Nořící se černí“ je i stín stromu, který se pravidelně mění v závislosti na denní době. Tak se zde znovu objevuje otázka cykličnosti času, odvěkého koloběhu, který vyvolává existenciální otázky:

Strome

stojíš

avšak tvůj stín putuje

a kam dospěje?!

Kdy ... přijdeme my?!

(b. *as-Sawād al-ghamīs (Nořící se černí)*, viz příloha č. 190)

Stínu je pak zasvěcen cyklus Nořící se stíny. V básni *Ḥibr zilāl, ḥibr duchān (Inkoust stínů, inkoust kouře, s. 56)* se spojují klíčové motivy sbírky černá barva a stín s tvůrčím aktem:

Šílený inkoust

maska d'ábelské iluze

Jak tento věštec-tedy- může

s nově utkanými plochami

prosit o déšť stín na své půdě

a rozpouštět jeho mráček

jako inkoust kouře??!!

(viz příloha č. 191)

²⁴² Nadeau, *Dějiny surrealismu*. s. 132.

Stín je „skrytý poklad“ (stejnojmenná báseň *al-Kanz al-chaft*), s. 57), je spravedlivý: „Bílý a černý mají.../dva stíny...stejně barvy: barvy...černé.“(b. *‘Adālat az-ẓill (Spravedlnost stínu)*, s. 58). Svě stíny má i oheň, jenž je do určité míry spojen s iluzí, neboť stín není skutečností, nemůže totiž existovat bez svého předobrazu, reálného předmětu:

...Bludný stín...

Pokud... se mým očím zdál

stínem!!!

Tedy krásná iluze!!!

Vedl mě...statečně

do zrádných...pouští...

jednoho dne, kdy jsem vylil- z vůně

dosažené lži-

zbytek z mála mé vody!!!

(b. *Ẓill zā’if (Falešný stín)*, viz příloha č. 192)

V básni *Zill šāḥib (Bledý stín)*, s. 65) využívá metafory „čnicího stínu“, v níž se v poledne spojuje postava lyrického mluvčího se svým stínem.

Čnicí byl můj stín

a stal jsem se...

jak absurdní??!

čnicím stínem...v poledne

odpadá od mých chodidel

a kreslí dědictví mé nepatrnosti

převýšil jsem svou hlavu

či...se zdvihl

(viz příloha č. 193)

S motivem „namočení, ponoření“ je spjata také část sbírky, nesoucí titul *aṭ-Ṭajr al-ghamīs (Zmáčení ptáci)*. V této části se hrdiny veršů stávají různé druhy ptactva. Jedním z nich je i špaček v básni *Safar (Cesta)*, s. 21):

Nemám žádný příklad

než datla

v jazyce, jednom,

který zpívá o snech

a osvětluje dům

Nemám žádný příklad

než datla

jenž si hloubí hnízdo v tmách kmene

a odkáže ho dalším z hejna ptáků bez příbuzenství

(viz příloha č. 194)

Jak již bylo řečeno výše, tato sbírka by se svou „legendou o kameni“ i obrazností čtyř základních materiálů (a to především ohně), i mnohými narážkami na různé prvky islámské tradice, mohla být zařazena do kapitoly *Cesta za legendami a pohádkami*. Svým stylem a neobvyklými snovými vizemi však zároveň dokazuje, jak různorodé a velice individuální je umění inspirované surrealismem.

Cesta za legendami a pohádkami

Nedopustili jsme se jazyků pro toto Bytí,
jsme s ním svázáni, s naším stínem a pro náš stín
Na nás je pojmenovat vše v něm
od jeho kamenů, k jeho nebesům!

(**Munšif al-Wahājibī**, z básně *Zvířata připoutaná ke svému stínu*)

Legandy, pověsti a pohádky se stávají velkým námětem poezie, resp. literatury vůbec, na celém světě. Ani v Tunisku tomu není jinak. Tato témata se velmi úzce stýkají s dalšími tématy, jak již bylo naznačeno výše. Legandy a pověsti nabývají v literatuře dalších funkcí, nezůstávají často pouze popisem slavné minulosti, nýbrž mohou posloužit různým zájmům: např. ve výše interpretované sbírce **al-Mīdānīho Zářící Tunis...na cestě změn** se stávají legandy, stejně jako historické události, neskrývanou parabolou ke slavné a úspěšné přítomnosti moderního Tuniska, oslavou jeho politického směřování. Poezie tu získává persuzivní charakter a slouží k agitaci. Podobně je tomu i v některých básních **Lašajla^a**, či **al-Mādžrī**.

Legandy se také často proplétají s mystickými motivy, jak bylo nastíněno již v kapitole *Inspirace sufismem* (např. u **Džamīly al-Mādžrī, Muḥammada Fawzīho al-Ghuzziho**), a to do té míry, že je někdy velice obtížné obě dvě linie od sebe oddělovat. Toto byl jistě jeden z důvodů, proč **al-Džābirī** ve své monografii slučuje obě linie pod jediný literární proud, který nazývá „symbolický“.

Tradiční vyprávění proniklo také do surrealismem ovlivněné poezie **Jūsufa Rzūqy**, v příslušné kapitole je analyzována např. báseň **Šahrijārīja**, kde se inspiračním zdrojem stalo rámcové vyprávění z *Tisíce a jedné noci*.

Do této kapitoly je zařazeno také širší téma, které nesouvisí přímo s islámským odkazem ani s legendami jednotlivých národů, nýbrž je společnou inspirací literatury na celém světě. Je to primitivní obraznost zakořeněná v podvědomí lidského rodu, spjatá se čtyřmi základními hmotami a jejich valorizací. **G. Bachelard** hovoří o „niterné obraznosti hmoty“²⁴³. Hmota skrývá

²⁴³ Bachelard, *Voda a sny*. S. 9.

nejen tajemství, ale také ohromnou sílu a zázračnou moc. Obé umožňuje „otevřenou obraznost“.²⁴⁴ Tyto základní materie se stávají klíčovým tématem poezie také mnohých tuniských autorů. Z těchto materií je stvořen celý náš svět, a zřejmě proto fascinovaly lidstvo od pradávna. U mnoha autorů se objevuje především voda, a to ve svých různých podobách. Vstupuje do jejich snového, pohádkového či legendárního světa a dostává se i do názvu některých sbírek (např. *Kitāb al-māʾ*, *kitāb al-džamr* (*Knihy vody, kniha žáru*) od **Muḥammada al-Ghuzzīho**, či *ʿUnthā al-māʾ* (*Žena vody*) od **Āmāl Mūsā**). V této souvislosti se nabízí pohled na téma čtyř základních materií z hlediska archetypální teorie **C. G. Junga**, který považoval právě mýty a pohádky za projevy archetypů, jakožto „odpradávná existující obecných obrazů“²⁴⁵, jejichž bezprostřední podoby může člověk spatřit ve snu. Archetypy považoval za „obsahy kolektivního vědomí“²⁴⁶, a tvrdil, že: „archetyp je čistá, nefalšovaná přirozenost, která člověka podněcuje, aby říkal slova a prováděl úkony, jejichž smysl je pro něj nevědomý, a to tak nevědomý, že o něm ani nepřemýšlí.“²⁴⁷ Právě na vodu nazíral jako na „nejběžnější symbol pro nevědomí.“²⁴⁸

Širší pojetí této kapitoly zahrnuje také „legendu o ženě“ v jejích metamorfózách věčné vládkyně, matky, milenky, či trpitelky.

Sbírka *Ramḍāʾ al-lugha, ramḍāʾ al-džasad* **Muḥammada Fawzīho al-Ghuzzīho** (viz kap. *Inspirace súfismem*) se svou poetikou nejvíce podobá obraznosti **Āmāl Mūsā**, neboť vytváří podobný snový svět s pohádkovými a legendárními motivy. Zatímco však Āmālín svět je výrazně femininní a je ženami ovládán, je svět Fawzīho al-Ghuzzīho také světem mužů, i když zde vystupují i neméně důležité ženské subjekty. U obou básníků je možno nalézt další styčné motivy, jež vytvářejí celkový obraz a atmosféru „dějiště“, do nějž nás ve svých verších zavádějí. Dále je to např. postava vládce-u Mūsā je to žena-královna, u al-Ghuzzīho muž-král; motivy vody, noci, perel a drahokamů. Zatímco se však Āmāl pohybuje spíše v pohádkovém světě, bez výrazně hlubších filozofických a metaforických súfíjských motivů, u al-Ghuzzīho je tomu naopak (viz kap. *Inspirace súfismem*).

²⁴⁴ Ibid., s. 9.

²⁴⁵ Jung, C. G. *Archetypy a nevědomí*. Výbor z díla II., Nakladatelství Tomáše Jelínka, Brno 1997, s. 99.

²⁴⁶ Ibid., s. 98.

²⁴⁷ Ibid., s. 66.

²⁴⁸ Ibid., s. 116.

Āmāl Mūsā

Už v samotném názvu své prvotiny, sbírky *Žena vody*²⁴⁹ Āmāl Mūsā spojuje dvě velká témata: ženství a životadárnou hmotu. O tomto propojení hovoří také **Gaston Bachelard** ze zorného úhlu psychoanalýzy ve své knize *Voda a sny*.²⁵⁰

„Žena v množném čísle“

Jednotící osou sbírky je žena, a to vyjádřeno slovy titulu jedné z Nezvalových sbírek, „žena v množném čísle“. Ta, která se nespokojuje se stavem „konstantního ženství“, nýbrž je neustále v pohybu. Mění své podoby, je obdařena neobyčejnými schopnostmi. V následující ukázce je lyrická mluvčí věštkyní i samotnou esencí bláznovství, které je však spjato s moudrostí a krásou:

Jsem věštkyně bláznovství
zanechala jsem mezi mřížemi své nohy
zástavou
a odlétla jsem
do krajiny bílého beránka.

Jsem žena bláznovství
oblékám moudrost
vracím se k tomu co je přede mnou
abych se dotkla
všeho co je krásné.

Jsem podstata bláznovství
zrodila jsem se abych byla uzdravena
zemi jsem byla darována
obtěžkaná!

(*Kāhīnat al-džunūn (Věštkyně bláznovství)*, viz příloha č. 195)

Je matkou, která v sobě nese zárodek nového života, vládkyní cyklického času, a dokonce jeho stvořitelkou. Obsahuje v sobě čas minulý i budoucí, rozšiřuje tak svoji vládu na dimenzi času absolutního:

Vládnu východu slunce
svítu luny

²⁴⁹ موسى، آمال، انثى الماء. سراس للنشر، تونس، 1997.

²⁵⁰ Bachelard, *Voda a sny*. Passim.

Vládnu jeho pravdě

její lásce

Vládnu jeho zlatu

jejímu stříbru

Láska

mne neodnáší

ani voda z řas

neomývá.

V těch dnech stvořím roční období

a jsouc přítomna rozsévám

a zpívám:

Já

budoucnost

minulost!

(tamtéž, viz příloha č. 195, s. 12-13)

Nese si v sobě zvědavost dětství, potřebu objevovat. Nespokojuje se však s ničím menším než s odkrýváním roušky z věcí nepoznatelných. Touží proniknout do tajů existence samé. Objevuje se zde motiv ženy-holčičky, který básnička naplno rozvíjí až ve své další sbírce:

Jsem děvčátko bláznovství

má touha

objevit lampu pro své dny

objevit iluzi

která zírá do očí skutečnosti.

Objevit smrt

která rozesmívá fialky

prodlužuje život mé matky, věk mého otce.

Objevit tělo

v němž stojí čas

v němž se prostor zelená

olivovníkem.

(tamtéž, viz příloha č. 195)

Jednou z metamorfóz lyrické mluvčí je i básnička spjatá s bláznovstvím (*džunūn*). Toto slovo má společný kořen se slovem *džinn* (duch), který podle předislámské tradice přinášel básníkovi inspiraci. Na závěr se básnička ptá: „Jak

žije žena v ženě“, jako by jediná bytost nemohla obsahovat tolik svých podob, tolik proměn. Jako by v ženě byla ukryta jiná žena, snad její femininní podstata, která ve svých metamorfózách zůstává stále táž:

Jsem žena bláznovství
s poezií spřátelená

ptám se:

Jak žije žena v **ženě**
aniž by
se paprsky země roz – ply – nu – ly.
(tamtéž, viz příloha č. 195)

Také v další básni (a v podstatě v celé sbírce) pokračuje „legenda zrodu a metamorfóz ženy“. V následujícím úryvku na sebe lyrická mluvčí bere podobu hvězdy, planety:

Jsem žena v ženě
matka mne nechala kroužit jako planetu
bosou
snažně žádám abych mohla odejít
Jsem hvězda
naplňuji noc stříbrem
uděluji jitru své zlato
svlékám noc
a přikrývám nahotu dne
jako já se třpytí tyto hvězdy
zhasínají v mé ospalosti
(*Nadžmat al-qijāma (Oběžnice)*, viz příloha č. 196)

V následujících verších se stává lyrická mluvčí kouzelnicí, což je mj. také jedna z častých postav vystupujících v *Tisíc a jedné noci*. „Kouzelníka“ pro moderní evropskou poezii objevili především surrealisté. V poetistickém pásmu **V. Nezvala** *Podivuhodný kouzelník* prochází tato postava mnoha metamorfózami, podobně jako ženská hrdinka básní **Āmāl Mūsā**. Zatímco však Nezvalův kouzelník sestupuje z duchovních výšin na zem, aby se mimo jiné stal kamelotem, či se postavil ve jménu revoluce na barikády, Āmālina kouzelnice a věštkyně zůstává tou jedinečnou a výjimečnou bytostí, po které lze jen toužit. Odlišnost v pojetí obou básníků je dána také různým dobovým a společenským kontextem.

Zatímco poetismus a surrealismus prohlašoval, že básníkem se může stát každý, Mūsā je autorkou 90. let, které kladou důraz na výlučnost, individualitu. Když o sobě dále tvrdí „jsem básnířka“ (stejnojmenná báseň *ʿAnā šāʿira*, s. 39), neseštuje k zemi, nýbrž se pohybuje v království básně, které je jí vším, a nezabývá se svého „bláznovství“, které jí dává aureolu nadpozemskosti:

Jsem kouzelnice
jitra mi dělá společnost, na písek píšu
svůj zázrak
Jsem Plejáda
spouštěná na zem
ze své matky vystupuji
a ze mne vystupují ty ostatní
Kolikrát mne překvapíš
má duše
přisahala jsem při vůni hlíny
že se omyji svým potem
připravím uličku pro svou družinu
A tak má hvězdo má hvězdo
prodluž mou postavu
zaobli můj pas
Kdo ke mně vyšplhá a netouží?
Jen **smrt** mne ovíjí
obnažuje mé kosti.
(tamtéž, viz příloha č. 196)

Žena je zde nerozlučně spjata s krásou, opájí se půvabem svého těla, něžně se reflektuje. Lyrická mluvčí obdivuje nejen „oblost“ svého pasu a jiných částí svého těla, nýbrž vyjadřuje i obdiv k rukám, které „jsou posvěceny poezií“ (*ʿA^cšaḡunī (Miluji se)*, s. 10-11). Odívá se do hedvábí, zdobí šperky, z nichž se častými motivy stávají především náušnice a náramky. Je marnivá i rozmazlená, což se pak znovu a ve větší míře objevuje v další sbírce *Stud safíru*. Byla zrozena, aby se stala svůdnou tanečnicí, zosobněným pokušením. Zkoumá sebe sama, objevuje své tělo, cestuje jím jako krajinou, prstem po mapě. Narcisistní zhlížení ve vlastní kráse pramení v sebelásku, čehož je dokladem i úvodní dvojverší

z básně *Miluji se* („nesu sebe sama na konečcích prstů/ nesu sebe sama na obraze svých zorniček“).

Velmi častým motivem, a zároveň symbolem ženskosti, jsou vlasy, a to buď rozpuštěné či spletené do copů. Motiv rozpuštěných vlasů se propojuje s motivem vody např. v básni *Lawḥa lā jataḥammaluhā al-džidār* (*Obraz, který zed' neunese*, s. 16), kde se říká: „vlasy jsou mým královským šatem“. Bachelard hovoří o básnické synekdoše plovoucích vlasů jako o Ofeliině komplexu, kde proudící voda připomíná pohyb vlasů.²⁵¹ Rozpuštěné vlasy u Āmāl obecně symbolizují nezkrotnost a svobodu, zatímco copy nabývají symboliky úrodnosti a plodnosti.

Āmālina žena projevuje svou sílu a nezávislost. Vyznává sílu a vládu žen, např. v básni *al-Ādžiza man lā tastabiddu* (*Ta neschopná, jež nevládne*, s. 84) říká:

Ženo

jejíž stříbro jsou okovy

buď vládkyní jako já

těžkostí

v okamžiku lehkosti

buď ty

přede mnou

buď

krásnější než tato žena!

(viz příloha č. 197)

Básnířčina hrdinka je nezlomná a nedá se nikým a ničím omezovat. Plane v ní oheň, je to silná, samostatná osobnost, jejíž individualita je neslučitelná s čímkoli a s kýmkoli jiným.

Obklíčím svůj pas

abych utkala šat co se šíří když se hněvám

a scvrkává když jsem klidná

mluvím s ohněm planoucím ve mně:

Který muž by mne snesl

Která žena by si zvykla na mou společnost

²⁵¹ Bachelard, *Voda a sny*, s. 101.

Které dítě by nezabil můj údiv
Které jméno by pojalo můj lesk
Který čin by si žádal mé omezení

(*Ghajr qābila li l- 'ichtizāl (Neomezitelná)*, viz příloha č. 198)

Voda a oheň

V posledním čtyřverší se spojují dva základní elementy, voda a oheň, které soutěží o nadvládu. Obraznost vody vidí Bachelard jako ženštější a uniformnější než obraznost ohně. O vodě dále mluví jako přechodném živlu, jako o ontologické metamorfóze mezi ohněm a zemí.²⁵² Lyrická mluvčí dokáže přemoci sílu ohně, neboť je vládkyní ohně, kterým plane „pochodeň“ v jejím nitru, zároveň však vládne vodě. Je onou tekutinou, jež jí proudí krev, či spíše slzy? Oheň může nabývat různých valorizací, spojuje ducha a hmotu²⁵³, lze s ním „[...] spojovat druh snění, které ovládá víru, vášně, ideál, celoživotní filozofii.“²⁵⁴ U lyrické mluvčí může znamenat potlačenou sílu, může to být také „tvořivý, vnitřní oheň“:

Ohni

Co tě zhasilo?

Kapka ze mne

nebo pochodeň ve mně

(b. *Ghajr qābila li l- 'ichtizāl (Neomezitelná)*, viz příloha č. 198)

V následující básni vystupuje žena, jejíž kroky voda „následuje“. V arabštině je gramaticky voda maskulinum a tak, když se lyrická mluvčí táže „proč se nestanu tajemstvím vody“ a „proč se nestanu jeho ženou“, bylo by možno chápat oba tyto verše jako téma nenaplněného sňatku mezi lyrickou mluvčí a vodou. Ovšem, bez ohledu na gramatický rod, ji můžeme chápat v Bachelardově pojetí, tedy femininně, a to i s jejími valorizacemi žena-matka a žena-milenka či manželka.²⁵⁵ V následujících verších voda „nepřišla“, pouze „proběhla planouc ostrou žízní“ jako by neplnila svou základní mateřskou funkci-nenapojila žíznící, nenesla s sebou úrodnost. „Zapomněla“ následovat svou ženu, nespojila se s ní, nedala jí poznat svá tajemství:

Proč k nám přišla voda?

Proběhla planouc ostrou žízní.

²⁵² Bachelard, *Voda a sny*. Kap. Obraznost a hmota. s. 7-28.

²⁵³ Bachelard, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. MF, Praha 1994, passim.

²⁵⁴ Bachelard, *Voda a sny*, s. 11.

²⁵⁵ Ibid., V. kap. , Mateřská voda a ženská voda, s. 136-156.

Proč voda následovala mé kroky
a zapomněla, kudy kráčely
a na místo, kde spadl déšť.
Proč jsem nenabídla svou tvář
kapkám vody,
abych se dozvěděla,
jak před námi skryla svou barvu
a kdy jsme
ji obrali o jeho vůni.

(b. *‘Unthā al-mā’* (Žena vody), viz příloha 199)

Touhou po poznání tajemství jsou prodchnuty závěrečné verše této básně. Žena musí čekat „ve džbánu“, jako by džbán symbolizoval ženu-prázdňou nádobu, jež čeká na své naplnění životadárnou tekutinou. Snad přijde déšť a přinese s sebou úrodnost, nový život, samu podstatu ženství:

Proč se nestanu tajemstvím vody?

Proč se nestanu její ženou?

Čekám na ni ve džbánu

až do příchodu léta.

(viz příloha 199)

Žena ve funkci matky vystupuje také v básni *Wardat al-charīf* (*Podzimní růže*, s. 21), kde je opět s mateřstvím spjat obraz vody, tentokrát plynoucí řeky („žena/obtěžkaná plnou řekou“). Āmālina žena vystupuje v této sbírce jako „anyma“, kterou Jung spojuje s archetypem života a může podle něho nabývat různých podob: je to např. víla, rusalka, trojská Helena, bohyně, Panna Maria. Tento archetyp je spjat s erotikou.²⁵⁶ Bachelard toto pojetí dále rozvíjí, animu považuje za symbol duše.²⁵⁷

Jinde se tvořivá síla vody proměňuje v tvůrčí energii básnickou, ve věčnou inspiraci (b. *Nāfūratī* (*Moje fontána*), s. 46)

Častým motivem se stává i zrcadlo, které se stává i metaforou vodní hladiny. Vzhlížení se v ní nazývá **Bachelard** narcisismem. Hovoří o rozdílu mezi vodní hladinou s její otevřenou obrazností a zrcadlem, které není prostupné, neboť

²⁵⁶ Jung, *Archetypy a nevědomí*, s.123-124.

²⁵⁷ Bachelardovým teoriím se věnuje Vladimír Borecký v knize *K otázkám symbolické imaginace*. (Karolinum, Praha 1998, kap. Sen a snění (s. 7-11) a kap. Bachelardova fenomenologie snění (s.25-40)).

se tu staví na odpor sklo a kov. Dále vysvětluje, že tím, jak se na vodní hladině odráží krása světa a v noci hvězdná obloha, egoistický narcisismus se mění v kosmický. Nebe tu uzavírá sňatek se zemí (což je motiv známý již ze staroegyptské mytologie) a člověk, který si prohlíží svou krásu, má podle tohoto badatele, sklon k pankalismu.²⁵⁸ V básni *Mir ʿāt al-qamar (Zrcadlo měsíce, s. 75)* se měsíc odráží na mořské hladině, v níž se vzhlíží i zamilovaná dvojice:

V noci
na hrudi moře
jsme byli zrozeni z dávných dob
my dva
v zrcadle měsíce
spadli jsme poté
na mořský břeh
a shořeli jsme
a rozbilo se
zrcadlo měsíce.

(viz příloha č. 200)

Obraz z hladiny na okamžik zmizí, pokud je její „zrcadlo“ rozvířeno např. hoseným kamenem, ale na rozdíl od skutečného zrcadla je jeho obraz návratný-za chvíli se opět ustálí.

Āmāl tu proti sobě opět staví dva protiklady-oheň a vodu. Jak bylo již zmíněno, podle psychoanalytických teorií **G. Bacherda** je voda elementem ženským, zatímco oheň mužským, ačkoli gramaticky je tomu v arabštině zcela naopak. V každém případě tvoří tyto dva elementy heterogenní pár, mohou spolu uzavřít mýtický sňatek. Snad to byl žár lásky, jenž spálil oba milence? Či snad se snad jeho žárem vypařila voda z moře, a tak byl zničen obraz měsíce i milenců na jeho hladině? Voda i oheň mají společnou valorizaci, a tou je rituální čistota.²⁵⁹

V následujících verších nalezneme motiv rituální očisty spjaté jak s ohněm, tak s vodou:

Nemocná láskou

²⁵⁸ Bachelard, *Voda a sny*. I. kap. Jasně vody, jarní vody, proudící vody. Objektivní podmínky narcisismu. Milostné vody. S. 29-57.

²⁵⁹ Bachelard poukazuje na to, že ohni je připisována dialektika jak nečistoty, tak čistoty. Na jedné straně je znakem hříchu, což je spjato s jeho sexualizací, na druhé nečistotu ničí. „[...] co prošlo zkouškou ohně, získalo na homogenosti, a tedy na čistotě.“ (*Psychoanalýza ohně*, s. 112).

smývám své ženství

smáčené žárem

(b. *Ṣalāt al-džamr (Modlitba žáru)*, příloha č. 201)

V další ukázce voda smývá prvotní hřích, jímž je zatíženo celé lidstvo. Tekoucí voda má svůj rytmus, svou melodii, jež nese básníkovi inspiraci, zároveň ho však nutí i k tichému naslouchání, k meditaci:

Křičím mlčíc

abych vyslovila zurčení vody

a historii dlouhých citů

abych svrhla svou čistotu

do nádoby prvního hříchu!

(b. *Darb al-ḥānatajni (Ulička dvou vináren)*, příloha č. 202)

Také smrt shořením znamená očistu, ale zároveň i obrodu. Dává možnost zmrtvýchvstání, tak jako povstává bájný pták Fénix z popela, tak vzchází nový život. Ten může mít zcela jinou podobu. Nesmrtelnost tkví právě v metamorfózách, jež procházejí celou touto sbírkou jako hlavní tematická linie.

I téma tvůrčího činu je spjata s ohněm. Poezie je opojení láskou, ale také vznícení (b. *Ḥarq aš-šū'arā' (Požár básníků)*, s. 40), kde všechny bezcenné verše musí shořet. Pak o sobě teprve lyrická mluvčí může s hrdostí říci: „Jsem básnířka.“ (*Anā aš-šā'ira (Jsem básnířka)*, s. 39). Geneze básně je spjata s bolestí a obětí, neboť je třeba se poezii zcela oddat. Zrození básně je často chápáno eroticky, proto se básnířce „vysmívají muži/ když jsem se s tebou [s poezií] spojila“ (*Jā 'ajjuhā šī'r, šī'r (Poezie, poezie)*, s. 37-38). Slova sama jsou pak také tělem, jež užívá lidský jazyk.. **Ramaḍān Bastāwīsī** hovoří o „zjevné organické jednotě mezi jazykem a tělem“.²⁶⁰ O zahrnutí ženského těla a skryté představivosti do jazyka a kultury usilují teoretici *l'écriture féminine*, především **Hélène Cixous** a **Lucy Irigaray**, které vycházejí z Lacanova modelu, podle něž je lidský subjekt terčem represe a zákazů, především zákazu představivosti.²⁶¹ Podle nich je hlavním bodem ženského vědomí její tělo a sexuální potěšení (*joissance*). Pokud ženy chtějí vyjádřit sebe sama, musí začít u své sexuality. Toto kritizuje **A. R. Jones**, poukazujíc na vzdálenost mezi tělem a jazykem. Navíc podle ní mohou

²⁶⁰ البسطويسي, انتولوجيا الجسد والابداع. ص. 111.
²⁶¹ Gatens, Moira. *Feminism and Philosophy. Perspectives on Difference and Equality*. Polity Press, Cambridge 1991. Kap. Psychoanalysis and French Feminisms. S. 100-121.

psát stylem *joissance* i muži.²⁶² Tělo tvůrčího „já“ Āmāl Mūsā se odívá papírem, zasnuhuje s perem. Uzavírá tak pomyslný sňatek s psaním, s tvorbou:

U tebe hledám pomoc, můj jazyku

na posteli a tvé podušce

zasnoubila jsem se s perem

a papír oblékla jako šat

(b. *Lughatī* (*Můj jazyk*), příloha č. 203)

Závěrečné dvojverší této básně potvzuje erotický podtext: „Otevřela se/ mé touze panna.“ (tamtéž). Jednotlivé části básnířčina těla se transsubstancializují: prsty v inkoust, úzký pas ve svitek papíru. Tělo se tak stává nástrojem tvorby, tak jak to prosazovali stoupenci feministické teorie *l'écriture féminine*.

Ve sbírce nalezneme také motivy různých legend a bájí, např. zlomky ze známého mýtu o Osiridovi, cikánských pověstí či sabejských legend.

Objevuje se zde také v arabské literatuře velmi oblíbená postava Josefa.

Následující ukázka naráží na koránský příběh (12. sūra, nazvaná Josef), ve kterém Josef odmítá ženu, jež ho svádí. Žena mu proto z pomsty roztrhla košili a obvinila ho před lidmi, že ji chtěl znásilnit. Motiv Josefovy košile se objevuje

v následujících verších: „Na svém balkóně/ upředu josefovské košile/ a v nich navrátím košile jejich nitkám.“ (*Fī ḥubb al-džāhilī* (*V lásce dávnověkého*), s. 68-

70). Podle Bible i Koránu byl Josef nadán uměním vykládat sny a předvídat.

Snad právě tímto darem je tato legendární postava podobná lyrické mluvčí, vždyť jednou z jejích metamorfóz je věštkyně. V následující básni se oba setkávají:

Nyní jsem viděla „Josefa“

zde na vlně stesku

kráčel, jistě,

a když jsem se ho dotkla,

řekl:

„Tu noc, jsem tě viděl ve svém snu“

A já se vrátila

ke své bdělosti.

(b. *Jūsuf* (*Josef*), příloha č. 204)

²⁶² Jones, Ann Rosalind. Writing the Body: Towards an Understanding of *l'Écriture féminine*. In: *The New Feminist Criticism*. S. 361-378.

Věčné ženství

Také ve druhé sbírce *Āmāl Mūsā* nazvané *Chadžal al-jāqūt (Stud safīru)*²⁶³ se před čtenářem otvírá svět ženy, legenda o věčném ženství, které je zde spjato s častými motivy perel a drahokamů, jež v sobě skrývají tajemství. I zde pokračuje téma prvotiny-obraz krásné, výjimečné ženy-kouzelnice, obklopené ženským zjemnělým světem něhy a luxusu, který je vytvářen drahokamy, zlatem, perlami, hedvábím. Název sbírky usouvztažňuje drahý kámen-safír, který je zde metaforou ženy, a jehož barva je metaforou k lidskému zčervenání při pocitu studu.

Některé drahé kameny symbolizovaly také duchovní pokrok, a ne náhodou alchymisté po dlouhá staletí hledali kámen mudrců. V Koránu, a vůbec v klasické, nejen arabské literatuře (např. i v perské) jsou ženy často nazývány korálem, safírem, perlou apod.

Ve sbírce se srážejí dva obrazy ženského subjektu: ženy-děvčátka a ženy-milenky. Takto dochází k napětí času ve sbírce: období dětství a zralé dospělosti lyrické mluvčí, minulosti a přítomnosti. Legenda ženství zde začíná již dětstvím, obdobím, kdy se děvčátko začíná identifikovat se svou ženskostí.²⁶⁴ Už malé děvčátko v sobě ukrývá zárodky dospělé ženy, když si před zrcadlem zkouší matčiny šaty a sní o tom, že je dospělá.

Legenda o zrození této krásné ženy je paralelou vzniku perly. Krásná bytost, se rodí spojením zrníčka písku a vody jako perla. Pro slovo kapka je zde použito arab. slova „*nutfa*“, které znamená také „sperma“, což přivádí k motivu početí:

Perla,

okolo sebe obíhám

a mé korálové útesy obcházejí toužící.

Má voda, perla,

zrníčka písku, má kapka.

Byla jsem stvořena

v kapce rosy!

(*al-Mudallala (Rozmazlená)*, viz příloha č. 205)

²⁶³ موسى، آمال، خجل الياقوت. دار شوقي للنشر، تونس، 1998.

²⁶⁴ Už od raného dětství probíhá identifikace s mužskou nebo ženskou rolí. Podle Freudových teorií to není záležitost vrozená, nýbrž je dána společensky. (Gatens, *Feminism and Philosophy*. Kap. Psychoanalysis and French Feminisms. S. 100-121.)

V básni *Dhākirat al-māʿ* (*Paměť vody*, s. 26-28) znovu vystupuje žena-matka, která v sobě skrývá paradox, když říká: „jsem panna, mnohokrát rodící“. Navíc se i toto stává metaforou, neboť mateřství je zde znovu spjato s tvorbou:
Píšu

Jsem panna mnohokrát rodící
a přeju si více a více
v mé krvi proudí potoky
Můj hlad se stydí před mým plodem
skláním své čelo

když vchází můj otec smáčený prachem.

(viz příloha č. 206)

V následujících verších fantazie malého děvčátka vytvořila spojnici mezi barvou safíru a barvou pokožky v okamžiku studu:

Kdo obalí tvoje křídla pírky,
zbaví diamant jeho odvahy,
vlije do safíru všechn tento stud.

(b. *Man ʿazāḥa at-turāb ʿan šāribajka?* (*Kdo vyhnal prach z tvých knírů?*), viz příloha č. 207)

V této básni se vrací k dětské fantazii, k nazírání na svět dětskýma očima, které proměňují běžnou realitu v metaforické obrazy, naplňují ji pohádkami a kouzly. Její dětské lyrické já klade spoustu zvědavých otázek. Jinde se děvčátko-žena vidí jako princezna s diadémem na hlavě, o jejíž přízeň je třeba usilovat. V básni *al-Mudallala* (*Rozmazlená*, s. 14) využívá sémantiky arabského slova z názvu, jež v sobě nese také význam „žena, která to umí s muži“.

Reálný svět se v dětských očích proměňuje v pohádkový svět, cesta k babičce v dobrodružnou cestu, během níž se děti stávají proroky, kteří mohou konat zázraky:

Putujeme z dále

ke vzdálené babičce

jako proroci, měníme míč ve stezku přímou

(b. *al-ʿAnbijāʿ fī al-chāridž* (*Proroci venku*), viz příloha č. 208)

Děti jsou spjaty nejen s proroky, ale i s básníky, neboť díky své fantazii a schopnosti tvořit pokračují v jejich díle:

Kdo více udivuje

proroci či básníci
kdo uspořádal bytí
či kdo určil děti za zástupce.

(tamtéž, viz příloha č. 209)

Legendární žena zde není nesmrtelná a nestárnoucí bytost, nýbrž má i svoji časovou dimenzi: vyvíjí se od zvědavého dítěte ve zralou ženu, a dále stárne a získává na moudrosti. I žena-babička je schopna zázraků, je také metamorfózou legendární ženy v jejím ontogenetickém vývoji:

Moje babičko,
osvobod' mne od mých špatností
osvobod'
požehnanou duši!

(tamtéž, viz příloha č. 210)

Také v této sbírce je možno nalézt střípky legend a pověstí. V básni *Kā'ināt turābīja (Hliněné bytosti, s. 77-79)* se skrývá pověst o stvoření lidstva. Podle arabské lidové tradice byla Eva snědá, zatímco Adam byl světlý, oba byli stvořeni z vody a hlíny, a následně vzniklá hmota byla „vypálena“:

Snědá je ta touha
jako je země opojenému oku kávou.
Závoje zahalují světlého činitele.
Kořeny stromů uspokojují své přání po naplnění.
Tváře rolníků jsou dílnou kola času.
Džbán kočovnice, když se oddává svému tanci.

(viz příloha č. 211)

Āmāl si ve více básních této sbírky pohrává s hnědou barvou a jejími konotacemi k zemi. Snědost první ženy se dostává do přímé spojitosti se zemí, s níž má společnou plodnost. Od země pak lyrická mluvčí přechází ke snědým tvářím feláhů, rolníků, které s půdou spojuje pevné pouto. Také džbán kočovnice je vypálen z hlíny, a navíc může svým tvarem připomínat ženu. Hnědá barva prochází jako spojující nit i následujícími verši této básně. Opět se zde objevuje motiv cikánů, snědých a svobodných kočovníků z prvotiny, i jednotlivých části ženského těla:

Jeho polibek na mé ruce uspořádává chaos prstů
chodidla cikánů

tvář pradávného muže
který povstal z básně, k odjezdu.
Dětské ruce snědé hrou.
Kokosový ořech bojuje s ženskými řadry
válčící datle z trsů těla
a dokonce profukující nespavost pod očními víčky je snědá.
(tamtéž, viz příloha č. 211)

V dalších verších se prolíná ženský svět s mužským, jak nabízí téma této básně, téma prvního muže a ženy, Adama a Evy:

Prostota ženy, jejíž dveře je muž bez okna
moudrost mé babičky se zelená na hrudi Bačlově
hněv mého otce mezi chodidlem jež ryje a chodidlem jež pleská
oči mého milého zachycují tváře smáčené deštěm.
(tamtéž, viz příloha č. 211)

První verš této ukázky může odkazovat k postavení ženy v tradiční patriarchální společnosti v minulosti, kdy muž byl „bránou“ z izolace, a žena mohla vyjít ven z domu jen s jeho dovolením. Bačal byl v blízkovýchodní mytologii bohem úrodnosti, a tak se lyrická mluvčí vrací k motivu plodnosti. „Světlý“ se proměňuje ve „snědého“, a také lyrická mluvčí se proměňuje v Evu a prožívá věčnou, pohádkovou lásku, za níž je třeba putovat přes sedmero hor. Láska zaručuje věčnost, nesmrtelnost, způsobuje zázraky:

Snědý,

kdybys pochopil smrt z lásky
či šíření kruhů v těle
mezi úplňkem a srpkem měsíce
kráčeli bychom mezi sedmero horami
s chodidly, jež táhnou krok věčnosti.

Ruka snědého se mne dotkla

a hvězdy se usmály!

(tamtéž, viz příloha č. 211)

Celý ženský úděl je spjat s tajemstvím, strachem z neznámého. V dětství není rozdíl mezi pohlavími, pozvolna však do něj pronikají ozvuky neznámé

budoucnosti, spjaté s přerodem dívky v ženu. Ve sbírce se v této souvislosti několikrát opakuje motiv sňatku:

Byly jsme malé,
viděly bledou nevěstu,
shromáždily se před ní nesouce svíce
a vepředu
je neklidný ženich,
jehož cigareta přemýšlí o prastarých nocích
(b. *Daghdaghāt (Lehtání)*, viz příloha č. 212)

Některé básně by bylo možno zároveň zařadit do kapitoly *Milostná lyrika*, ale protože zde dokreslují Āmālinu „legendu o věčném ženství“, jsou i tyto básně milostných vyznání součástí této kapitoly. S ženou a láskou jsou v arabské i lidové severoafrické literatuře spjaty také obrazy mošusu a jasmínu. Následující báseň jich využívá, je nabita erotickou atmosférou:

Byl zavěšen v mém šatě ve chvíli své nahoty,
aby utrl mošus jasmínu.
Díval se na knoflíky.

A zeptal se mě:
„To všechno jsou klíčky šatu?“

Mé dítě tančilo
Myslelo si, že vlna přizná svůj oheň.
.....
Často jsem chtěla napodobit matky
položila jsem svou ruku na jeho hlavu
aby putoval jako dudek na mé dlani
A tu mé dítě
se usadilo na mé hlavě
a začalo žádat víno
každé ráno.

(b. *Thawb (Šat)*, příloha č. 213)

Vytečkovaný řádek, rozdělující poetický text na dvě části, má znakovou povahu, stejně jako vynechané řádky, které vytvářejí sloky. První vynechaný

řádek zvyšuje a prodlužuje moment napětí, upřeného pohledu. Ve druhé pauze i vytečkovaném řádku jako by lyrická mluvčí úmyslně zamlčela to, co by mělo zůstat utajené, neboť se to dotýká intimní sféry dvou lidí. Láska je lidstvu vrozená, je předávána generacemi. Je oním dítětem v závěrečných verších touha či láska, která si žádá své naplnění?

Celkově je možno říci, že na rozdíl od prvotiny ustupuje v této sbírce do pozadí obraznost čtyř základních elementů, a je zde věnováno více prostoru mýtům a tradicím. Tradicí se stávají i moudrost a zvyky předávané v rodině z generace na generaci. Lyrická mluvčí zde pokračuje v legendě o ženě, ale dívá se na ni z pohledu uplyvajícího času. Rodina dává naději v zástupnou nesmrtelnost, na rozdíl od věčného života v metamorfózách v prvotině. Lyrická mluvčí se zde přenáší od opojení vlastním „já“ z předchozí sbírky k obecnějším problémům existence, a to i k otázkám víry. Život podléhá cyklickému času, po smrti následuje vzkříšení:

Pokaždé, když se přiblížil můj věk,
znovu jsem se vrátila jako kojeneček
ke svému Pánu.

(b. *Jawm fī al-‘ajjām* (*Jeden den z mnoha*), příloha č. 214)

Džamila al-Mādžri

Jak již bylo zmíněno výše, také básnická tvorba **Džamily al-Mādžri** hledá svou inspiraci mimo jiné v legendárním odkazu, v tradici, která s sebou nese také předsudky a přežitě zvyky, s nimiž je nutno se kriticky vyrovnat. Básnířka se v některých svých verších dostává také do blízkosti súfismu, zejména básních inspirovaných Kajruwánem (viz kap. *Inspirace súfismem*). Při svém obdivném pohledu na slavnou arabskou minulost a na současný arabský svět se básnířka dostává i až k politické lyrice, o čemž bylo již pojednáno v příslušné kapitole.

Ženy v patriarchálním světě

V knize *Sbírka žen*²⁶⁵ se lyrická mluvčí vrací k motivu Kajruwánu a propojuje ho s ústředním tématem sbírky-ženami. Vytváří legendu o věčném ženství. Podobně jako **Āmāl Mūsā** využívá pro ženu metaforu perly. Podobně

²⁶⁵ الماجري, جميلة, ديوان النساء. تونس, 1997.

jako u Āmāl je perla jednou z metamorfóz výjimečné, jedinečné ženy, věčného ženství, obecná metafora všech žen všech dob:

Velká je pro tebe láska
Větší než ty je báseň
Vzdálenější od tebe dotknutí se hvězd
ze vzdálených přání
Vždyť většina žen je si navzájem podobná
Jediná prochází mezi epochami
jako perla v jedinečných
pokladech!

(b. *Lu'lu'a (Perla)*, příloha č. 215)

Lyrická mluvčí nepromlouvá v ich-formě, je jen jednou z „my“, jednou ze světa žen, který je zcela oddělen od mužského světa. Všechny ženy jsou potomkyněmi Evy, či jak nabízí následující báseň, dvou v arabském světě asi nejznámějších lásek udhrijských básníků- Lajlā a Hind. Muž hledá mezi různými ženami, ačkoli ve všech se skrývá tatáž substance věčného ženství:

Určitě budeš litovat, když
budeš pít z každého pramene a z dalšího
a neukojíš svou žízeň
A okusíš od každého druhu a od dalšího,
avšak zjistíš, že ti je lahodná
jen hned
a že ženy
shromáždí-li se, shromáždí se
v obraze ženy jako Hind a Lajlā
a že ženy
rozdělí-li se, rozdělí se
v obraze ženy jako Hind a Lajlā

(b. *Ṭghirāb al-hawā (Vyhoštění lásky)*, viz příloha č. 216)

Báseň *Maḥārīb al-qamar (Mihráby měsíce, s. 21-25)* má v podtitulu „čtení nápisů na kajruvánských kobercích“ a využívá skutečnosti, že právě tkaní koberců patří již po dlouhá staletí k typickým řemeslům tamějších žen, které je spjato s tajemnou krásou, inspirací, je vyjádřením duše řemeslnic.

V básni *Mudun an-nisā'* (*Města žen*, s.17-19) se objevuje motiv cesty za tajemstvím a hledání pravdy. Tentokrát se jedná o putování za legendou o ženství, na jeho bytostné území, jež je královstvím pohádek a bájí, a zároveň labyrintem. „Města“ žen zde mohou být metaforicky chápána jako místa v ženské duši, či ženská mentalita.

Lhali všem, nepoznali
jediné tajemství o našich královstvích a
neznali naše cesty a
nezískali tajemství lásky od nás a
nepřekonali prahy v
městech žen
(tamtéž, viz příloha č. 217)

„Oni“ jsou muži, kteří se dívají na svět z jiného zorného úhlu, proto nejsou schopni proniknout do vnímání svého něžnějšího protějšku. Zde se opět nabízí pohled euroamerického feminismu, který poukazuje mimo jiné na skutečnost, že ženy jsou pro úspěch v současném světě nuceny jednat a dívat se na svět mužským pohledem. Takový názor byl však vlastní i části feministických teoretiků. Např. **John Stuart Mill** a **Harriet Taylor** hovořili o možnosti volby: žena by se měla rozhodnout buď pro domácnost, či pro profesi, přičemž oceňovali pouze práci mimo domácnost (*labour*). Usuzovali, že jestliže chce být žena muži rovna, musí se chovat a jednat jako on. S těmito názory polemizuje **M. Gatens**, staví se za uznání hodnoty ženské práce.²⁶⁶ V literatuře podle některých feministek autorky nepíše tak, jak je jim to vlastní, nýbrž přejímají mužský styl, mužský způsob myšlení a náhledu na svět. Pokud se snaží o skutečně ženský pohled, bývají často vyloučeny z „dějin“. Feministky soudí, že např. i celé dějiny literatury jsou nahlíženy z patriarchálního úhlu, a proto je kladně hodnoceno jen to, co mu odpovídá. **E. Showalter** hovoří o koherentní ženské literární linii, více než 250 let staré. Podle ní vykazují díla této literatury společné motivy, témata a zápletky, na jejichž základě se ustavila koncepce ženské estetiky.²⁶⁷

Džamíliny ženy vyrůstají a stále žijí v patriarchálním světě, z něhož se nemohou vymanit. Jejich role je stále spojena pouze s manželstvím a mateřstvím, vstup do společenského života je jim zapovězen. Tento tradiční pohled v západní

²⁶⁶ Gatens, *Feminism and Philosophy*. Kap. What the Human Species may be Made. s. 27-47.

²⁶⁷ Showalter, Elaine. Introduction, In: *The New Feminist Criticism*. p. 7.

společnosti teoreticky zpracoval také **J. J. Rousseau** ve svém díle *Emile*, protože byl znepokojen mísením rolí pohlaví v tehdejší francouzské společnosti. Ženy jsou podle něj spjaté s „přírodou“, ne s kulturou jako muž. Zatímco muže chápal jako „universální subjekt“ schopný pochopení abstraktních pravd, žena je podle něj omezena místem, časem, tělem a touhou. Proto jen muž může mít společenské uplatnění, zatímco ženskou rolí je vytvořit muži dobré domácí zázemí, a tak ho podporovat. Rousseauovým teoriím oponuje **Mary Wollstonecraft**, která se staví za desexualizaci rozumu a tvrdí, že ženy jsou řízeny stejným principem-rozumem.²⁶⁸

Hrdinky Džamfiliných básní jsou často spíše Macharovy trpitelky a svým pohlavím osudově předurčené oběti patriarchálních vztahů, než jedinečné a hrdé bytosti tak, jak je prosazují feministky a jak je vidí Āmāl Mūsā. Dívka v básni *Taşfih* (*Zploštění*, s. 27-32) žije ve světě, v němž musí zadusit všechna svá přání a touhy, její život je stále omezován předsudky, jež jí strach nedovolí překročit a kvůli nimž se podvoluje vůli jiných, kteří rozhodují o celém jejím bytí:

Rituály

tetování na koleně zanedbávané holčičky

vězení v sedmi pevnostech

vězniteli je strach, který se plíží do srdce i mysli

Rituály

Skličující den

Mračna

jež se kupí v prostoru pro život

(viz příloha č. 218)

Přesto se i v této sbírce objevuje také žena silná, královna, nositelka amorské teologie tak, jak bylo předestřeno v kap. *Inspirace súfismem*, kam by také tato báseň mohla příslušet. Tato žena může být opět chápána jako metafora svatého města Kajruwánu. Je to území, část země, jež byla stvořena jako žena, která si zaslouží a musí být milována. Nemilovat je hřích, pro nějž není omluvy: Některí muži, kteří tě milují, nevěřili a zbylí

²⁶⁸ Gatens, *Feminism and Philosophy*. Kap. But for her Sex, a Woman is a Man. S. 9-26.

zemřeli a nemilovali
Co je jim omluvou?
Kdyby byli zítra tázáni,
prošli by kolem prýšticího pramene a nenapili by se
a kolem vonné květiny a neutrhli ji...ani... se nenadechli
Kajruwáne...
tato země je ženského rodu
Bůh ji stvořil jako ženu a v jeho království
a z jeho poručení
se leskne a je rozpolcena
(b. *ʿUnthā allāh (Boží žena)*, příloha č. 219)

Munṣif al-Wahājibī

Už v samotném titulu sbírky *Fihrist al-ḥajawān (Seznam zvířat, 2007)* se hlásí k tradici klasické arabské literatury **Munṣif al-Wahājibī**²⁶⁹ (nar. 1949). Slovo *fihrist* stálo v titulu mnoha knih. Název také intertextuálně odkazuje k dílu známého středověkého arabského spisovatele **al-Džāḥize** a k jeho dílu *Knih o zvířatech (Kitāb al-ḥajawān)*. Několik textů v této knize začíná také přímo citací z díla tohoto tvůrce, kterou al-Wahājibī dále parafrázuje či komentuje. Nalezneme zde také citace z Koránu, jinde pak intertextuální narážky na Danteho Božskou komedii, Homérovu Odysseu či na díla některých současných básníků, jak evropských, tak i tuniských (patří mezi ně např. ʿAwlād ʿAḥmad).

Mimo to se zde objevují zárodky pověstí a legend, např. o Adamovi, Ikarovi, Šalamounovi či o královně ze Sáby, ale i narážky na některé osobnosti moderního světa (Darwin).

Sbírka obsahuje jak básně psané volným veršem, tak několik metricky pravidelných, se sporadickým rýmem. Je zde zastoupeno také několik básní v próze. V názvech několika básní najdeme slovo *hadīth (vyprávění, primárně část sunny, tj. vyprávění o výročí a činech Muhammada a jeho nejbližších)*, čímž je u čtenáře umocněn dojem, že před ním leží kniha klasické literatury. Často se zde také uplatňují dialogy.

²⁶⁹ الوها يبي, منصف, فهرست الحيوان. تونس 2007.

„Zvířata v Bytí jsou jako voda ve vodě“

Hlavním tématem knihy se stávají zvířata, či přesněji řečeno obecně živočichové, kteří zde však nevystupují v epických příbězích, v nichž by se odrážely jejich charakteristické vlastnosti. Stávají se spíše nositeli lidského prožívání, a naopak, lidé, kteří s nimi žijí, získávají vlastnosti toho kterého zvířete. Klíčem k pochopení sbírky může být i motto v úvodu knihy: „Zvířata v Bytí jsou jako voda ve vodě.“ (Georges Bataille). Všichni živočichové byli stvořeni jako součást tohoto světa, tvoří s ním jeden celek. Tito živočichové vystupují v básních jednotlivě, jejich příběhy a osudy se nespojují, rozhovory a děje se odehrávají vždy mezi jedním zvířetem a člověkem. Spektrum zvířat je velmi široké: pes, kocour, osel, vlk, želva, svatojánská muška, chameleon, ježek, zmije... V básních se zárodky epiky se naplno rozvíjí také lyrický tón, podbarvený melancholií vzpomínek či vůní dávných časů. Ocitáme se tak v andaluské Granadě, či v dávných tuniských městech, které lyrický mluvčí nazývá názvy z předislámské historie země. Pro poetiku sbírky je důležité využití barev, z nichž jasně převládají bílá, modrá a černá, které určují celkovou harmonii sbírky. Jsou to barvy často se navracejících motivů noci, oblohy, jež je dále spjata s dalším klíčovým motivem- ptáky.

Hned v úvodní básni *Ḥajawānāt marbūṭa ʿilā zillihā* (*Zvířata připoutaná ke svému stínu*, 56-57) nastoluje básník jedno z klíčových témat sbírky- zvířata a jejich pojmenování, které je tu vztaženo k legendě o babylónském zmatení jazyků a stvoření světa. V závěru citované básně se objevuje téma smrti jako té nejmnocnější síly, jež na nás volá jmény a již musíme uposlechnout:

Naučil jsi Adama všechna jména stvořeného
a ponechal nás v mlčení Babylonu
jsme vtaženi do jeho jmen a jsou tou skutečností

Naše jména?

Adam nevěděl, že jsou to jeho jména!

Ne my, my jsme v nich

a on neví, že ti, o které se zajímal, jsou jeho synové!

Nedopustili jsme se jazyků pro toto Bytí,

jsme s ním svázáni, s naším stínem a pro náš stín

Na nás je pojmenovat vše v něm

od jeho kamenů k jeho nebesům!

Smrt sama je pánem pojmenování, jež nás k ní povolává

a my jí vyhovíme

a neznáme její jména!

(viz příloha č. 220)

Paul Diel nabízí interpretaci mýtů jako obrazů vnitřních konfliktů.²⁷⁰

Mýty podle něj „symbolizují život a jeho smysl“²⁷¹ a je možno je rozdělit do dvou skupin, podle základních témat. Jedná se pak o mýty metafyzické, jež se zabývají tajemstvím stvoření a příčinami života, a etické, které se zabývají smyslem života a smysluplným jednáním během něho.²⁷² V básních al-Wahājibího se prolínají oba tyto základní typy mýtů. I v básních o zvířatech jsou odhalována metafyzická tajemství, také živočichové hledají smysl svých životů.

Motiv pojmenování je spjat i s tvůrčím procesem a v obecné rovině také obecně s mýtem stvoření, neboť právě prostřednictvím pojmenování určité skutečnosti, jí básník vdechává život. V básni *Ḥajawānāt Munṣif al-Wahājibī* (*Zvířata Munsifa al-Wahājibího*, s. 108-109) se již v samotném názvu zapojuje do literární hry samotný lyrický mluvčí. On je tím, kdo dává zrodit se zvířecímu světu, tvůrce, jemuž je dáno i právo pojmenovávat. Opět si bere na pomoc barvy- bílou, rybí modř i černou barvu inkoustu- prostředku aktu tvoření:

Mezi vykřičníky a otazníky

se tlačí nepozornost zvířat

(čekajících na svá jména?)

(viz příloha č. 221)

Jakousi úvahou nad tvůrčím procesem se zdá být i báseň *Būmat Bīkāsū* (*Picassova sova*), báseň věnovaná básníkovi 'Awlādu 'Aḥmadovi (snad se jedná o parafrázi k některé z básní tohoto básníka). Lyrický mluvčí se tu zamýšlí nad metaforickými pojmenováními tohoto nočního dravce a pohrává si s nimi, nechává nahlédnout za závoj procesu tvůrčího aktu. Snad proto, že je sova nočním ptákem, který loví, létá, a vůbec ožívá v noci, stává se zde bílý inkoust barvou noci, zatímco den symbolizuje inkoust černý. Sova není skutečná, ani nakreslená

²⁷⁰ Borecký, Vladimír. *K otázkám symbolické imaginace*. Kap. Mýtický symbolismus v Dielově psychologii motivace. S. 43-55.

²⁷¹ *Ibid.*, s. 43.

²⁷² *Ibid.*, s. 47.

malířem, jak by se zdálo z possessivního přídavného jména „Picassova“, nýbrž je „napsaná“, je výsledkem básnickovy inspirace:

Picassova sova

napsaná bílým inkoustem, inkoustem noci.

Jak jí mám dát jméno?

Je to havran noci či okno slepých?

(viz příloha č. 222)

Častým prostředkem k ponoření se do světa vzpomínek, dávných časů a legend je i sen, který se proto stává dalším z nosných motivů sbírky, často ve spojení s iluzí. Sen o dětství, vzpomínky na matku, malé příhody už dávno zapomenuté, se objevují i v následujících verších. Lyrický mluvčí se proměňuje v kocoura a dívá se na svět z jeho perspektivy:

Řekl jsem své matce:

Co kdybych se vrátil do dětství?

Věru bych se vrátil k jednomu ze svých snů,

abych se proměnil v kocoura mrknutím oka!

Budu obcházet náš dvůr, dům po domu

a vyhoupnu se na střechu, odkud budu shlížet na prostranství

a uvidím lidi, uvidím je jako černobílý zástup mravenců,

jak přibíhají a odbíhají.

(b. *Bi l-’aswad wa l-’abjad* (*O černé a bílé*), viz příloha č. 223)

Lyrický mluvčí dále využívá i přímé řeči matky k synovi, která oživuje vzpomínky:

A budu poslouchat tvůj šepot: „Už tu chvíli je!“

A tvůj vzrušený hlas: „Synáčku, kde ses polekal? Kde?”

Nelekej mé srdce, proboha.“

Nikde tě, maminko, nenapadne,

že tenhle kocour sedící na koberce u tvých bosých

nohou,

je ten kocour, co se ve spěchu valí,

klubíčko bílé vlny k tobě,

nebo rozbíjí šálek

nebo převrhne hliněný džbán...nebo...

a vidím údiv v tvých černých očích:

„Tohohle kocoura neznám? Jak se proplížil do domu?“

Zasměju se jako veselý kocour,
když slyším tvůj hlas, jež mi laje:

„Padej, sousedův kocoure,
tys mi tu chyběl!“

Pak tě vidím běžet ke dveřím, a skáču před tebou
a bojím se, jako že je Bůh nade mnou, o tebe
svého spěchu

a vracím se, jako když jsem byl dítě, k hovění si na tvém předloktí
a vyprávím ti,

v černobílé, maminko,
příběhy o zvířatech.

(Tamtéž, viz příloha č. 224)

Barva vybledlých vzpomínek je „černobílá“, jako by připomínaly starý černobílý film. Tato báseň se tak stává jakýmsi rámcem pro ostatní texty sbírky, pojednávající o zvířatech a nejen o nich, které lyrický mluvčí vypráví své matce.

Motiv dětství se pak vrací v několika dalších básních. Patří mezi ně i *Hašarat sirādž al-lajl* (*Svatojánská muška*, s. 145-146), kterou částečně tvoří rozhovor mezi dětmi. Jejich fantazie proměňuje světélkující mušku v hvězdu, jež září v noční zahradě.

Lyrický mluvčí vystupuje ve většině básní v ich-formě, jako např. v následujícím textu, který je spíše prózou rozdělenou do veršů. Lyrický mluvčí zde využívá prostého, nemetaforického jazyka, poetického účinu dosahuje opakováním určitých obrazů či jednotlivých výrazů:

Včera krátce před západem slunce

jsem vyšel já a můj pes, potulující se a procházející se po cestách
upevnil jsem psí řemínek za zápěstí

(b. *Huwa wa al-kalb* (*On a pes*), viz příloha č. 225)

Člověk i pes mají stejné city a pocity:

Byl jsem trochu smutný

a můj pes byl také trochu smutný,

protože naše sousedka dnes nevyšla, jak měla ve zvyku,

a fena dnes nyní neštěkala, jak měla ve zvyku

(tamtéž, viz příloha č. 226)

Nejprve se obrací velící a podřízená role ve vztahu člověk-zvíře. Člověk dělá to, co chce jeho pes, místo aby tomu bylo obráceně:

Zastavím, neboť on se zastavuje

kráčím, neboť on kráčí,

otáčím se, neboť on se otáčí

a jde za mnou, jde za svým čenicem, pročítá vůni země.

(tamtéž, viz příloha č. 227)

V závěru se zcela projeví absurdní pointa básně- pán se promění ve psa („můj jazyk byl vyplázlý“, „štekám, vržený k zemi“(s. 62)).

V jiných básních se lyrický subjekt ocitá v tělech dalších živočichů: v *ʿIstrāṭīdžīja ad-dīk* (*Strategie kohouta*, s. 65-66) vylézá na střechu, začne kokrhat a mávat křídly; v *ʿIstrāṭīdžīja adh-dhi ʿb al-kanʿānī* (*Strategie kanʿánského vlka*, s. 67-68) obléká „vlčí chlupy“ a koluje jím „vlčí krev“; v *Ḥalazūn* (*Hlemýžď*, s. 116-117) se opakuje verš: „Protože jsi jako já!“, hlemýžď říká dále člověku: „Vyjdeš polovinou svého těla z dutiny té trubice/ a plazíš se napravo, nalevo, jako kdybys něco požadoval!/ Usmíváš se jen na ohebnost a vlhkost!“

„Proč nezaklepal na dveře?“

Ich-formou je psán i *Ḥadīth as-sulahfāt aṣ-saghīra* (*Vyprávění mladé želvy*, s. 149-151), kde zvíře opět přemýšlí jako člověk, má jeho sny a touhy:

Měla jsem touhu ženy a její vábení:

Vyválet se nahá v trávě...

Ovládla jsem se a proč ne!

Řekla jsem: Svléknu si tedy svůj krunýř

ať se stane, co se má stát!

(viz příloha č. 228)

Po úvodním rozhodnutí, následuje čin-želva vylézá ze svého krunýře.

Další verše jsou plné poetických obrazů, hlubokého prožitku krás přírody.

Scenérie je ztajmeněna atmosférou hvězdné noci:

Vytřepala jsem se do trávy za prvního rozbřesku

Vzpomínám si...její svěžest byla v mé ruce

a šťavnatost na mém jazyku!

Klesla jsem do vody...nevzbudila jsem rybičky,

které ležely hově si v klidu písku
a žádná hvězda se neskrývala na kamíncích.

(viz příloha č. 228)

Želva podniká dalekou, téměř mystickou pouť. Odměnou jí je
nadpozemský prožitek:

Šla jsem daleko...daleko...

za kopce

Mé tělo dospělo za větru a slunce

až jsem dorazila na konec Země

až jsem se dotkla modří hvězd

a vstoupila na jejich oběžné dráhy!

(viz příloha č. 228)

Pointa nás však vrací zpátky na zem, svou trapnou pozemskostí a
přízemností, navíc nese poučení a stává se tak žánrově podobná bajce:

Kdo hodil kámen do skla jezera? Kdo

dnes vzbudil tuto touhu?

Byla stará ulita na smrtelné posteli ležící na uschlé trávě

v nočním čase...

A ta hrůza a nářek, jež skrývám

náhodou jsem se snažila do ní vpravit...náhodou!

Mé tělo bylo tlusté

a domeček úzký pro toho, kdo v něm býval!

(tamtéž, viz příloha č. 228)

Právě tato pointa obsahuje i jakési etické ponaučení a tento fakt přibližuje
tuto báseň formálně k žánru bajky.²⁷³ Tento na Blízkém a Středním východě
velice oblíbený žánr, pěstoval také jeden z největších mystiků, **Džaláleddín
Balchí Rúmí**. Ve svém díle *Masnaví*, jež je považováno „za jakousi encyklopedii
islámské mystiky“²⁷⁴, zařadil mnoho básní tohoto žánru. Ale jak poznamenává Jiří
Bečka, i v Rúmího prostých příbězích „je ukryta hluboká mystická moudrost.“²⁷⁵

²⁷³ „Bajka je původně jeden z hlavních žánrů literatury didaktické; krátké veršované nebo
prozaické vyprávění jednoduchého jinotajného příběhu, mířící k nějakému obecně platnému
poučení mravnímu nebo praktickému, jež může být přímo vysloveno v závěru nebo na začátku,
popř. může též samo z příběhu vyplývat.“ (Vlašín, Štěpán a kol., *Slovník literární teorie*, s. 39.)

²⁷⁴ Bečka, Jiří. Král perských mystiků. In: Rúmí, Džaláleddín Balchí: *Masnaví*. Protis, Praha 1994,
s. 15.

²⁷⁵ *Ibid.*, s. 16.

Také v analyzované básni *Vyprávění mladé želvy* můžeme uvažovat o súfijském výkladu, jak bylo již naznačeno výše.

Báseň *Ta' rīf āchar li qird Dārwin* (*Jiná definice Darwinovy opice*) je možno číst jako jakousi ironickou odezvou na Darwinovu teorii. Potvrzuje se tu i klíčové téma sbírky: člověk je také živočich, a naopak zvíře může dokázat více než člověk:

Co je to opice?

Lidský zárodek jako já nebo ty, byli jsme vtlačeni do mateřského lůna společně

ale ona se v něm snažila chodit

tak jí bylo těsné

a když nás porodila v prvním pralese

vyskočila na první větev

a skákala mezi stromy!

Zůstali jsme opicemi země, kterými jsme byli,

chodidly ve vodě...hlavami v ohni!

(viz příloha č. 229)

K důležitým zvířecím hrdinům sbírky patří ptáci. Téma létání a ptáků je přítomno i v básni *Ikārūs* (*Ikaros*, s. 79-80):

Nic zde není na Piazza del popolo

Zastavuje se tato modř klouzajíc se po své mokré černi,

kde se potulují modrobílé holubice a nevšímavě se kloužou

ke spěchajícím chodcům

k nitkám loutek, které spěchají do svých úřadů

a k supermarketům

jako otazníky?

(viz příloha č. 230)

Obraz náměstí s lidským každodenním hemžením je zde nahlížen z ptačí perspektivy. Opět je barevný tón básně naladěn do černé a modré. Ptáci mají svůj svět a dar létání, čímž překonávají člověka. Jsou svobodní, mohou se svobodně pohybovat, nemusejí nikam spěchat, jen si užívají letu, jak se opakuje v mnohých básních.

Pohádkové motivy nalezneme i v následujícím úryvku z básně *al-'Awābidu tilka allatī...* (*Neobvyklí jsou ti, kteří...*, 77-78) :

Neobvyklí jsou ti ptáci, kteří si pohrávají se stínem a větrem
či se toulají po úpatích hor,
kteří byli zraňováni kameny jeho praku
Říká prach, který se rozptýlil v modrou...bílou...ve větru
Peří andělů, kteří v noci sestupují ke mně
kolébají mne, poté mě nesou do mé postele
do svých domů za horami!
Ten, komu byla uloupena jeho první píseň,
ta, kterou sil zrnko po zrnku
(viz příloha č. 231)

Andělé navracejí čtenáře k motivům spánku, snění, iluzí, pohádkového světa. **Paul Diel** vypracoval typologii základních mýtických symbolů podle jejich vztahů k částem osobnosti. Symboly andělů spolu s nebesy a bohy podle něj mají vztah k nadvědomí, které souvisí s duchem člověka.²⁷⁶ S ptáky jsou těsně spjaty motivy křídel, větru, modré a bílé barvy oblohy. Ptáci nesou na svých křídlech prach legend a pověstí, jako třeba dudek z následující básně, která je založena na v blízkovýchodní oblasti velmi oblíbené legendě o královně ze Sáby Balqīs a králi Šalamounovi:
Ten, který mi přinesl zprávu
a ukázal mi Sábu
zahrady Balqīs kvetoucí na jaře svou zelení
(b. *Huwa wa l-hudhud (On a dudek)*, viz příloha č. 232)

O několik veršů dál se odehrává filozofický dialog o smrti mezi lyrickým mluvčím a dudkem, dialog plný symbolů, umožňujících také mystický výklad:
Nestáhl svá křídla, řekl: „Dívej se, co se stane s tělem!
Je to hrob, jež jde se svým majitelem nebo letí!“
Řekl jsem: „ A smrt?“
Řekl: „Vytrhá mé peří a hodí mé maso mravencům.“
Řekl jsem: „Vidíš ji?“
Řekl: „Má naše jména.“
Řekl jsem: „Vidíš ji?“
Řekl: „ Je zápalkou,

²⁷⁶ Symboly související se zemí usouvztažňuje Diel k vědomí kontrolovanému rozumem, peklo k podvědomí, které je doménou imaginace. (Borecký, *K otázkám symbolické imaginace*. S. 47).

jež kolísá na křižovatce větru navěky.“

Řekl jsem: „Vidíš ji?“

Řekl: „Ne.“

Řekl jsem: „Jak to? Což nejsi ten, kdo vidí vodu
uvnitř země z výšin?“

Řekl: „Kdyby pro mě byla země jako sklo, pak bych
ji viděl připravovat nástrahu v hlíně.“

(tamtéž, viz příloha č. 233)

Opět tu vystupuje smrt, jež zná jména všeho stvořeného, ta již nelze
vidět, a přesto je nevyhnutelná. Nevyhnutelným koncem je ukončena i tato báseň:
Včera zemřel
můj druh, jehož křídla byla svěšená,
beze slov!

(viz příloha č. 233)

Legendou o Šalamounovi spolu s citací z Koránu je uvozena i báseň
‘Anta ajjuhā al-āchar! (Ty, druhý!, s. 122,124). Hlavním tématem je zde opět
smrt, její rozhovor z lyrickým mluvčím. Smrt přichází jako světlo, či noc:

Řekl jsem: Nepřicházej k nám smrti!

Ve formě světla!

(viz příloha č. 234)

Řekl jsem: Nepřicházej k nám smrti!

Ve formě noci!

(viz příloha č. 235)

Milosrdenstvím je smrt ve formě ptáků, smrt, která dává křídla, pocit
svobody:

Řekla: Jak mám tedy přijít!

Řekl jsem: Ve formě ptáků

Uchopím křídlo po křídlu

Dají ti svou ruku

Dají mi tvou ruku!

(viz příloha č. 236)

Také v dalších verších této básně je možno rozeznat mystickou inspiraci.
Nalezneme zde motivy putování i s jeho cílem- domem a dveřmi, na které poutník
klepe. **Gaston Bachelard** se ve svém osobitém fenomenologickém pojetí zabývá

poetikou „domu“ ve své knize *Poetika prostoru*. Připomíná, že mezi jeho hlavní úkoly patří chránit a také „umožnit pokojně snít“²⁷⁷ V následujícím úryvku je také možno zamyslet se nad tím, kdo je onen „druhý“, tajemný „návštěvník“. Je to smrt či někdo, v jehož rukou je celá naše existence?

Na konci noci se utišil vítr či putoval

nechávaje na cestě ke svému domu

písek a prach, jenž přinesl

ráno

vidí stopy kroků návštěvníka

(Proč nezaklepal na dveře? Našel dům zhasnutý?)

Myslel, že spím? Či myslel, že jsem mrtvý dříve, než jsem zemřel?)

Tak mě následoval

a odešel nechávaje stopy svých chodidel v písku!

(viz příloha č. 236)

Téma smrti je explicitně propojeno se súfismem také v básni *Hirr janžuru min ballūr 'azraq* (*Kocour se dívá z modrého křišťálu*, 125-127).

Lyrickému mluvčímu se zdá o vlastní smrti. Po omývání mrtvého se ve scénérii hvězdné noci odehrává mystické setkání s dávno zemřelými čelnými představiteli súfismu: Muḥji ad-Dīnem, Šihābem ad-Dīnem, ar-Rūmīm, al-Challādzem.

V závěru básně se objevuje i jeden z klíčových motivů mystiky- opojení. V básni se objevuje i další motiv propojující několik básní této sbírky do jakéhosi cyklu- motiv Timbuktú a Timbuktúana. Je tomu tak např. i v básni *'Anā wa ḥimārī* (*Já a můj osel*, s. 102-105), příběhu o cestě, která vede vždy nazpět ke stejné křižovace, k vlastnímu domu. Vysvětlení přichází v posledním verši: Osel je slepý. Jako by se i zde uplatňoval motiv bajky s jeho vtipnou pointou, ovšem v zadním plánu se skrývá mystický obsah. Jiný příběh vypráví báseň *Ḥulm fī Timbuktū... Kanz fī Taršiš. Ḥulm fī Taršiš... Kanz fī Timbuktū* (*Sen o Timbaktu...Poklad v Tunisu. Sen o Tunisu...Poklad v Timbaktu*, s. 134-137), kterou je možno chápat ve vyšší rovině v mystickém smyslu. Postava Timbuktúana zde říká:

Už roky

sním o Timbaktu jediný sen!

²⁷⁷ Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1990, s. 42. Autor dále vyděluje dvě hlavní formy, v nichž se „dům“ představuje: jsou to „vertikální“ a „koncentrované“ bytí. (Ibid., s. 57)

(Starobylý dům v Tunisu...dveře ze santalového dřeva...zaklepu na ně.

Vyjde hlas jako zurčení vody!

-Kdo je to

-Ubožák z kláštera al-Džílānī v Timbuktu!

-Přišel jsi kvůli pokladu?!

-Samozřejmě!

Otevře santalové dveře ...Vcházím...)

Ale kohoutí zakokrhání z kopule Sīdī al-Džílānī mě vzbudilo!

(viz příloha č. 237)

Avšak příběh tímto nekončí. Následuje opět motiv dalekého putování, které podnikne Timbukťan se svým věrným koněm, který je nadán darem snění stejně jako člověk, motiv cesty za naplněním snu. V Tunisu je však hlavní hrdina zajat a uveden před soudce, který se sice vysměje jeho snu, ale svěří se, že on sám má naopak sen o pokladu v Timbuktu. Hlavní hrdina se vrací do Timbuktu a opravdu nalezne pod palmou zakopaného zlatého kohouta, jako tomu bylo v soudcově snu. Tento příběh, kdy je hledán poklad a ten je poté nalezen doma, se objevuje v pohádkách a pověstech mnoha národů. Toto je však pouze první významový plán básně. Jejímú čtení ve druhé, metaforické rovině nahrává i samotná tajemná postava Timbukťana, jak se zde říká, člena mystického řádu z kláštera Sīdī al-Džílānī. Objevuje se zde typický motiv daleké cesty za tajemným cílem, za předmětem toužebného snění. Je poklad skutečně materiální bohatství, či je zde míněn duchovní prožitek čehosi vyššího? Nemůže zde být zlatý kohout symbolem? Znamená jakousi modlu stejně jako starozákonní zlaté prase? Pak by to znamenalo, že hrdina nedošel nejvyššího cíle, získal pouhou náhražku, pohanský idol.

Tunis je v této básni označován starým názvem *Taršīš* a je spojován s přívlastky „rajský“ a „zelený“, což se ve spojení s celým Tuniskem používá dodnes.

Historického názvu z předislámské doby, tentokrát pro dnešní Gábes, je využito i v titulu básně *Ṭifl fī Takābās* (*Dítě v Takābāsu*, s. 130). Lyrickému mluvěcímu se nejedná o popis velkých historických událostí, hrdinských činů, o

životy slavných historických postav. Je tu načrtnut příběh obyčejného člověka-chlapce, jeho koně a dívky Fāṭimy.

Munṣif al-Wahājibī si pohrává také s legendou o Odysseovi, vystupuje tu i pes tohoto bájného hrdiny, Argus. Lyrický mluvčí oddysseovskou legendu vztahuje k Tunisku, jmenovitě k městu Zahrā', jež však nazývá místně užívanou přezdívkou „Saint Germaine“. Opět se zde opakují motivy cesty a návratu, smrti, modré a bílé barvy oblohy. Navíc se lyrický mluvčí sám dostává do děje, oslovuje sám sebe jako tvůrce, jež „stojí nad dějem“:

Ale říkám: Jaký důvod máš, Munṣife al-Wahājibī!

Aby sis oblékl masku cizosti?

(b. *Bi ʿajnaj Ardžūs (V očích Arguse)*, viz příloha č. 238)

Munṣif al-Wahājibī v této sbírce využívá dědictví klasické arabské literatury: formy ḥadīthů, legendárního odkazu kolujícího na Blízkém východě, mystických motivů, navazuje tak na to nejlepší z klasické arabské poezie. Zároveň však toto literární dědictví propojuje s moderní literaturou, a to nejen arabskou.

Milostná lyrika

Sbohem, můj miláčku
ptáček mého smutku umí zpívat
sbohem
Je po tomto sbohem setkání?
Sbohem

(**ʿUsāma ad-Dašrāwī**, z básně *Sbohem*)

Básně, jejichž tématem je láska, nalezneme snad u všech autorů, jejichž sbírky jsou interpretovány v této práci. Do této kapitoly však byli vybráni pouze dva zástupci tohoto proudu, a to ti, v jejichž sbírkách intimní emocionální prožitky výrazně převažují nad ostatními tématy.

ʿUsāma ad-Dašrāwī

Už samotný název sbírky **ʿUsāmy ad-Dašrāwīho *Aḥlām al-ghajma*** (*Sny obláčku*, rok vydání neuveden)²⁷⁸, prozrazuje, že zde uveřejněné básně mají poetický ráz intimní lyriky. O tomto nás přesvědčuje i samotný autor ve věnování své sbírky: „Snílkovi v době, kdy je snít obtížné... V době, v níž se spojila hořkost prohry se sladkostí naděje, lásky a snu... Sny necháváme zrodit se v nás z lůna bolesti... Z lůna pověstí naposledy vydechnou... Z lůna pověstí zemřou... Tomu, kdo hledá sebe sama vně sebe... vně dějin a vzpomínek... Tomu, kdo si kreslí svůj úsměv inkoustem utrpení... A hledá v každé hádance, kterou slyší, či čte, zbytky vítězství... Pojďme proti proudu prohry a iluze... Uchopme záblesk světla z rukou času... Žijme snem o lepším zítřku této vlasti...“ (s. 7)

Trubadúrské písně v postmoderním světě

Jako by nás autor při čtení této sbírky odváděl ze zrychleného postpostmoderního světa, kde nás obklopuje pouze spotřeba, do ztišené intimity plné emocí, prožitků a vzpomínek. Do světa snu a snění, které je spjato s minulostí, rodí se z ní (např. v úvodní básni *Mawt ʿustūra... wa mawlid ḥulm* (*Smrt legendy...zrod snu*, s. 9-11) se opakuje dvojverší: „Sny se v nás rodí/

²⁷⁸ الدشرأوي, اسامة, أحلام غيمة. تومس.

z pověstí, jež umírají“. Sen se stává stále se opakujícím motivem (b. *Hulm (Sen)*, s. 75). K bezčasí legend, proudu času se autor navrácí i v básni *Don Quijote*:

Věk utíká odseknutý

Můj strachu z minulosti

Můj smutku před přicházejícím

(b. *Dūn Kīšūt*, viz příloha č. 239)

Návrat k legendám je skryt i v návratu k dětství s jeho představivostí a fantazií. U básníka je spjat i s jeho citovým poutem k rodné zemi, k její kráse:

Stále jsem už třicet let

malým chlapcem,

který hledá za Tvými horami, má země,

diamantové paláce, z nichž shlíží,

a v nichž spí

a hraje si ranní slunce

(b. *Šams aš-šabāḥ (Ranní slunce)*, viz příloha č. 240)

Samotný Tunis se stává objektem lásky, milenkou, podobně jako tomu je ve verších **Lašajla^{ca}** a dalších. Metaforou pro Tunis se stává oliva, symbol země. Pokud bychom zde chápali Tunis jako jméno hlavního města, pak by bylo možné symbol *zajtūna* (oliva) vztáhnout také k názvu nejslavnější tuniské mešity a náboženské školy. Tunis a jeho symbol, olivovník, prorůstá tělo lyrického mluvčího:

Tunise milenců, olivo,

jejíž žíly se rozprostírají

v mém těle

mezi mými žebry zrály její větve,

jejíž listy jsou nakreslené

v mých játrech

(b. *Tūnis al-^cuššāq (Tunis milenců)*, viz příloha č. 241)

Hlavní tématem sbírky je láska, intimní prožívání vztahu k ženě. Básník své milované směřuje slova, za která by se nemusel stydět středověký trubadúr, či autor arabské udhrijské poezie. Říká např.: „Slunce bere své světlo z Tvé krásy/ a láska by zůstala lží nebýt Tebe (b. *Kalimāt fī al-ḥubb (Slova o lásce)*, s. 12-13).

Udhrijskou poezii a také její propojení s poezií súfijskou připomíná i báseň

Wadāʿan (*Sbohem*, s. 51- 53), kde nalezneme motiv odchodu, a touhu po opětovném setkání:

Sbohem, můj miláčku
ptáček mého smutku umí zpívat
sbohem
Je po tomto sbohem setkání?
Sbohem
(viz příloha č. 242)

Je možné zde naleznou i typické motivy súfijské poetiky: opojení vínem (*chamr*), či zánik, rozplynutí se (*fanāʿ*). Milovaná se stává prostředkem opojení, když se v metafoře proměňuje ve víno, srůstá v jedno s lyrickým mluvčím, je jeho tělem:

Učinil jsem Tě vínem života ve svém poháru
a cestovala v Tobě
k lásce má duše,
protože Ty jsi období úrodnosti ve mně
a můj hlas a moje mlčení
moje duše a moje city
Jako by ty jsi byla životem,
jako by rozchod s Tebou znamenal zánik
(tamtéž, viz příloha č. 243)

Láska znamená zároveň bláznovství, zde bychom opět mohli vidět intertextuální narážku na životní osudy udhrijských básníků, na jejich pomatení z nešťastné, nenaplněné lásky. Láska je zároveň i lékem na všechny strasti:

Víš, že jsi mými ranami
a jsi mým pomatením
a jsi lékem
(viz příloha č. 243)

Na konci cesty možná přijde a možná nepřijde odměna, naplnění touhy v opětovném setkání:

Sbohem miláčku,
ptáček mého smutku umí zpívat
sbohem, snad cesta
skrývá po sbohem setkání

(viz příloha č. 244)

V básni *Hālat sukr* (*Stav opojení*, s. 27- 28) se opět opakují motivy z předchozí básně. Láska zbavuje smyslů, vede cestou zapomnění:

Pil jsem Tě, dokud jsem nezapomněl
rysy své tváře a svého smutku
a cestoval jsem mezi poháry daleko
až tam, odkud se nemohu vrátit
A vystavěl si v Tobě z iluze palác
a hvězdy
a křídla k vzestupu
jel jsem na Tvém bláznovství, dokud jsem nezapomněl,
kam jdu,
a jak se vrátím.

(viz příloha č. 245)

Milostná setkání a rozchody tvoří klíčové motivy této sbírky. Láska má schopnost člověka proměnit, přenáší ho z každodenní všední reality do světa snu a krásy, je to zázrak:

Setkali jsme se...
a stal jsem se ránem ve svém dni
stal jsem se světlem ve svém úsvitu
stal jsem se úplňkem ve své noci
stal jsem se hloubkou ve svém moři
stal jsem se teplem ve svém hlase
a láskou, jež koluje mou krví
učinil jsem srdce lampou

(b. *Talāqajnā* (*Setkali jsme se*), viz příloha č. 246)

Ad-Dašrāwī využívá pro své básně písňové formy, pravidelného rytmu, často i rýmu. Rytmus se často opírá o opakování celých veršů, či jeho částí. Tak je tomu např. i v básni *Lahzat firāq* (*Okamžik rozloučení*, s. 32):

Sbohem, sbohem
Odejdu a nechám své srdce u Tebe
odtrhne mne dálka před rozchodem
a zahoří duše steskem po Tobě
mé slzy skropí cestu odchodu

(viz příloha č. 247)

Láska nepřináší jen bolest z odchodu, ale i ze zrady (b. *Chijāna (Nevěra)*, s. 71), či zarmoucení nad smutkem milované (b. *Limādhā 'arāki ḥazīna? (Proč Tě vidím smutnou?)*), s. 72-74).

Častým motivem je zde ticho a mlčení, neboť k lásce není třeba slov, prožitky jsou natolik osobní, že je nelze sdělit. I samota je krásná, když je člověk zamilovaný. Láska přináší inspiraci, a proto je možné svěřit ji listu papíru, vypsát se z ní. I sama báseň se může stát metaforou milované, lásky:

Popíjel jsem sám své mlčení,
flirtoval s těmi vzdálenými hvězdami
a strávil svou noc
česaje vlasy rýmů
Líbám ránu básně
spadla mi do dlaně podzimní poezie.
Necht' oheň v kamnech vznítí noc
a smrt prokleje osamocené větve.
Necht' ptáci vyzvou k odletu svá hnízda,
vždyť nastal čas odchodu
a nakresliv srdci novou vzpomínku,
listoval jsem obláčky na obloze...sám
a vyháněl jsem mezi řádky
zbylá toulavá písmena.

(b. *Tasāqāṭa šīr al-charīf bi-kaffī (Podzimní poezie kanula do mé dlaně)*), viz příloha č. 248)

Fāṭima Ben Maḥmūd

Intimní lyrikou je i sbírka **Fāṭimy Ben Maḥmūd** (nar. 1965) *Raghba 'uchrā...lā ta' nīnī (Další přání...mě nezajímá, 1998)*²⁷⁹, jež je kromě věnování matce uvedena mottem: „jemu, věčnému miláčkovi“. Celá útlá knížka se tak stává zpovědí křehké ženské duše, vyznáním se z lásky.

²⁷⁹بن محمود، فاطمة، رغبة اخرى...لا تعينني. تونس، 1998.

Autorka se snaží o vyjádření myšlenky zhuštěnou, zkratkovitou formou, na což také poukazují v podstatě všechny kritiky vztahující se k této sbírce. Tato forma také ladí s lexikem, které využívá všední slovní zásoby pro vylíčení všedních, každodenních situací. Některá klíčová slova, metafory a symboly se opakují ve více básních.

Žena touhy

Samotný název sbírky odhaluje hlavní téma, kterým se zabývá básnický subjekt: je jím přání, touha. Druhá část titulu však možnost, kterou nabízí první část vzápětí odmítá, jako by básnička kolísala mezi chtěním a odmítnutím. Ona sama podává tři možné výklady, jak chápat název sbírky:

1. „Snad jsem byla naplněna jedním přáním (a nevím jakým), což mi zabránilo mít přání druhé.“
2. „Snad jsem byla plna všech přání, a tak tu již nebyl prostor pro připojení přání dalšího.“
3. „Snad jsem mínila další význam slova přání (nevím jaký), který mě přiměl odvrátit se od přání běžného a převládajícího.“²⁸⁰

Tyto možnosti pro chápání názvu mohou, avšak nemusejí být vodítkem, ke „správnému“ čtení textu. **Umberto Eco** by v tomto případě hovořil o hře autora se čtenářem. Autor může vnímatele svého textu záměrně mást, svádět z cesty, zahrávat si s jeho důvěřivostí. Skutečný Ecoův modelový čtenář se nesmí spoléhat na slova autora a nalézt si sám vlastní cestu v „interpretačním lese“.²⁸¹ Tuniský básník a kritik ^c**Ādil Naṣīr** chápe přání jako jakousi „touhu lidstva“ získat své životní potřeby. Druhá část názvu této sbírky pak podle něho vyjadřuje, že ženský subjekt není nakloněn „dalšímu přání, a tak vznikají stavy neklidu, hněvu a strachu ve vztahu k němu [...]“.²⁸²

Přání **Fāṭimy Ben Maḥmūd** se zdá být voláním po lásce, štěstí a radosti pro všechny. Snad právě proto, že tyto hodnoty jsou v životě nejdůležitější, není třeba mít další přání. Žena už samotnou skutečností, že touží a svá vroucí přání prostřednictvím poezie svěřuje ostatním, bojuje. Klade si planoucí otázky spjaté s jejím nitrem, jež jsou však společné celému lidstvu. Nebojuje mužskými zbraněmi, nedochází k radikálním řešením, ale svým srdcem a odvahou vyjadřuje

²⁸⁰ Tyto myšlenky byly získány při osobním setkání s básničkou.

²⁸¹ Eco, *Šest procházek literárními lesy*. Passim.

²⁸² Ze soukromého dopisu ^cĀdila Naṣīra, červenec 2000.

i své nejintimnější myšlenky. Tím verše této autorky souzní také s idejemi feminismu. Vždyť právě za vyjádření těch skutečně ženských myšlenkových pochodů a citů zastánkyně a představitelky tohoto hnutí bojují, a tak vidí jako průkopnici moderní, skutečně ženské literatury např. **Jane Austenovou**, která ve svých románech dokázala přesvědčivě vylíčit citový a rozumový svět ženy, ne tak, jak ho vnímají muži, ale ve své reálné pravdivosti. ²⁸³ **Ādil Naṣīr** nazývá Fāṭiminy texty „básněmi odhalujícími vzplanutí ženské vůle, vzdálené radikálnosti muže.“²⁸³ Fāṭimína žena touží, hoří v ní vnitřní žár. Ukazuje na to, co ji bolí, žaluje na bolesti světa, ale nedochází k radikálnímu řešení. Všechny básně jsou spojeny subjektem empirické autorky, který vdechl sbírce jednotnou atmosféru ženského světa. Autorka rozehrává čistě subjektivní momenty, které jsou podpořeny ich-formou. Zdánlivě všední momenty a scénérie se stávají tajemnými výjevy, jež jsou zahaleny vnějšími formami slov, ale skrývají v sobě cosi nevšedního, spjatého s citovým životem ženského subjektu:

Děje se nyní v mém pokoji
Okamžik bezčasí
Knihy...jsou opominuty
Staré noviny
Blednoucí lampa
Papíry zelenající se
smutky.

Děje se nyní v mém pokoji
Mlčení...zvučí na tom místě
a sráží se...s mým tělem.

(b. *Hāla ʿādīja (Všední výjev)*, viz příloha č. 249)

Básnířčino téma ženy je zároveň tématem lásky, kde pod snadno rozluštitelnými metaforami lze odhalit erotickou touhu. Obraz lásky je zde často představován motivy hříchu, večera, noci či srdce. Jedním z neklíčovějších obrazů je oheň a sémantická skupina, jenž s ním souvisí (*teplo, vznícení, požár, popel*, slovesa *shořet, zapálit* apod.). Jak už bylo zmíněno výše, z **Bachelardova** psychoanalytického hlediska, navazujícího především na Junga, má oheň

²⁸³ Ibid.

sexualizovanou valorizaci.²⁸⁴ Je v podstatě chápán jako mužský princip, který je spjat s energií a plodností. Vždyť i to, co po něm zbude, popel, přináší úrodnost, proto byl kdysi rozhazován v polích. Sexualizovaný oheň podle Bachelarda znamená i hřích.

Muž je ve sbírce tím, kdo ženský subjekt doceluje, tím, kdo v ní vyvolává žárlivost, kvůli němuž se mění v popel. Je od ní neodlučitelný, je spjat s jejími přáními, touhou. V následujícím krátkém cyklu čtyř básní nazvaných *Harqat al-'as'ila* (*Požár otázek*, s. 10-14) se spojuje upřímná zpověď z bolestí spojených s láskou:

Proč pokaždé, když si zapálíš

cigaretu

jsem já...popel?

(b. *Su'āl al-džamr* (*Otázka žhoucí*), viz příloha č. 250)

Proč pokaždé, když jsem se hašteřila pro miláčky

srdce

a otevřela se strávení ducha

světlem

jasmínem

a vodou

zuřili ve mně?

(b. *Su'āl al-džafā'* (*Otázka nicotná*), viz příloha č. 251)

V následujícím úryvku jako by do popředí vystupoval empirický autor, samotná Fāṭima Ben Maḥmūd, jejíž šťastné manželství se promítá do celé její básnické tvorby. V následující části zmíněného cyklu se odráží skutečnost, že básnířčin manžel je tureckého původu:

Proč pokaždé, když si na Tebe vzpomenu

zotročí si mě křik srdce

a vidím Černé moře?

(b. *Su'āl al-wadžd* (*Otázka toužebná*), viz příloha č. 252)

Srdce, jehož klenby jsou pavučina

ruina, kterou nechal žít...jako ruinu

Nezaklepals na její dveře

...chlapče?

²⁸⁴ Bachelard, *Psychoanalýza ohně*. Kap. Sexualizovaný oheň. IV. , s. 48-64.

(b. *Su'āl al-ghijāb (Otázka nepřítomná)*, viz příloha č. 253)

Fāṭima často využívá třech (a více) teček, které nesou sémantické rysy. Gaston Bachelard říká, že „[...] psychoanalyzují text. Ponechávají čtenáře v nejistotě o věcech, jež nemají být výslovně řečeny.“²⁸⁵ I. Vaňková²⁸⁶ rozděljuje nemluvení na mlčení a pauzu. Zatímco pauza neboli pomlka logicky člení výpověď, mlčení může být znakové, tedy se stává komunikátem. „Tři tečky“ se u Fāṭimy zdají nést své, pro sbírku velmi důležité významy. Souzní také s autorčiným zhuštěným, zkratkovitým stylem. Stávají se často jakýmsi „nevyslovitelným či záměrně zamlčeným posunem“ v lyrickém prožívání autorského subjektu. O důležitosti těchto interpunkčních znamének v této sbírce svědčí i fakt, že se dostaly do samotného jejího názvu, který do určité míry ztajemněly, zproblematizovaly. Jinde slouží k vyjádření nesdělitelného. Tak se např. v básni, jež má místo názvu jen tečky, svěřuje s vrcholným milostným prožitkem, jako slovo, jež by nejvíce odpovídalo obsahu básně styděla vyslovit. Básnířce zde stačí pouhé trojverší k vystižení silného emocionálního okamžiku lásky a touhy, a je samo osobě dostatečně sugestivní, takže název vyjádřený slovy není třeba:

Mé tělo je mrtvé
vytáhl z něj mé srdce
a zapálil ho ... knot.

(b., viz příloha č. 254)

Nejen v této básni je erotický prožitek spjat se smrtí, čímž se vedle sebe dostávají dva téměř protikladné motivy, smazává se rozdíl mezi významy „jasnými“ a „temnými“. Oba motivy však obsahují stejný sémantický rys určité „krajnosti“, „hranice“, „vrcholu“. Motivická provázanost lásky a smrti je ostatně snad nejdělejší tématem světové literatury a vůbec umění.

Fāṭiminy básně jsou především obrazem ženy, jejích tužeb a přání. Pohledem gynokritiky by básně této básnířky byly skutečně ženským pohledem na ženu a její svět. V některých básnických textech nechává lyrická mluvčí promluvit ženský subjekt v ich-formě, několikrát je ústy „děvčátka“. Např. v básni *al-Jatīma (Osířelá)*, s. 49-50 se skrývá kratičkový příběh, v němž lyrická mluvčí nechává naplno rozehrát své umění zkratky. V pouhých šesti verších

²⁸⁵ Bachelard, *Voda a sny*, s. 48.

²⁸⁶ Vaňková, *Mlčení v komunikaci*, s. 91-101.

odhaluje hlubokou bolest, kterou zažívá dívka nad hroby svých rodičů. Trápení je implicitně přítomno za slovy veršů:

Každý pátek
přichází toto děvčátko
na hřbitov, ráno
a vybírá si mezi dvěma hroby:
Odkud začne
propukat v rány?
(viz příloha č. 255)

Svět trápení a bolestí

Právě trápení a bolest se stávají druhým pólem sbírky. Jako by žena, která se nám zde představuje, kolísala mezi dvěma póly existence. Člověk upadá v neklid, kdy není schopen najít správnou cestu, spokojenost v životě. Svět kolem nás se zdá být smutný, pro člověka příliš úzký a omezující, stísnující. Nikdo nechce vyslyšet prosbu, slitovat se. V básni *Inkisār (Roztříštění)*, s. 45-47) se před čtenářem otevírá čas plísně, zrady a přetvářky. Město se topí v marastu, lidský jedinec je izolován v pokryteckém a hniječím světě, není schopen uzdravit své srdce, neboť je sám, všichni se ho zřekli:

Noc...Bůh byl svržen
ze svého trůnu
zhroutila se palma srdce
To je ten čas plísně
a pro mě v mém čase
obdobím lásky zima.
Nemyslela jsem, že
mě dětství zradí
To je ten čas plísně
a mlčení má údery prchajících
kroků
a já nám... co... mám
trosky srdce
a radost popela
vzdálený horizont
a ta, na kterou volám je ambra

zmátla můj krok

a odešla.

(viz příloha č. 256)

Lidský soucit s bolestmi společnosti a lidmi na jejím okraji se spojuje s ženským světem také v básni *al-Mūmis (Prostitutka, s. 25-26)*. Právě i tímto samotným tématem se dostává v arabském světě stále poněkud tabuizovanému tématu, a svým pohledem i k feministickému požadavku demýtizace ženy, novému, reálnému pohledu na ni:

Každé ráno...

ohlašuje pokání

uspořádává svou jednotu

a počítá své přání

osiřelá

Na konci každé noci

se vrací ke svému starému zvyku.

(viz příloha č. 257)

I tato žena má svá přání, cítí se osamělá, izolovaná, osiřelá. Ani ranní kající vyznání se ze hříchu jí nepřináší záchranu, a musí se proto vracet „ke starému zvyku“. Snad je to oběť situace, snad své vlastní touhy, ale v každém případě je to lidská bytost, která má svá přání. Postavu prostitutky nalezneme také ve starším českém básnictví, např. u **Jana Nerudy** či **Svatopluka Machara**. Tam je však na tuto ženu bývá nahlíženo jako na určitý symbol, především jako na oběť společenských nešvarů. Ostatně i Macharův obecný náhled na ženský úděl vyzníval do určité míry „feministicky“, o čemž svědčí i samotné motto jeho sbírky *Zde by měly kvést růže*: „Být ženou, již to znamená trpěti, nad drahou její zachmuřenou, sám osud vyřkl prokletí“. I tento pohled by byl však podle současné gynokritiky falešnou mýtizací, zkreslením reálného obrazu ženy, ač veden upřímnou snahou po zlepšení společenského postavení něžného pohlaví.

Fāṭima Ben Maḥmūd je básnířkou všedního života v jeho bilaterárnosti. Je zde láska a život, a na druhé straně bolest a smrt. Jak vyplývá z mnohých veršů, dětství je ztraceným rájem, k jehož čistotě však neúprosný čas nedovoluje se vrátit, navíc i čas dětství může být naplněn bolestí a osamělostí. Kořením života jsou přání. Je důležité stále po něčem novém toužit, je to spojení s dětstvím.

Toužení činí život krásnějším, bohatším. Dokud se má člověk na co těšit, dokud může v něco doufat, život má pro něj stále smysl. Proto básnířka žádá: „Kéž se chuť mých přání navrátí.“ (BONNE ANNÉE, s. 51). Svět má naději stát se lepším, pokud je naplněn láskou a toužebným přáním štěstí pro všechny.

Závěr

Tato práce si klade za cíl postihnout hlavní směřování současné tuniské poezie, ukázat její barvitost a rozmanitost, představit ji jako rovnocennou literaturám větších arabských států, neboť ačkoli je tuniská moderní literatura poměrně mladá (rozvíjí se v podstatě až od počátku 20. století), prokazuje poměrně rychlý vývoj, v němž se snaží navázat na tradice toho nejlepšího z klasické arabské i moderní světové literatury. I přes mnohé nepříznivé podmínky a obtíže spojené s vydáváním vzniká v této zemi poměrně hojný počet knih, třebaže je zřejmé, že jejich kvalita se velmi různí.

Na předcházejících stránkách je předestřeno pět cest, jimiž se ubírá nejmodernější tuniská poezie, avšak je to jen jeden z mnoha možných pohledů. Bylo by zajisté možné jiné rozdělení. Jednu z možností by nabízelo také genderové hledisko, jak již bylo naznačeno v úvodu. Ačkoli některé feministické teoretičky volají po pohledu na ženskou literaturu jako na zvláštní, svébytný proud, ukázalo se pro potřeby této práce lépe zařadit tyto úvahy přímo do jednotlivých kapitol a nevydělovat je do zvláštního oddílu. Hlavním důvodem se tu stala skutečnost, že jakkoli často tyto básnířky vyjadřují svůj typicky ženský pohled na svět, nestojí mimo literární proudy tvořené básníky- muži. Navíc, přestože je počet sbírek z posledních let, jehož autorkami jsou ženy, poměrně vysoký, skutečně dobrých sbírek, jež by měly vyšší uměleckou hodnotu, je mezi nimi jen málo. Protože cílem této práce není poukázat primárně na rozdíly v mužské a ženské poezii, nýbrž je jen naznačit jako možné různé způsoby autorského stylu i interpretace, je lépe postavit básníky a básnířky vedle sebe a soustředit se na rozdíly mezi nimi ne z hlediska genderového, nýbrž z hlediska vnímání jednotlivých tvůrčích individuí.

Samotné přiřazení vybraných autorů k jednomu z pěti vyčleněných proudů naráželo na obtíže, neboť naprostá většina sbírek není monotematická, neboť čerpá z různých inspiračních zdrojů, a proto její zařazení bývá zčásti otázkou subjektivních preferencí těch či oněch znaků, jež daná poezie vykazuje. Tak jsou např. dva autoři patřící k několikrát již zmiňované *Kajruvánské škole* zařazení do různých kapitol. **Muḥammad al-Ghuzzī** se tak ocitá v proudu ovlivněném súfismem, zatímco **Munṣif al-Wahājibī** je přiřazen po bok básníků inspirovaných legendami. Je zřejmé, že jak mystické, tak legendární motivy patří k inspiraci

tradicí, návratu k ní, a tak se prolínají a je velmi těžké je oddělit. Na druhou stranu však některá poezie inspirovaná legendami a pohádkovým světem se však od mystiky vzdaluje směrem k obecným mýtům a archetypům. Tak se vedle sebe v kapitole *Cesta za legendami a pohádkami* dostávají zcela odlišní autoři. Do této kapitoly by navíc mohl být zařazen také **Ben Šālih al-Mīdānī**, jehož sbírka v podstatě líčí slavnou historii Tuniska, včetně té legendární, avšak pro své zřetelně ideologické hledisko byla zařazena k *Politické lyrice*.

Jiná možnost řazení by se nabízela i v případě **ʿAwlāda ʿAḥmada**, který ve sbírce analyzované této práci svou převažující politickou tematikou spadá k *Politické lyrice*, v mnohém však její obvyklou podobu přesahuje. Svým zpracováním vykazuje silné rysy surrealismu, mohl by být proto zařazen do příslušné kapitoly, která se věnuje tomuto proudu.

Také k poslední kapitole, nazvané *Milostná lyrika*, jsou zařazeni dva naprosto odlišní autoři, z nichž první představuje skutečně zástupce tohoto směru, zatímco druhá autorka ji přesahuje, neboť ji zajímá život se všemi jeho stránkami jako celek, a především jeho odvrácená tvář. K tomuto proudu by navíc bylo jistě možno přiřadit celou dlouhou řadu dalších současných tuniských básníků, vždyť nějaká forma lásky se vyskytuje snad v každém literárním díle.

Škálu autorů a jejich sbírek by bylo možno stále rozšiřovat a doplňovat o nově vzniklá díla. Jejich výběr nebyl v této práci řízen vždy pouze hlediskem estetické hodnoty, a tak se vedle sebe dostali skutečně vynikající a originální autoři vedle těch, jejichž umělecká úroveň se může zdát sporná, neboť zde např. převládají rychle se vyprazdňující hesla a fráze, či nepřiliš originální obrazy. Avšak záměrem této práce bylo ukázat *všechny* charakteristické směry této poezie, neboť právě komplexní tvorba by se měla stát předmětem zkoumání literární historie a interpretace, protože dokresluje mj. literární atmosféru určitého období, politické a sociologické aspekty ve společnosti daného státu, literární vkus apod. Určitě by bylo možno využít i dalších metodologických cest, celé řady pohledů z hledisek jiných literárněvědných teorií, ale z tohoto zorného úhlu by každá interpretační práce byla nekonečná.

Tuniská poezie a obecně celá tuniská literatura má čtenáři v dílech svých nejlepších autorů co nabídnout. Spojujíc v sobě východní i západní inspirační vlivy, je většinou srozumitelná i nearabskému čtenáři, a je proto schopna mu

poskytnout silný emocionální zážitek. Někdy nutí k zamyšlení, jindy hladí po duši. Stejně jako veškerá poezie, ať je napsána kdekoli ve světě.

Prameny:

- احمد, اولاد, الوصية. تونس, 2003.
- بن محمود, فاطمة, رغبة اخرى... لا تعنيني. تونس, 1998.
- الحاجي, عبد العزيز, غميس اليمام. تونس, 1997.
- الدشراوي, اسامة, أحلام غيمة. تونس.
- رزوقة, يوسف, الاعمال الشعرية. الجزء الاول. تونس 2003. اعلان حالة الطوارئ, ص. 5-146.
- رزوقة, يوسف, الاعمال الشعرية. الجزء الاول. تونس, 2003. بلاد ما بين اليندين. ص. 233-373.
- الغزي, محمد, كثير هذا القليل الذي اخذت. سراس النشر, تونس, 1999.
- الغزي, محمد, ما اكثر ما اعطى ما اقل ما اخذت. تونس, 2002.
- الغزي, محمد فوزي, رمضاء اللغة رمضاء الجسد. سراس النشر, تونس, 1992.
- الشابي, فضيلة, زئير الصباح. تونس, 2002.
- الشابي, فضيلة, شروق الاشياء. تونس, 2000.
- الشابي, فضيلة, صلوات في الاين. تونس, 2002.
- لصيلع, عبد السلام, حكاية عبد السميع. الخدمات العامة للنشر, تونس 2002.
- لصيلع, عبد السلام, فاطمة الخضراء. الخدمات العامة للنشر, تونس 2001.
- لصيلع, عبد السلام, المنفرجون. الخدمات العامة للنشر. تونس 2003.
- الماجري, جميلة, ديوان الوجد. تونس 1995.
- الماجري, جميلة, ديوان النساء. تونس 1997.
- موسى, أمال, انثى الماء. سراس للنشر, تونس, 1997.
- موسى, أمال, خجل الياقوت. دار شوقي للنشر, تونس, 1998.
- الميداني, بن صالح, تونس الإشعاع... على درب التغيير. تونس 1997.
- الميداني, بن صالح, قرط امي. ط. 4. تير الزمان, تونس, 2001.
- الهمامي, الطاهر, اسكني... يا جراح. تونس, 2004.
- الوها يبي, منصف, فهرست الحيوان. تونس 2007.

Citovaná odborná literatura v češtině a evropských jazycích:

- Bachelard, Gaston. *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1990.
- Bachelard, Gaston. *Psychoanalýza ohně*, Mladá fronta, Praha 1994.
- Bachelard, Gaston. *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha 1997.
- Barthes, Roland. *Nulový stupeň rukopisu*. ČS, Praha 1967.
- Barthes, Roland. *Smrt autora*. Aluze 10, 2006, č. 3, s. 75-77.
- Bečka, Jiří. Král perských mystiků. In: Rúmí, Džaláleddín Balchí: *Masnaví*. Protis, Praha 1994.
- Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Host, Brno, 2003.
- Borecký, Vladimír. *K otázkám symbolické imaginace*. Karolinum, Praha 1998.
- Breton, André. *Antologie černého humoru*. Concordia, Praha 2006.
- Breton, André. *Arkán 17*, Dauphin, Praha 1996.
- Causa-Steindler, Mariangela. Une méconnue renommée Fadhila Chabbi poète tunisienne. *IBLA*, 57, 1994, č.174, s. .
- Černý, Václav. *Paměti 1945-1972*. Díl 3. Atlantis, Brno 1992.
- Čtenář jako výzva*. Výbor z prací kostnické školy (ed. Sedmidubský Miloš, Červenka Miroslav, Vízdalová Ivana) Host, Brno 2001.
- Dryje, František. *Surrealismus není Umění*. Concordia, Praha 2002.
- Eco, Umberto. *Opera Aperta*. <http://cirkus-umberto.ic.cz/OperaAperta.pdf>.
- Eco, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje*. Mladá fronta. Praha 2002.
- Eco, Umberto. Poznámky ke „Jménu růže“. *Světová literatura*, 21, 1986, č. 2, s. 227-241.
- Eco, Umberto. *Šest procházek literárními lesy*. Votobia, 1997.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Texts*. Indiana University Press, 1979.
- Eco, Umberto. *Umění a krása ve středověké estetice*. Argo, Praha 1998.
- Fontaine, Jean. *Aspects de la littérature Tunisienne (1975- 1983)*. Tunis 1985.
- Fontaine, Jean. *Bibliographie de la littérature tunisienne contemporaine en arabe 1954-1996*. IBLA, Tunis 1997.
- Fontaine, Jean. *Image de la condition de la femme dans les textes en arabe de Tunisiennes*.
<http://www.limag.refer.org/Bulletin/Bulletin1819.PDF>

- Fromm, Erich. *Budete jako bohové*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1993.
- Fromm, Erich. *Mít nebo být?* Naše vojsko, Praha 1994.
- Gadamer, Hans-Georg. *Člověk a řeč*. Oikoymenh, Praha 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. *Problém dějinného vědomí*. Nakl. Filozofického ústavu AVČR, 1994.
- Gatens, Moira. *Feminism and Philosophy*. Polity Press, Cambridge, 1991.
- Gilbertová, Katharine Everett; Kuhn, Helmut. *Dějiny estetiky*. Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965.
- Choucha, Nadia. *Surrealismus a magie*. Volvox Globator, Praha 1994.
- Ingarden, Roman. *Umělecké dílo literární*, Odeon, Praha 1989.
- Iser, Wolfgang. Koncepty čtenáře a implikovaný čtenář. *Aluze*, 2004, č. 2-3, s. 135-143.
- Janáček, Pavel. *Socialistický realismus: Co s ním?*
(<http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=59>)
- Jung, C. G. *Archetypy a nevědomí*. Výbor z díla II., Nakladatelství Tomáše Jelínka, Brno 1997.
- Kropáček, Luboš. *Islámský fundamentalismus*. Vyšehrad 1996.
- Kropáček, Luboš. *Súfismus. Dějiny islámské mystiky*. Vyšehrad, Praha 2008.
- Mémoire de femmes. Tunisiennes dans la vie publique 1920-1960*. (ed. Ḥabīb al-Qazdaghlī). CREDIF-ISHMN, Tunis 1993.
- Lorenz, Konrad. *Osm smrtelných hříchů*. Academia. 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice; Lévy-Strauss, Claudie; Barthes, Roland. *Chvála moudrosti*. Archa, Bratislava 1994.
- Mukařovský, Jan. *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař*. In: Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948.
- Mukařovský, Jan. *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1966.
- Nadeau, Maurice. *Dějiny surrealismu*, Votobia, Olomouc 1994.
- Nádvoříková, Alena. *K surrealismu*. Torst, Praha 1998.
- The New Feminist Criticism*. [ed. E. Showalter] Pantheon Books, New York 1985.
- Oliverius, Jaroslav. *Svět klasické arabské literatury*. Atlantis, Brno 1995.
- Pantůček, Svetozár. *Tunesische Literaturgeschichte*. Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1974.
- Petišková, Tereza. *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Gallery, Praha 2002.

- Příruční slovník naučný*. IV. díl. Academia, Praha 1967.
- Schimmel, Annemarie. *As Through a Veil*. Columbia University Press. New York, 1982.
- Teige, Karel. *Výbor z díla III. – Osvobození života a poesie*. Aurora, Praha 1994.
- Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. Panorama, Praha 1983.
- Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. ČS, Praha 1984
- Vaňková, Irena. Mlčení v komunikaci. *SaS*, 57, 1996, č. 2, s. 91-101.
- de Vitray-Meyerovitch, Eva: *Rúmi a sufismus*. CAD PRESS, Bratislava 1993.
- Volínová-Bernardová, Růžena: *Pohled zpět*. Bernard, Vilém: *Kde básníkům se poroučí*. Akropolis, 2003.

Citovaná odborná literatura v arabštině:

- بسطاويبي, رمضان, انتولوجيا الجسد و الابداع الثقافي. قراءة في شعر مطر. الف, 1991, 11, ص.
118-110.
- بن سالم, عمر, القانون الاساسي و تراجم الاعضاء. تونس, 1989.
- بن سالم, عمر, مختارات لشعراء تونسيين. الدار العربية للكتاب, تونس, 1992.
- بن عمر, محمد صالح, عبد السلام لصيلع الشاعر « الغنائي - الملحمي » ذو الافق الانساني. انظر عبد السلام
لصيلع, فاطمة الخضراء. ص. 7-10.
- الجابري, محمد صالح, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الاول. الدار العربية للكتاب. تونس, 1989.
- الجابري, محمد صالح, الشعر التونسي المعاصر. الجزء الثاني. الطبعة الثالثة, دار الغرب الاسلامي,
بيروت, 2000.
- خليف, رياض, شاعرينحت لغة خاصة. انظر: البستان وما جاوره. تونس, 2003.
- دحبور, احمد, عيد الاربعاء - التونسي يوسف رزوقة يعنصر بالشعر برنامج الوردة...
<http://www.alhayat-j.com/printnews.php?id=51104>
- الغدامسي, عمر, من الشارقة والقاهرة قائمة باسماء نقاد تونسيين وهميين: هل بدانا نعيش عصر الناقد
بتقويض اجنبي?
<http://www.alquds.co.uk/scripts/print.asp?fname=today\26m12.htm&storytitle=?2>
0%
- الغذامي, محمد عبد الله, مقدمة. انظر: عبد السلام لصيلع, المتفرجون. ص. 12.
- فونتان, جان, الادب التونسي المعاصر. الدار التونسية للنشر. تونس, 1989.
- المطوي, محمد العروسي, قرط امي. انظر: قرط امي, ص. 7-12.
- مقطوف, فاطمة الاخضر, فضيلة الشابي الشاعرة المتوغلة في كثافة العالم. تونس, 2002.

Abstrakt

Tato disertační práce si klade za cíl postihnout hlavní směřování současné tuniské poezie, představit ji v její rozmanitosti a barvitosti, a ukázat ji jako rovnocennou literaturám větších arabských států.

Hlavní část této práce se soustřeďuje na interpretaci vybraných sbírek několika autorů z období 90. let 20. století až do dnešních dnů, a to s využitím různých literárně teoretických pohledů, které nabízí moderní světová literární věda.

Interpretovaná poezie je rozdělena do pěti „cest“, pěti inspiračních zdrojů, které se však vzájemně prostupují a překrývají.

První kapitola analytické části je věnována sbírkám, které nějakým způsobem reagují na politickou situaci, ať již v samotném Tunisku, či v jiných arabských zemích.

Další část nabízí interpretaci sbírek, které využívají odkazu klasické súfijské (mystické) poezie a propojují je s moderním básnictvím.

Třetí kapitola se zabývá surrealismem.

Další „cesta“ v současné tuniské poezii se navrácí k pohádkám, legendám a pověstem jak arabským, tak i světovým.

Poslední kapitola je věnována milostné lyrice.

Abstract

The purpose of this doctoral thesis is to outline the main trends in the contemporary Tunisian poetry, present it in its variety and colour, and testify to its parity with larger Arabic national literatures.

Making use of different theoretical frameworks offered by the modern literary science, the major part of the thesis is given to interpretation of selected poetry collections written by different authors over the period from the early 1990s to the present day. The interpretation is divided into five “currents” reflecting five distinctive sources of inspiration, which, nevertheless, often merge and overlap.

The first chapter of the analytical part is interested in collections responding in one way or another to the political situation in Tunisia or other Arabic countries.

The second chapter focuses on collections that link the classical Sufi poetry heritage with modern poetic trends.

The third chapter is given to surrealism.

Covered by the fourth chapter, another “current” of the contemporary Tunisian poetry is fed by fairy tales, legends and myths of both Arabic and other origin.

The final analytical chapter follows the current of lyrical love poetry.

Přílohy

(Arabský originál úryvků z básní citovaných v disertační práci)

Příloha č. 1

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *Qurt ummī*. In: al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *Qurt ummī*. Tūnis 2001, s. 15.

Příloha č. 2

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *ʿAnā wa ḥimārī wa al-qamar*. In: *Ibid.*, s. 20.

Příloha č. 3

Ibid., s. 22.

Příloha č. 4

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *Ma^ʿahunna fī l-qīṭār*. In: *Ibid.*, s. 29.

Příloha č. 5

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *al-Džuraz wa al-ʿard*. In: *Ibid.*, s. 61-62.

Příloha č. 6

Ibid., s. 62.

Příloha č. 7

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *ʿIntiṣār*. In: *Ibid.*, s. 70.

Příloha č. 8

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *Šawt al-ḥajāt*. In: *Ibid.*, s. 76.

Příloha č. 9

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. *Chulūd*. In: *Ibid.*, s. 127.

Příloha č. 10

Ibid., s. 129-130.

Příloha č. 11

al-Mīdānī, Ben Šāliḥ. Tūnis al-iš^ʿā^ʿ...^ʿalā darb at-taghjīr. Tūnis 1997, s. 9-10.

Příloha č. 12

Ibid., s. 21.

Příloha č. 13

Ibid., s. 30.

Příloha č. 14

Ibid., s. 47.

Příloha č. 15

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Qaṣīda ilā l-chaḍrā* °. In: Laṣajla[°], °Abd as-Salām. Fāṭima al-chaḍrā. Tūnis 2001, s. 16.

Příloha č. 16

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Waṭan °arabī bilā waṭan*. In: Ibid., s. 46-47.

Příloha č. 17

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Sajjida*. In: Ibid., s. 32.

Příloha č. 18

Ibid., s. 33-34.

Příloha č. 19

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Waṭan °arabī bilā waṭan*. In: Ibid., s. 48-50.

Příloha č. 20

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Suljāna*. In: Ibid., s. 87-88.

Příloha č. 21

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Fidā °jūn*. In: Laṣajla[°], °Abd as-Salām. Ḥikājat °Abd as-Samī[°]. Tūnis 2002, s. 70.

Příloha č. 22

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *al- Qird*. Ibid., s. 49-50.

Příloha č. 23

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *al-Bīrūqrāṭī*. Ibid., s. 53.

Příloha č. 24

Laṣajla[°], °Abd as-Salām. *Jawmījāt muwāṭin °arabī °ādī*. In: Laṣajla[°], °Abd as-Salām. Al-mutafarridžūna. Tūnis 2003, s. 33.

Příloha č. 25

Ibid., s. 35-37.

Příloha č. 26

al-Hammāmī, aṭ-Ṭāhir. *Muqaddima °ulā*. In: al-Hammāmī, aṭ-Ṭāhir. °Uskunī ... jā džirāḥ. Tūnis 2004, s. 7.

Příloha č. 27

Ibid., s. 8.

Příloha č. 28

al-Hammāmī, aṭ-Ṭāhir. *Taqasṣī al-haqā °iq*. In: Ibid., s. 35.

Příloha č. 29

al-Hammāmī, aṭ-Ṭāhir. *Bunūk ad-dam*. In: Ibid., s. 60.

Příloha č. 30

al-Hammāmī, aṭ-Ṭāhir. *Mahlan*. In: Ibid., s. 65.

Příloha č. 31

al- Mādžrī, Džamīla. *al-Ḥulm al-fīlasṭīnī*. In: al- Mādžrī, Džamīla, Dīwān al-wadžd, Tūnis 1995, s. 83-84.

Příloha č. 32

ʿAḥmad, ʿAwlād. *Kabīr aš-šucarāʿ*. In: ʿAḥmad, ʿAwlād, al-Wašīja. Tūnis 2003, s. 97.

Příloha č. 33

ʿAḥmad, ʿAwlād. *Šāʿir ʿamūdī jalūmu nafsahu*. In: Ibid., s. 99.

Příloha č. 34

ʿAḥmad, ʿAwlād. *al-ʿAssās*. In: Ibid., s. 98.

Příloha č. 35

ʿAḥmad, ʿAwlād. *as-Sidžillāt*. In: Ibid., s. 51.

Příloha č. 36

ʿAḥmad, ʿAwlād. *al-ʿImām*. In: Ibid., s. 107.

Příloha č. 37

ʿAḥmad, ʿAwlād. *al-Qašāʿidu*. In: Ibid., s. 43.

Příloha č. 38

ʿAḥmad, ʿAwlād. *al-Wašīja*. In: Ibid., s. 116.

Příloha č. 39

ʿAḥmad, ʿAwlād. *Mizādž*. In: Ibid., s. 13.

Příloha č. 40

al-Ghuzzī, Muḥammad. *ʿTtidhār*. In: al-Ghuzzī, Muḥammad. *Kathīrun hādhā al-qalīlu ʿalladhī ʿachadhtu*. Tūnis 1999, s. 3.

Příloha č. 41

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Sukr*. In: Ibid., s. 7.

Příloha č. 42

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-Ḥāna*. In: Ibid., s. 10.

Příloha č. 43

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Rihla*. In: Ibid., s. 80-81.

Příloha č. 44

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Anā al-kathīr*. Ibid., s. 27.

Příloha č. 45

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Innī malaʿtu al-ʿard*. Ibid., s. 20-21.

Příloha č. 46

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Ādam*. Ibid., s. 12.

Příloha č. 47

Ibid., s. 13.

Příloha č. 48

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-ʿArd*. Ibid., s. 14.

Příloha č. 49

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Lan...ḥattā judžraḥa al-^cinab*. Ibid., s. 22.

Příloha č. 50

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Kam qultu*. Ibid., s. 9.

Příloha č. 51

al-Ghuzzī, Muḥammad. *ar-Riḥla*. Ibid., s. 79.

Příloha č. 52

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Madīḥ*. Ibid., s. 32.

Příloha č. 53

Ibid., s. 33.

Příloha č. 54

al-Ghuzzī, Muḥammad. *an-Našīd*. Ibid., s. 37-38.

Příloha č. 55

Ibid., s. 38.

Příloha č. 56

Ibid., s. 39.

Příloha č. 57

Ibid., s. 40.

Příloha č. 58

Ibid., s. 38.

Příloha č. 59

Ibid., s. 43.

Příloha č. 60

Ibid., s. 39.

Příloha č. 61

Ibid., s. 41.

Příloha č. 62

Ibid., s. 41-42.

Příloha č. 63

Ibid. s. 45.

Příloha č. 64

Ibid. 45-46.

Příloha č. 65

Ibid., 46.

Příloha č. 66

Ibid., s. 47-49.

Příloha č. 67

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-‘Asmā’*. In: Ibid., s. 61-62.

Příloha č. 68

Ibid., s. 62-63.

Příloha č. 69

Ibid., s. 65.

Příloha č. 70

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-Mawt*. In: al-Ghuzzī, Muḥammad. *Mā ‘akthara má ‘a^ctā, mā ‘aqalla mā achadhta*. Tūnis 2002, s. 7.

Příloha č. 71

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-^cĀšiq*. In: Ibid., s. 8.

Příloha č. 72

al-Ghuzzī, Muḥammad. *an-Nadžma*. In: Ibid., s. 13.

Příloha č. 73

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Fī ramād al-masā’*. In: Ibid., s. 36.

Příloha č. 74

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Qadīman*. In: Ibid., s. 27.

Příloha č. 75

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-Madīna*. In: Ibid., s. 50.

Příloha č. 76

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-Wuṣūl*. In: Ibid., s. 67.

Příloha č. 77

al-Ghuzzī, Muḥammad. *‘Amma jas ‘aluka*. In: Ibid., s. 72.

Příloha č. 78

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-Barq*. In: Ibid., s. 20.

Příloha č. 79

al-Ghuzzī, Muḥammad. *aš-Šams*. In: *Ibid.*, s. 15.

Příloha č. 80

al-Ghuzzī, Muḥammad. *al-Chadī'a*. In: *Ibid.*, s. 58-59.

Příloha č. 81

al-Ghuzzī, Muḥammad. *Lā tudhki nāran*. In: *Ibid.*, s. 85.

Příloha č. 82

al-Mādžrī, Džamīla. *Taghrībat al-džāzija 'ilā al-Qajruwān*. In: al- Mādžrī, Džamīla, *Dīwān al-wadžd*, Tūnis 1995, s. 105.

Příloha č. 83

aš-Šābbī, Faḍīla. *'Anā rabbānīja*. In: Faḍīla aš-Šābbī, *Ṣalawāt fī al-ajna*. Tūnis 2002, s. 58-59.

Příloha č. 84

aš-Šābbī, Faḍīla. *Wuqūf bi 'ajni t-talāšī*. In: *Ibid.*, s. 23-24.

Příloha č. 85

aš-Šābbī, Faḍīla. *'Anta tarānī*. In: *Ibid.*, s. 50.

Příloha č. 86

aš-Šābbī, Faḍīla. *Nadāmā*. In: *Ibid.*, s. 55-56.

Příloha č. 87

aš-Šābbī, Faḍīla. *Chamīrat al-^cišq*. In: *Ibid.*, s. 4.

Příloha č. 88

aš-Šābbī, Faḍīla. *'Unādīka fa-jahtazzu baḥr*. In: *Ibid.*, s. 65-66.

Příloha č. 89

al-Ghuzzī, Muḥammad Fawzī. *Ramḍā' u l-lugha, ramḍā' u l-džasad*. Tūnis 1993, s. 5.

Příloha č. 90

Ibid., s. 18 a s. 19.

Příloha č. 91

Ibid., s. 7.

Příloha č. 92

Ibid., s. 23.

Příloha č. 93

Ibid., s. 26-27.

Příloha č. 94

Ibid., s. 27.

Příloha č. 95

Ibid., s. 31.

Příloha č. 96

Ibid., s. 36.

Příloha č. 97

Ibid., s. 60.

Příloha č. 98

Ibid., s. 61.

Příloha č. 99

Ibid., s. 61.

Příloha č. 100

Ibid., s. 65.

Příloha č. 101

Ibid., s. 65.

Příloha č. 102

Ibid., s. 68-69.

Příloha č. 103

Ibid., s. 75.

Příloha č. 104

Ibid., s. 103.

Příloha č. 105

Ibid., s. 105.

Příloha č. 106

Ibid., s. 106.

Příloha č. 107

Ibid., s. 112.

Příloha č. 108

Ibid., s. 115.

Příloha č. 109

Ibid., s. 116.

Příloha č. 110

Ibid., s. 117.

Příloha č. 111

Ibid., s. 118.

Příloha č. 112

Ibid., s. 121.

Příloha č. 113

Ibid., s. 121.

Příloha č. 114

Ibid., s. 123.

Příloha č. 115

Ibid., s. 124.

Příloha č. 116

Ibid., s. 125.

Příloha č. 117

Ibid., s. 125-126.

Příloha č. 118

Ibid., s. 128.

Příloha č. 119

Ibid., s. 133.

Příloha č. 120

Ibid., s. 133.

Příloha č. 121

Ibid., s. 134-135.

Příloha č. 122

Ibid., s. 135.

Příloha č. 123

Ibid., s. 136.

Příloha č. 124

Ibid., s. 140-141.

Příloha č. 125

Ibid., s. 142.

Příloha č. 126

Ibid., s. 142-143.

Příloha č. 127

Ibid., s. 144.

Příloha č. 128

Ibid., s. 145.

Příloha č. 129

Ibid., s. 152.

Příloha č. 130

Ibid., s. 152-153.

Příloha č. 131

Ibid., s. 156.

Příloha č. 132

aš-Šābbī, Faḍīla. *al-Mafqūda*. In: aš-Šābbī, Faḍīla. *Šurūq al-ʿašjāʿ*. Tūnis 2000, s. 19.

Příloha č. 133

Ibid., s. 21.

Příloha č. 134

aš-Šābbī, Faḍīla. *al-ʿAšjāʿ*. In: Ibid., s. 13.

Příloha č. 135

aš-Šābbī, Faḍīla. *Šurūq al-kitāba wa l-raqīb*. In: Ibid., s. 90.

Příloha č. 136

aš-Šābbī, Faḍīla. *Ḍuḥā al-ʿāchar*. In: Ibid., s. 66.

Příloha č. 137

aš-Šābbī, Faḍīla. *Šurūq al-kitāba wa l-raqīb*. In: Ibid., s. 84.

Příloha č. 138

aš-Šābbī, Faḍīla. *Ḍuḥā al-ʿāchar*. In: Ibid., s.57.

Příloha č. 139

Ibid., s. 52.

Příloha č. 140

aš-Šābbī, Faḍīla. *Ruqʿat aš-šaṭranž*. In: aš-Šābbī, Faḍīla. *Za ʿīr as-ṣabāh*, Tūnis 2002, s. 13.

Příloha č. 141

aš-Šābbī, Faḍīla. *Li l- ʿarḍ aš-šuʿūn*. In: Ibid., s. 60.

Příloha č. 142

aš-Šābbī, Faḍīla. *Za ʿīr as-ṣabāh*. In: Ibid., s. 5.

Příloha č. 143

aš-Šābbī, Faḍīla. *Tamahhal qalīlan ajjuhādhā aš-ṣabāh*. In: Ibid., s. 65.

Příloha č. 144

aš-Šābbī, Faḍīla. *Talawwuth*. In: Ibid., s. 18-19.

Příloha č. 145

aš-Šābbī, Faḍīla. *Min warāʿ ʿadznās*. In: Ibid., s. 45.

Příloha č. 146

aš-Šābbī, Faḍīla. *Dihkat aṭ-ṭifl*. In: Ibid., s. 36.

Příloha č. 147

aš-Šābbī, Faḍīla. *al-La^cib wa l-džidd*. In: Ibid., s. 25.

Příloha č. 148

aš-Šābbī, Faḍīla. *al-ʿAzmina al-^cātija*. In: Ibid., s. 17.

Příloha č. 149

aš-Šābbī, Faḍīla. *Bāʿ šādahā šād*. In: Ibid., s. 8.

Příloha č. 150

aš-Šābbī, Faḍīla. *Sādināt al-rawḍ*. In: Ibid., s. 6.

Příloha č. 151

aš-Šābbī, Faḍīla. *Tbnī*. In: Ibid., s. 52.

Příloha č. 152

aš-Šābbī, Faḍīla. *Bāqat ward ʿiftirāḍija*. In: Ibid., s. 42-43.

Příloha č. 153

aš-Šābbī, Faḍīla. *ʿAwrāq al-charīf*. In: Ibid., s. 44.

Příloha č. 154

aš-Šābbī, Faḍīla. *ʿIṣṭijād aḍ-ḍabāb*. In: Ibid., s. 48.

Příloha č. 155

aš-Šābbī, Faḍīla. *al-Faqīra*. In: Ibid., s. 28.

Příloha č. 156

Ibid., s. 29.

Příloha č. 157

aš-Šābbī, Faḍīla. *Liqāʿ ad-ḍawʿajni*. In: Ibid., s. 63.

Příloha č. 158

aš-Šābbī, Faḍīla. *Sijāsa*. In: Ibid., s. 64.

Příloha č. 159

Rzūqa, Jūsuf. [bez názvu]. In: Rzūqa, Jūsuf. *ʿĪlān ḥālat ṭawāriʿ*. Tūnis 2003, s. 8-9.

Příloha č. 160

Rzūqa, Jūsuf. *Qinā^c 2, Duchān al-charīṭa*. In: Ibid., s. 13.

Příloha č. 161

Rzūqa, Jūsuf. *Qinā^c 7, Mīthāq*. In: Ibid., s. 37.

Příloha č. 162

Rzūqa, Jūsuf. *Takwīn 5, 2024*. In: Ibid., s. 27.

Příloha č. 163

Rzūqa, Jūsuf. *Takwīn 20 /Mukarrar/ Zirr al-kāritha al-^cuzmā*. In: Ibid., s. 108-109.

Příloha č. 164

Rzūqa, Jūsuf. *Takwīn 7, Kidhb makšūf*!. In: Ibid., s. 38.

Příloha č. 165

Rzūqa, Jūsuf. *Takwīn 5, 2024*. In: Ibid., s. 27-28.

Příloha č. 166

Rzūqa, Jūsuf. *Barzach 'achīr, Raqsat at-talāšī*. In: Ibid., s. 145.

Příloha č. 167

Ibid., s. 146.

Příloha č. 168

Rzūqa, Jūsuf. *Qinā^c 19*, „*al-Džarīma wa al-^ciqāb*“. In: Ibid., s. 110.

Příloha č. 169

Rzūqa, Jūsuf. *Qinā^c 12, al- 'Anā al-mutakallim*. In: Ibid., s. 54-55.

Příloha č. 170

Ibid., s. 57.

Příloha č. 171

Rzūqa, Jūsuf. *Barzach thānin, Šahāda*. In: Ibid., s. 75.

Příloha č. 172

Rzūqa, Jūsuf. *Qinā^c 14, Nūstāldžjā*. In: Ibid., s. 71.

Příloha č. 173

Rzūqa, Jūsuf. *Qinā^c 4, Bilād mā bajna jadajni*. In: Ibid., s. 23.

Příloha č. 174

Rzūqa, Jūsuf. *Bilād mā bajna jadajni*. In: Rzūqa, Jūsuf. *Bilād mā bajna jadajni*.

Tūnis 2003, s. 236-267.

Příloha č. 175

Rzūqa, Jūsuf. *Hikāja*. In: Ibid., s. 270-271.

Příloha č. 176

Rzūqa, Jūsuf. *Kāna, jā mā kāna*. In: Ibid., s. 304.

Příloha č. 177

Ibid., s. 305.

Příloha č. 178

Rzūqa, Jūsuf. *Ziḥām*. In: Ibid., s. 339-340.

Příloha č. 179

Rzūqa, Jūsuf. *Šaj'*. In: Ibid., s. 338.

Příloha č. 180

Rzūqa, Jūsuf. *Šahrijārīja*. In: Ibid., s. 240 .

Příloha č. 181

Rzūqa, Jūsuf. *Bajt al-qaṣīd*. In: Ibid., s. 247-248.

Příloha č. 182

Rzūqa, Jūsuf. *Raḥīl*. In: Ibid., s. 347.

Příloha č. 183

Ibid., s. 348.

Příloha č. 184

Rzūqa, Jūsuf. *Limādhā*. In: Ibid., s. 351.

Příloha č. 185

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Rasch*. In: al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Ghamīs al-jamām*, Tūnis 1997, s. 36.

Příloha č. 186

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *ʿIskāl*. In: Ibid., s. 35.

Příloha č. 187

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Dhākira li l-ḥadžar*. In: Ibid., s. 28.

Příloha č. 188

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Ṣabābat al-ḥadžar*. In: Ibid., s. 30.

Příloha č. 189

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Wathanīja*. In: Ibid., s. 41.

Příloha č. 190

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *as-Sawād al-ghamīs*. In: Ibid., s. 46.

Příloha č. 191

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Ḥibr zilāl, ḥibr duchān*. In: Ibid., s. 56.

Příloha č. 192

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Zill zāʿif*. In: Ibid., s. 64.

Příloha č. 193

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Zill šāḥib*. In: Ibid., s. 65.

Příloha č. 194

al-Ḥādžī, °Abd al-°Azīz. *Safar*. In: Ibid., s. 21.

Příloha č. 195

Mūsā, Āmāl. *Kāhīnat al-džunūn*. In: Mūsā, Āmāl. 'Unthā al-mā'. Tūnis 1997, s. 12-14.

Příloha č. 196

Mūsā, Āmāl. *Nadžmat al-qijāma*. In: Ibid., s. 33-34.

Příloha č. 197

Mūsā, Āmāl. *al-^cĀdžiza man lā tastabiddu*. In: Ibid., s. 84.

Příloha č. 198

Mūsā, Āmāl. *Ghajr qābila li l-^cichtizāl*. In: Ibid., s. 23.

Příloha č. 199

Mūsā, Āmāl. 'Unthā al-mā'. In: Ibid., s. 59.

Příloha č. 200

Mūsā, Āmāl. *Mir^cāt al-qamar*. In: Ibid., s. 75.

Příloha č. 201

Mūsā, Āmāl. *Šalāt al-džamr*. In: Ibid., s. 47.

Příloha č. 202

Mūsā, Āmāl. *Darb al-ḥānatajni*. In: Ibid., s. 25.

Příloha č. 203

Mūsā, Āmāl. *Lughatī*. In: Ibid., s. 42.

Příloha č. 204

Mūsā, Āmāl. *Jūsuf*. In: Ibid., s. 78.

Příloha č. 205

Mūsā, Āmāl. *al-Mudallala*. In: Mūsā, Āmāl. Chadžal al-jāqūt, Tūnis 1998, s. 14.

Příloha č. 206

Mūsā, Āmāl. *Dhākirat al-mā'*. In: Ibid., s. 26.

Příloha č. 207

Mūsā, Āmāl. *Man 'azāḥa at-turāb^c an šāribajka?* In: Ibid., s. 7.

Příloha č. 208

Mūsā, Āmāl. *al-'Anbijā' fī al-chāridž*. In: Ibid., s. 31.

Příloha č. 209

Ibid., s. 35.

Příloha č. 210

Ibid., s. 36.

Příloha č. 211

Mūsā, Āmāl. *Kā'ināt turābīja*. In: Ibid., s. 77-79.

Příloha č. 212

Mūsā, Āmāl. *Daghdaghāt*. In: Ibid., s. 24.

Příloha č. 213

Mūsā, Āmāl. *Thawb*. In: Ibid., s. 28.

Příloha č. 214

Mūsā, Āmāl. *Jawm fī al-ʿajjām*. In: Ibid., s. 57.

Příloha č. 215

al-Mādžrī, Džamīla. *Luʿluʿa*. In: al-Mādžrī, Džamīla. *Dīwān an-nisāʿ*. Tūnis 1997, s. 15.

Příloha č. 216

al-Mādžrī, Džamīla. *ʿIghtirāb al-hawā*. In: Ibid., s. 43-44.

Příloha č. 217

al-Mādžrī, Džamīla. *Mudun an-nisāʿ*. In: Ibid., s. 17.

Příloha č. 218

al-Mādžrī, Džamīla. *Tasfīh*. In: Ibid., s. 27.

Příloha č. 219

al-Mādžrī, Džamīla. *ʿUnthā allāh*. In: Ibid., s. 75-76.

Příloha č. 220

al-Wahājibī, Munšif. *Ḥajawānāt marbūta ʿilā zillihā*. In: al-Wahājibī, Munšif. *Fihrist al-ḥajawān*. Tūnis 2007, s. 56-57.

Příloha č. 221

al-Wahājibī, Munšif. *Ḥajawānāt Munšif al-Wahājibī*. In: Ibid., s. 108.

Příloha č. 222

al-Wahājibī, Munšif. *Būmat Bīkāsū*. In: Ibid., s. 110.

Příloha č. 223

al-Wahājibī, Munšif. *Bi l-ʿaswad wa l-ʿabjad*. In: Ibid., s. 58.

Příloha č. 224

Ibid., s. 59-60.

Příloha č. 225

al-Wahājibī, Munšif. *Huwa wa al-kalb*. In: Ibid., s. 61.

Příloha č. 226

Ibid., s. 62.

Příloha č. 227

Ibid., s. 62.

Příloha č. 228

al-Wahājibī, Munşif. *Ḥadīth as-sulahfāt aṣ-saghīra*. In: Ibid., s. 149-151.

Příloha č. 229

al-Wahājibī, Munşif. *Ta^ʿrīf āchar li qird Dārwin*. In: Ibid., s. 107.

Příloha č. 230

al-Wahājibī, Munşif. *Ikārūs*. In: Ibid., s. 79.

Příloha č. 231

al-Wahājibī, Munşif. *al-ʿAwābidu tilka allatī...* In: Ibid., s. 77.

Příloha č. 232

al-Wahājibī, Munşif. *Huwa wa l-hudhud*. In: Ibid., s. 86.

Příloha č. 233

Ibid., s. 86-87.

Příloha č. 234

al-Wahājibī, Munşif. *ʿAnta ajjuhā al-āchar!* In: Ibid., s. 122.

Příloha č. 235

Ibid., s. 123.

Příloha č. 236

Ibid., s. 123-124.

Příloha č. 237

al-Wahājibī, Munşif. *Ḥulm fī Timbuktū... Kanz fī Taršīš. Ḥulm fī Taršīš... Kanz fī Timbuktū*. In: Ibid., s. 134-135.

Příloha č. 238

al-Wahājibī, Munşif. *Bi^ʿajnaj Ardžūs*. In: Ibid., s. 141.

Příloha č. 239

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Dūn Kīšūt*. In: ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Aḥlām al-ghajma*. Tūnis, s. 15.

Příloha č. 240

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Šams aṣ-ṣabāḥ*. In: Ibid., s. 17.

Příloha č. 241

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Tūnis al-^ʿuššāq*. In: Ibid., s. 31.

Příloha č. 242

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Wadā^ʿan*. In: Ibid., s. 51.

Příloha č. 243

Ibid., s. 52.

Příloha č. 244

Ibid., s. 53.

Příloha č. 245

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Ḥālat sukr*. In: Ibid., s. 27-28.

Příloha č. 246

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Talāqajnā*. In: Ibid., s. 20.

Příloha č. 247

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Lahzat firāq*. In: Ibid., s. 32.

Příloha č. 248

ad-Dašrāwī, ʿUsāma. *Tasāqaṭa šīʿr al-charīf bi-kaffī*. In: Ibid., s. 16.

Příloha č. 249

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *Ḥāla ʿādīja*. In: Ben Maḥmūd, Fāṭima. *Raghba ʿuchrā...lā taʿnīnī*. Tūnis 1998, s. 44.

Příloha č. 250

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *Suʿāl al-džamr*. In: Ibid., s. 11.

Příloha č. 251

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *Suʿāl al-džafāʿ*. In: Ibid., s. 12.

Příloha č. 252

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *Suʿāl al-wadžd*. In: Ibid., s. 13.

Příloha č. 253

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *Suʿāl al-ghijāb*. In: Ibid., s. 14.

Příloha č. 254

Ben Maḥmūd, Fāṭima.In: Ibid., s. 20.

Příloha č. 255

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *al-Jatīma*. In: Ibid., s. 50.

Příloha č. 256

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *ʿInkisār*. In: Ibid., s. 46-47.

Příloha č. 257

Ben Maḥmūd, Fāṭima. *al-Mūmis*. In: Ibid., s. 26.