

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE
Tereza Knotová

BOSENSKÁ IDENTITA V POSTJUGOSLÁVSKÉ PRÓZE
BOSNIAN IDENTITY IN THE POST-YUGOSLAVIAN FICTION

2014

PhDr. Jaroslav Otčenášek, PhD.

Chtěla bych na tomto místě poděkovat vedoucímu své práce PhDr. Jaroslavu Otčenáškoví, PhD. za jeho trpělivost, kterou mi při psaní prokázal, i za četné rady a připomínky, které mi velmi pomohly. Chtěla bych také poděkovat svým rodičům za jejich pomoc, především jazykovou, a svému manželovi za jeho podporu během celého procesu přípravy a psání této práce.

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

V Praze dne 6. ledna 2014

ABSTRAKT

Tato práce se zabývá otázkou, existuje-li v postjugoslávské próze nějaká společná identita, o které by se dalo mluvit jako o bosenské. Nejprve vysvětluje základní teoretická východiska: otázku národní literatury, kánonu a literární identity. Na několika příkladech z předjugoslávské a jugoslávské prózy se ukáže, že v určité době společná identita existovala. Poslední část práce analyzuje konkrétní ukázky z tvorby porozpadové Bosny , a to včetně autorů, kteří odešli do emigrace, a pomocí výše naznačené teorie a teorie o rozpadu mýtu se snaží najít odpověď na titulní otázku.

Klíčová slova:

Jugoslávie

Bosna a Hercegovina

Literatura 90. let a přelomu tisíciletí

Literární identita

ABSTRACT

This dissertation deals with the question of the common Bosnian identity in post-Yugoslavian fiction. It first sets up basic theoretical principles: the phenomenon of national literature and literature identity - only to prove later, on several examples of pre-Yugoslavian and Yugoslavian fiction, that such identity did exist. Finally, the work analyses several quotes of both Yugoslavian and exile authors and seeks, leaning on the theory of the myth falling apart, to establish the answer to the above question.

Key word:

Yugoslavian literature

Bosnian literature

Literature of the 90s. and the beginning of millennium

Literary identity

OBSAH

1. Proč je důležité mít identitu.....	7
1. 2 Výběr literatury	8
2. Národní literatura, kánon a identita - Úvod do teorie.....	10
2. 1 Národní literatura a nacionalismus.....	10
2. 2 Kánon	12
2. 3 Otázka identity, literární identita.....	15
3. Bosna v předjugoslávské a jugoslávské próze.....	19
3. 1 Čopić, Jevtić, Samokovlija.....	19
3. 2 První teoretická mezikapitola: Historický román	23
3. 3 Historismus Iva Andriće a Meši Selimoviće.....	26
4. Bosna „potom“	36
4. 1 Druhá teoretická mezikapitola: Co je literární mýtus?	36
4. 2 Bosna doma.....	39
4.3 Bosna v exilu: David Albahari, Aleksandar Hemon, Adin Ljuca.....	44
5. Bosenská identita v postjugoslávské próze.....	52
Seznam použité literatury	54

1. PROČ JE DŮLEŽITÉ MÍTI IDENTITU

Identita v (post)moderním světě, který se příliš rychle mění, je jedním ze základních pilířů lidského života a patří k nejdůležitějšímu z duševního vlastnictví, které člověk může mít. Už v homérských eposech bylo pro každého hrdinu důležité vědět, kdo je a odkud pochází, jinak ho starověký svět vůbec nemohl brát vážně. V současné době je znalost genealogie nahrazována i jiným způsobem, ale stále platí, že bez znalosti vlastního původu a bez vědomí vlastní identity se člověk stává duševním bezdomovcem. V rovnostářské severní Americe, kde jsou navíc téměř všichni přistěhovalci, je skoro až nutné se kořenů zbavit, aby bylo možno znovu začít, ale v Evropě, a zejména v postkomunistické východní Evropě patří tato znalost k základnímu, čím se jedinec může ve společnosti prokázat. V poslední době se však stále častěji, z důvodů politicko-ekonomických, může stát, že o svoje kořeny, o svoji identitu přichází a svět se tak skutečně začíná rozpadat a drolit pod rukama. Do značné míry je to i otázka evropské budoucnosti, protože společnost duševních bezdomovců je dlouhodobě neudržitelná.

Diplomové téma bosenské identity v postjugoslávské literatuře jsem si vybrala proto, že si myslím, že současná bosenská literatura není u nás příliš prozkoumána. S výjimkou několika významných autorů, myslím především Andriće, ale například i Samokovliju, kteří jsou ale čtení spíše pro "exotický zážitek", není vlastně známa téměř vůbec. Právě Andrić i Samokovlija bosenský svět radikálně rozdělují podle jednotlivých konfesí, mluví-li se proto o bosenské identitě v jejich románech, má se většinou na mysli identita Bosňáků nebo bosenských židů, o společné identitě národa, je-li jaká, se nemluví vůbec. Konfesní rozdělení se postupně přetaví do rozdělení národnostního, jako by bylo vyznání, či jak jinak vymezit tuto jinakost, důležitější než společný kontext, prostor a zkušenost.

V první části této práce vymezuji téma teoreticky. Jde především o základní definice pojmů národní literatura a (národní) kánon a o jejich vztah k politickému dění. Samostatnou částí je teoretické vymezení problému identity z psychologického a sociologického hlediska, ve kterém hledám východisko pro analýzu literární identity. V druhé části předkládám analýzu autorů předrozpadové Bosny, jejichž výběr ozřejmím dále. Šlo mi o potvrzení či vyvrácení předpokladu, že Bosna předjugoslávská i jugoslávská jakousi společnou identitu má, byť by se jednalo pouze o její odraz v literární tvorbě. V poslední části je rozbor textů porozpadové Bosny, ten je prováděn zejména z hlediska rozpadu mýtu, který teoreticky probíhá sice již od osmnáctého, resp. devatenáctého století, ale ve skutečnosti k němu nikdy

nedošlo ve větším měřítku. Tato část je rozdělena na autory, kteří buď zůstali během války doma, nebo odešli ze svých domovů, ale pouze v rámci hranic bývalé Jugoslávie, a na ty, kteří emigrovali do zcela nové země, čili kulturně a jazykově vzdáleného exilu.

Tato práce si klade za cíl popsat souvislosti mezi jednotlivými díly a najít společný zdroj nebo pocit identity. Přesto se budu snažit respektovat jejich vzájemnou jinakost i animozitu, kterou očekávám alespoň v některých dílech. I ta je koneckonců zdrojem nějaké identity.

Na závěr tohoto úvodu bych ještě ráda podotkla, že je tato práce literárně-teoretického charakteru a neklade si za cíl, a ani nemůže, otázku po bosenské identitě skutečně zcela zodpovědět. Bylo by přesnější, kdyby se práce jmenovala Odraz bosenské literatury v próze, protože to je jediná odpověď, kterou může nabídnout.

1.2 VÝBĚR LITERATURY

Výběr literatury nebyl v žádném případě snadný, protože současná literatura s sebou vždy přináší metodologický problém, jak vybírat. Rozhodla jsem se nakonec využít následujících zdrojů informací: jednak jsem prostudovala internetový časopis Sarajevske sveske, který vychází od roku 2001 a který mi doporučila má lektorka bosěnštiny v Sarajevu. Je to jediný literární časopis, který v Sarajevu vychází. Přispívají do něj různou měrou i autoři srbské, chorvatské, slovinštině a částečně i zahraniční. Finančně je podporován z mnoha, většinou západních zdrojů, a klade si za cíl jednak nastolit komunikaci mezi jednotlivými národy na Balkáně a jednak obnovit a stabilizovat literárně intelektuální situaci v regionu (www.sveske.ba). Tento časopis se tedy stal mým hlavním zdrojem jmen, které jsem posléze sháněla i v překladech, protože je zřejmé, že byť internetový, pořád magazín, nemá kapacitu k otištění kompletních románů a rozsáhlejších textů. Některé knihy jsem četla na základě odborných doporučení, ale ukázalo se, že všichni autoři, které jsem četla, tak říkajíc bez konzultace se Sveskou, jsem zde později objevila. Dá se tedy říci, že všechny autory jsem získala skrz tuto revue, pouze s další kontrolou. Doufám tedy, že se mi podařilo nikoho zásadního nevynechat.

Jiná situace nastala v případě předrozpadových autorů. Jak bude řečeno v kapitole o kánonu, patří sem především ti autoři, se kterými mají ostatní spisovatelé potřebu se nějakým způsobem vyrovnat. Andrić, jakkoliv není v Bosně všeobecně přijímaným autorem, byl nasnadě a navíc mi mé váhání výrazně ulehčil Harold Bloom (2000), který Andriće zařadil do svého všeobjímajícího kánonu západní literatury. Jak již bylo řečeno, nejde o to, zda se s ním

všichni ztotožňují, jde o to, aby ostatní autoři měli potřebu se s ním nějakým způsobem vyrovnat. Druhým autorem se stal Meša Selimović ze stejného důvodu jako Andrić, mnozí z těch, kteří figurují ve třetí části, ho citovali, parafrázovali a odkazovali k němu. Navíc má Selimović s Andrićem mnoho společného co do tématu a časového umístění. Je jasné, že dva autoři nepokryjí celé období, ale v této části šlo především o ukázkou přístupu, o způsob práce historického románu.

Třetím, ale v zásadě nejdůležitějším metodologickým problémem byla otázka, jak určit, kdo je bosenský autor a kdo ne. Bohužel nemá tato práce dostatečnou kapacitu zkoumat, kdo se jím cítí být a kdo ne. Rozhodla jsem se nakonec tuto otázku neřešit a brát v potaz ty autory bývalé Jugoslávie, kteří toto téma nějakým způsobem ve svých textech řeší, popř. ty, kteří se v Bosně narodili a v Bosně žijí, protože mě zajímalo, jaká další témata se při zkoumání poválečné bosenské literatury nabízejí. Ukázalo se však, že tato obava byla zbytečná, protože téma identity je skutečně aktuální.

2. NÁRODNÍ LITERATURA, KÁNON A IDENTITA - ÚVOD TO TEORIE

2. 1. NÁRODNÍ LITERATURA A NACIONALISMUS

Šatava se ve své studii *Etnické menšiny: snahy o zachování identity a jazyka* spolu s polským sociologem Zygmuntem Baumanem zamýšlí na otázku, co je to národ a spolu s ním odpovídá: *"To je, jak obecně známo, těžká otázka, na kterou neexistuje jednoduchá odpověď, s níž by mohl být každý spokojen. Národ není realita, tak jako stát. Národ je od začátku až do konce imaginární komunitou; jakožto entita existuje jen potud, pokud se jeho příslušníci duševně a citově identifikují s kolektivem, s většinou jehož členů ani nikdy nepřijdou do fyzické blízkosti. Národ se stává duchovní realitou a jako takový je imaginární"* (Šatava, 2005, s. 18).

Koncepce moderního národa vzniká jako politický konstrukt až někdy před sto padesáti, dvěma sty lety, zhruba v první polovině devatenáctého století. Není se proto co divit, že její pojetí není příliš vyjasněné a národnost jako taková je definována hned několikrát, v mnoha případech se přitom tyto definice výrazně liší. Obecně se vychází z jazykových a kulturních specifik, tato kritéria ale nejsou jednoznačná a např. v počátcích devatenáctého století se čeští vlastenci dokázali shodnout pouze na jediné věci, totiž že *"Češi nejsou Němci"* (Čapková, 2013, s. 9). Nacionalisté navíc definují národ stejně jako etnikum, tedy jako *"historickou konstantu svázanou společným jazykem, kulturou a zvyky"* (ibid.). Wellek a Warren tvrdí, že lze vcelku konstatovat, že důležitost jazykových kritérií a bariér byla již v devatenáctém století významně přeceněna, což bylo dáno dvěma faktory; jednak romantický nacionalismus vycházel především z těchto jazykových kritérií a jednak vznikem moderní literární historie, která s kritériem jazyka pracuje kvůli výraznému zjednodušení problému. Dnes tento trend pokračuje, je možné ho sledovat např. ve spojení jazykové výuky ve školách s literární výchovou do jednoho předmětu (1996).

Šatava (2005) se proto ptá, zda je etnicita a její hlavní znak - jazyk - *"něčím opravdu cenným"*, tedy nakolik je možné spojit národ s konkrétním etnikem, resp. jeho jazykem. Rozlišuje dva přístupy: 1. tradicionalistický koncept vychází z herderovské představy národy coby společenství stejného jazyka, kultury a mravů. Tento již překonaný koncept nabyl po rozpadu Sovětského svazu a Jugoslávie znovu na důležitosti. *"V nových státních útvarech, vznikajících (či se alespoň deklarujících) na etnickém (etnopolitickém) principu, došlo pod hesly nacionalismu k řadě tragických excesů. Plně reprizované představení modelů národních obrození 19. století je ovšem v podmínkách našeho času jen stěží možné"* (ibid., s. 16).

Tradicionalistický koncept ale nemusí být nutně fundamentální a extremistický, v denní praxi většiny evropských národů je automatickým modelem většiny populace. 2. liberální (multikulturalistický) koncept předpokládá propojení majoritních a minoritních složek, pohled na všechny kultury jako součást společného bohatství. V případě obou je výsledkem zachování etnicity a její kultury.

Etnicita a identita jsou spolu úzce spojené a problém etnicity rozhodně nemizí z veřejného prostoru. Bačová tvrdí, že stále více lidí má navzdory očekávání sílící potřebu sdružovat se s ostatními na základě etnicity. Zároveň od skončení druhé světové války zemřelo v etnických konfliktech více než 20 milionů lidí (1996, s. 37). Tento fakt je dán především vymezením etnického společenství uvědoměním si kulturních, historických, jazykových nebo religiózních odlišností od jiných jako kritických a rozhodujících při identifikaci skupiny. Etnicita je vytvářena samotnými členy, tedy zevnitř, nikoliv zvenčí (ibid.). Pokud znovu připomeneme sounáležitost s etnikem především z hlediska společné genealogie, ukazuje se, že etnická příslušnost zaručuje i kontinuitu vědomí identity, a to i přesto, že faktory, objektivní i subjektivní, které etnicitu určují, se v čase i prostoru mění.

Národní idea je však často vnímána jako umělá nebo jako "přání otcem myšlenky", formování národních států je myšlenka nová a tento symbolický a politický produkt lze vnímat jako *"společenský proces, jako opci možného společenského organizování se či přímo jako imaginární a relativní společenský konstrukt"* (ibid., s. 18). Zároveň svědčí každá snaha o vymezení národní literatury o odporu k centralizaci kulturního pole, ke goethovské Weltliteratur (Bloom, 2000).

Jak ukazuje Otruba (2012), vymezení národa (pouze) na jazykovém základu je značně jednostranné (společná historie, orální historie a kultura a další jsou vyčleněny) a navíc je tu národnost pojata jako fenomén neutrální, čili existující mimo dějinný čas - tedy nevyvíjející se v žádném smyslu. Právě se konstituující národ (Otrubu zajímá otázka českého národního obrození, ale zpochybnění otázky identity vůbec, jímž je jak náš případ, tak jakékoliv národní obrození) je však pevně ukotven uvnitř historického času a tyto dvě entity, národnost sama o sobě a národnost vznikající, se tak míjejí.

Kdy přichází ten moment, kdy už je možné mluvit o skutečně nezávislé národní literatuře? Je tato určena národnostním vědomím autorů samotných, použitím národnostních motivů a folklorního koloritu, specifickým národnostním stylem? Každé tážení se po lokální / regionální / národní literatuře musí nutně zahrnovat i otázky sociologického charakteru

ohledně původu autorů a prostředí a odlišovat je od otázek literárních - konkrétního vlivu krajiny, otázku po "národním" stylu od otázek literární módy a tradice (Wellek, Warren, 1996).

2.2 KÁNON

Otázka kánonu vždy byla a vždy bude sporná. Původní význam je jasný a vlastně kanonizovaný: šlo o knihy, které prošly redakcí a staly se pevnou a neoddělitelnou součástí Bible. Později se význam posouvá, Bloom již kánon definuje jako *"soubor knih, které se studovaly v západních vzdělávacích institucích"* (2000, s. 27) a dále *"určitý výbor textů, které navzájem zápasí o přežití. Je lhostejné, zda budete tento výbor chápat jako výtvar vládnoucích společenských skupin, vzdělávacích institucí, kritických tradicí, nebo spolu se mnou jako důsledek postoje pozdních autorů, kteří se cítí vyvoleni některými z předků"* (ibid., s. 31n.). Že to ovšem lhostejné není, a to ani Bloomovi samotnému, dokazuje hned posléze, když hovoří o tzv. otevírání kánonu. Bloom považuje za střed západního kánonu Shakespeara. Kanonická jsou podle něj ta díla, která v sobě mají jistou *"cizost, způsob originalnosti, který nedokážeme asimilovat nebo který asimiluje nás a to tak, že na dílo již nepohlížíme jako na něco cizího"* (ibid., s. 15), což jsou pouze ta díla, která hned od začátku chtějí a mohou soupeřit s největšími klasiky, čili ostatními kanonickými autory¹.

Právě tato velmi vágní definice kanoničnosti umožňuje Bloomovi rozhořčovat se nad oním otevíráním kánonu, ke kterému dochází od 60. let minulého století a je provázen snahou usadit v kánonu i autory (minoritní), kteří do té doby nemohli být (hlavně z politických důvodů) jeho součástí, především ženské autorky, autory mimo západoevropský vzdělávací kontext - Afrika, původní obyvatelstvo i jiného než křesťanského (výjimečně i židovského) vyznání. Kánon se ovšem i tak neustále mění, nemá institucionální charakter, proměňuje ho soupeření vlivů, opravování předchůdců, doposud zapomenutí autoři, změna režimu.

Naděžda Čičanović vymezuje kánon jinak, než pouhou krásou a cizostí. Podle ní musí kanonická kniha splňovat následující podmínky:

1

Bloom vybírá z jihoslovanských zemí tři díla, která podle něj přežijí další věky: Iva Andriće *Most na Drině*, *Vedlejší nebe* Vaska Popy a *Hrobku* pro Borise Davidoviče Danila Kiše. Zejména Andrićův *Most na Drině* je tu zajímavým ústupkem, protože Bloom sice uznává, že během doby dochází ke střídání žánrů, realistický román konce 19. století je nahrazen romancí na přelomu století a ta poté asi v 50. letech ustupuje žurnalistickému románu. *"Ale zdá se, že procesem neustálého znehodnocování prochází román historický"* (2000, s. 32).

"1. Knjige o kojima ljudi obično govore "sada ponovno čitam".

2. One knjige koje predstavljaju dragocjeno iskustvo za one koji ih stalno ponovo čitaju ali i za one kojima dolaze kasno. (...)

6. To su neiscrpne knjige (...)

9. Klasici su mnogo bolji nego govorenje o njima.

10. Cijeli je svijet u njima, kao talisman.

11. Mogu biti naš osobni ključ tumačenja.

12. Svaki se klasik smješta se u genealogiju klasika.

13. Kada ih čitamo, buka pozadine se povlači.

14. Čitamo ih uz stalni zvuk prošloga u pozadini.

I konačno: klasici su naprosto nužnost" (Čačinović, 2012, s. 87n.). I ona, navzdory spíše "srdečniju" vymezení ale trvá na tom, že kniha, která je součástí kánonu /"klasiky"/, musí nutně stát ve středu postmoderní sítě textů, bojovat a argumentovat proti předcházejícím a inspirovat a motivovat nadcházející.

Jak pro Blooma, tak pro Čačinović je ale kánon čistě estetickou (resp. až literárně etickou) záležitostí bez politických souvislostí, které pokud jsou přítomny, tak pouze v negativním smyslu (otevíráni kánonu). Jiní autoři ale spatřují v kánonu především nástroj politické moci: "*Pitanje o kanonu je političko pitanje. To pitanje je političko, zato što kanon nije samo jednostavni skup estetičkih, estetskih, umetničkih, književnih, kulturalnih, etičkih ili društvenih normi (navika, pravila, vrednosti, kriterijuma, voljnih odluka, bezinteresnih sudova). To pitanje je o materijalnim društvenim praksama kojima jedno društvo izvodi identifikaciju i interpelaciju individualno ili kolektivno situiranog subjekta kroz prividnu samorazumljivost umetnosti, književnosti ili kulture u konkretnim istorijskim i geografskim uslovima i okolnostima*" (Šuvaković, 2005, s. 111).

Šuvaković také poukazuje na to, že v každém okamžiku existuje několik (více) kánonů, které se více či méně vzájemně ovlivňují, navíc mají vliv i další faktory naprosto neliterárního charakteru (geopolitická situace např.). Můžeme potom rozlišovat tyto typy kánonů: 1. Kánon homogenní národní literatury z doby 19., 20. a 21. století. 2. Kánon evropské, resp. světové (v euroatlantickém smyslu) literatury. Lokální teritorializace je dovedena do nad- nebo transnárodních souvislostí. 3. Univerzální evropský kánon ovšem v lokální verzi. Autor ho vidi kao "*izraz mudrosti ili samog duha koji spoznaje sebe u svetu, prozu vidi kao razradeni modernizovani i postmodernizovani realistički roman stilizovanih i univerzalizovanih*

mimezisa lokalnih priča, a poeziju kao lirsku praksu koja je u intuitivno/emotivnom naboju odvajanja od prisutne, ali marginalne, nacionalističke epike i očuvanja lirske tradicije srpske moderne sa prelaza XIX u XX vek" (ibid., s. 117).

Dále se připojují i otázky genderu, rasy a tzv. třídy, orientace, které velký kánon zcela netransparentně vynechává, tváře se, že je nad-třídní atd., vynechává problematická díla. Proto Šuvaković tvrdí, že tato netransparentnost jej výrazně přibližuje spíše než estetické kategorii ideologii: "*Kanon kao i ideologija ne radi na transparentna ili pokazan način, već kanon je skriveniza mnogobrojnih potencijalnih efekata umetnosti ili književnosti kao posebiraumljiva prisutnost sveta*" (ibid., 111). Kánon je upevňován, opět navzdory Bloomovu tvrzení, institucionální cestou - nakladatelstvími, vzdělávacími institucemi, kritikou, někdy dokonce i grantovým systémem, v neposlední řadě i literárními cenami a překlady². Fakt, že samy překlady se mohou stát součástí národního kánonu, je otázka už z poněkud jiné oblasti³.

Ať už budeme souhlasit s čistě estetickým hlediskem Harolda Blooma (klasika teorie kánonu), nebo s politicky vyostřeným vnímáním institucionalizace kánonu Miška Šuvakoviće, je jisté, že se oba shodují v otázce kánonu jako potvrzovatele identity. Zatímco u Šuvakoviće je tato identita budována, ovšem budována institucionálně, proto možná částečně i proti skutečnému vnímání identity, Bloom vidí identitu jako primární, kánon západní literatury přímo vyplývá z identity západní Evropy, a proto nemůže být žádným způsobem manipulován. Kánon vyplývající z identity se touto identitou vzápětí sám potvrzuje a legitimizuje, proto je neměnný. Mocenská základna kánonu v Šuvakovićově představě se naopak mění často, kánon sám se tedy rozpadá. Je třeba vrátit se ke klasikům (resp. klasikám) jako ke středu intertextuální sítě, kterou ostatně nabízí i Bloom, jako k jedinému možnému východisku. K tomuto závěru by se přikláněl i Mihajlo Pantić, který říká: "*klasik je klasik kad ga prihvati drugi*" (2012, s. 155). Můžeme tedy vycházet ze zjednodušené, a tím pádem i ne příliš přesné, představy kánonu jako těch děl, se kterými jsou současníci a následovníci nuceni se vypořádat, které je třeba číst, aby bylo možno pochopit lépe i díla další, která samy odkazují ke svým předchůdcům atd. Důležité je, že se tímto způsobem reálně vytváří identita,

² S překlady je to těžká věc. Pohled na pulty knihkupectví ukazuje, že překládány jsou často pouze popkulturní díla vezoucí se na jedné módní vlně z mnoha: romány s tematikou upírů, červené knihovny, rodokapsů a v poslední době sexu. Tyto romány často navazují na jeden opravdu úspěšný, který tuto vlnu vzedmul, s opravdovou literaturou ale nemají mnoho společného. Z hlediska konstituování kánonu jsou důležité překlady tak říkajíc z nekomerční sféry. Důležitá je také zejména kulturní a překladatelská politika jednotlivých zemí - známé je např. Polsko, které vypisuje pravidelné pobyty pro překladatele z polštiny a finančně i jinak je podporuje v jejich činnosti.

³ Viz. István Fried: K utváření románu ve středovýchodní Evropě. In. *V kleštích dějin*. ed. TRÁVNÍČEK, Jiří. Brno: Host, 2009

a to identita, která je alespoň v rámci možností textu skutečná. Samozřejmě se odlišuje od identity vlastních čtenářů, ale k tomu dále.

2.3 OTÁZKA IDENTITY, LITERÁRNÍ IDENTITA

Otázka identity v sobě zahrnuje širokou škálu témat a oborů, které spolu na první pohled nemusejí souviset, je ovšem potřeba, aby došlo k objasnění celého problému identity, tyto spojit a nahlédnout tak toto téma ze všech možných zorných úhlů. Především je však třeba říci, že identita je dynamickým jevem, mění se z vnějších i vnitřních důvodů, především se ale mění v momentě, kdy přestává být její vnímání automatické, tedy v momentě, kdy je sama identita, resp. heideggerovský pobyt ve skupině zpochybněn, tedy ve chvíli, kdy nastává nesoulad ve vnitřní a vnější identifikaci sebe sama.

Také je nutné zmínit, že identita vyžaduje druhého, aby byla schopna sama sebe konstituovat: *"prežívanie a uvedomovanie si identity obsahuje preto aj spracovanie vonkajších - objektívnych dimenzií identity prostredníctvom kontaktu a komunikácie s inými. Inak vnútorná identita ostáva nepotvrdená. Nesúlady medzi sebadefinovaním a definíciou inými je psychologicky prežívaný nepríjemne (v extrémnych prípadoch ako ohrozenie identity)"* (Bačová, 1996, s. 10n.). A je nezbytné zdůraznit, že identita, ať už jedince, nebo skupiny, je vždy jakýmsi sebekonstruktem, závislým právě na nejrůznějších vnějších (objektivních) a vnitřních (subjektivních) podmínkách. V neposlední řadě je na místě připomínka, že se identita vytváří různě v různých kulturách, mluvíme zde o kulturní relativitě identity (ibid., s. 12).

V každodenní praxi se počítá s jakýmsi všeobecně platným významem, při bližším zkoumání se ale ukazuje, že neexistuje jediná platná definice a teorie, a termíny definující identitu se často ani nepřekrývají, natož aby se shodovaly. Nejprve je tedy potřeba vymezit alespoň základní pojmy, aby bylo možné dobrat se psychologické definice: jsou to především: osobnost (*"celok charakteristik, kvalit či črt jednotlivca, ktoré su u něho usporiadané typickým a jedinečným spôsobom"*), role (*"charakteristické a očakávané sociálne správanie sa jednotlivca v istom konkrétnom sociálnom postavení"*) a pojem sebe (čili poznávání sebe samého, vnímání sebe jako objektu - všechno ibid., s. 9). Identita potom především umožňuje udržet jedinci určitou vnitřní totožnost a kontinuitu sama sebe a zároveň udržet vědomí o totožnosti a kontinuitě jiných. Kontextem, který identitu jedince zakládá a udržuje, jsou sociální situace, které Bačová nazývá vyjednáváním (ibid., s. 10). V rámci těchto vyjednávání

je jedinec nucen v kontaktu s ostatními nějakým způsobem prezentovat sám sebe, zároveň je konfrontovaný s prezentací druhých a navíc se musí nějakým způsobem vypořádat i s konfrontací svojí prezentace s druhými. Proto, argumentuje Bačová, je potřeba zvládnout tzv. definování situace (ibid.). Toto definování situace souvisí s již zmíněným pojmem role, která umožňuje situaci zpřehlednit: "*Identity sú zvnútornené roly. Identita jedinca sa skláda z jeho mnohých rozličných spojených so sociálnym statusom. Výkon roly závisí od stupňa, v ktorom jedincovi na roly záleží*" (ibid., s. 10).

Konstituování identity, jako sebekonstruování v přítomnosti, vyjadřuje kontinuitu mezi konstrukcí vlastní minulosti a konstrukcí budoucích aspirací. Toto konstituování je tedy podmíněno třemi faktory. 1. Snahou udržet si maximální autonomii. 2. Vývojovým a časovým smyslem sebe sama. 3. Autonomií a smyslu sebe dosahujícího jedince v kontaktu s ostatními (ibid., s. 18). Tyto podmínky jsou, když se nad tím zamyslíme, v podstatě iniciační pro plnohodnotný vstup do společenství dospělých, můžeme proto říci, že moment dospělosti je totožný s momentem nabytí vlastní identity a naopak, že v té chvíli, kdy je jedinec schopen zkonstruovat vlastní identitu, stává se platným členem společnosti.

Z výše řečeného jasně vyplývá, že sám problém identity v sobě zahrnuje spojení společnosti a jednotlivce, resp. jeho vztahu k ní. Většina koncepcí uznává, že není možné konstruovat identitu, a to ani svojí vlastní, bez setkání (střetu) s druhým, resp. lidmi vytvořeného prostředí, kterým rozumíme kulturu v nejširším slova smyslu - tedy i historie, jazyka a symbolického pole. Teprve tato kultura umožňuje vytvořit si vědomí sounáležitosti, jakož i vědomí vývoje v čase - předci, čili minulost figurují jako arbitr kultury a současníci poskytují jednak podobnosti, jednak odlišnosti zásadní pro utváření vlastní identity. Jednotlivé teorie se rozcházejí v tom, zda je role jedince ve skupině důležitá pro jeho identitu, nebo zda je spojovacím článkem mezi ním a společností. Všeobecně ale platí, že jistá role ve společnosti je pro utváření identity nezbytná, a to jak pro utváření identity osobní, v psychologickém smyslu, tak pro identitu celého společenství, které je v zásadě tvořeno těmito jednotlivci, resp. jejich rolemi. Zejména v otázce literární identity tento fakt postačí.

S otázkou rolí ve skupině souvisí i obsah identity. Ten může být jednak připsaný, jednak dosáhnutý a jednak osvojený (ibid., s. 15). Připsaný obsah znamená totéž co existenciální danost, čili ty komponenty, které jedinec nemůže sám změnit: pohlaví, původ, věk, barva kůže. Dosáhnuté komponenty jsou takové, které mění roli ve skupině: vzdělání, povolání, politické názory, veřejné působení. Na rozdíl od komponentů osvojených, které spíše než s

rolí ve skupině souvisejí s interakcemi s ostatními členy společenství, tedy ty vlastnosti, které si jedinec osvojil v rámci setkávání se s ostatními: submisivitu, dominanci, asertivitu, jsou komponenty dosažené často omezovány komponenty připsanými, tedy např. že vzdělání nebo politická kariéra jsou v některých společnostech dostupné pouze lidem z konkrétních vrstev. V tomto momentě je zajímavé zmínit situaci na Balkáně v zemích pod osmanskou říší, kde bylo možné částečně změnit své připsané vlastnosti, a tím výrazně zlepšit své vyhlídky na dosažené složky identity, mám na mysli konverzi k islámu, ačkoliv zde by samozřejmě byla na místě otázka, na kolik je konverze připsaná a na kolik osvojená složka⁴. "*Preto prožívania autonomie jednotlivca závisí nielen od jeho aspirácií, ale aj od jeho vzťahu k dôležitým inštitúciám. (A naopak - TK) Silní jedinci, ktorých potrebu autonómie jestvujúce inštitúcie neuspokojujú, môžu s podporou iných vytvoriť nové inštitúcie*" (ibid., s. 19).

Jakkoliv to vypadá, že se výše řečené týká pouze vlastní identity jedince, je vidět, že mluvíme i o konstruování identity celého společenství, čili sociální identity. I v případě skupinové identifikace (termín Richarda Jenkinse) či kategorické identifikace (termín Ervinga Goffmana - citováno podle Mečiar, 2005) jsou zásadní dva přístupy identifikace: jak člen komunity vidí sám sebe a jak vidí ostatní (členy téže komunity i ostatní mimo komunitu). V rámci společenství se tu setkávají identity, které dohromady utvářejí více či méně stabilní identitu skupinovou. Roli hrají především čtyři faktory (ibid.): 1. Ukotvení sociální identity hledáním pevných bodů ve světě aktérů samotných. Mečiar uvádí jako příklad obyvatele českého Hlučínska (pro něž je identita hlučínská podstatnější než např. vlastní národnost, resp. občanství), kde by tímto společným pevným bodem byl především vztah k půdě a vazba na geograficky určený kraj. Jak uvidíme dále, pro obyvatele Bosny budou tyto pevné body alespoň částečně jiné, viz Andrićův historismus. 2. Historická paměť samotná, která zahrnuje i její verbální projevy: všechna vyprávění o minulých událostech, která členové komunity sdílejí, biografie významných členů komunity, atd. 3. Společně zažitá traumata. 4. Rodina ve smyslu komunity a náboženství.

Všechny tyto čtyři faktory jsou potvrzeny v ustavujícím mýtu, který společnost sdílí, aniž by ho musela nutně konkrétně znát. Pro body 2 a 3 používá Anthony Smith termín použitelná minulost (in. Čapková, 2013). Ve společné minulosti komunity, konkrétní skupiny lidí, muselo být něco, co byli všichni ochotni akceptovat jako společnou zkušenost. Tato

⁴ Tato otázka je diskutabilní, ačkoliv tak nevypadá. V rámci osmanské říše byla konverze možná bez další diskriminace ze strany vládnoucího establishmentu, v době druhé světové války nebo reconquisty možná sice byla, ale z hlediska moci nebyla k ničemu.

použitelná minulost souvisí i s "falšováním" národní historie, jak o tom bude řeč v souvislosti s historickým románem. Vzdělanci pečlivě vybírali klíčové milníky, dokumenty, které měly prezentovat tento zakládající mýtus, byly padělány (viz. např. v Čechách aféra kolem Rukopisů). Tento zakládající mýtus ale přímo nesouvisí s rozpadem mýtu, který budeme sledovat u postjugoslávské literatury, ačkoliv samozřejmě i to spolu souvisí. Zakládající mýtus ovšem ohrožuje svým rozpadem celé společenství (v tomto případě se dá říci až společnost), zatímco rozpad jednotlivých mýtů (jako je mýtus rodinný, boj pohlaví, životní lež, mýtus umělce, výjimečnosti, atd.) teprve vede k rozpadu mýtu zakládajícího, primárně způsobí spíše přeskupení rolí v komunitě, jak se ukáže v následujících kapitolách.

3. BOSNA V PŘEDJUGOSLÁVSKÉ A JUGOSLÁVSKÉ PRÓZE

3.1 ČOPIĆ, JEVTIĆ, SAMOKOVLIIJA

„Muži obvykle nemají smysl pro barvy, ale takového ignoranta, co se barev týče, jako byl můj děda, nebylo široko daleko. Jeho spektrum bylo redukováno všeho všudy na čtyři základní barvy, a ty ostatní – prostě neexistovaly, nebo se nejvýš scvrkly (byl-li děda v dobré míře!) na nějaký velmi neurčitý popis: je to žluté a zase jako by to nebylo žluté, ale tak nějak – jo a ne“ (Čopić, 1977, s. 11; *Bašta sljezove boje*, 1970, překlad Milada Černá). Vypravěč Čopićovy povídky Zahrada slézové barvy nemá příliš pochopení pro toto dědovo omezené vnímání barev, nedovede se s ním vypořádat, „jako by na tomhle našem pestrobarevném světě většina tvorů a předmětů byla obarvena barvou „jo a ne“, kolem tohoto problému pořád docházelo s mým dědou k nedorozuměním a rozepřím“ (ibid.). Vypravěčův děda ale není sám, jehož barevné spektrum je krajně redukováno a kdo není schopen říci jakou barvu má sléz, jako by bosenští obyvatelé, resp. jejich vypravěči nebyli s to se shodnout, jakou barvu má vlastně Bosna. Podle autorů křesťanského vyznání je Bosna "sumorna, porobljena, mračna i tragična zemlja, u kojoj je život kazna i prokletsvo", zatímco pro muslimské spisovatele je Bosna "zemlja mnogo vedrija, senzualnija i privlačnija, pa kao takva pobuđuje osjećanje zahvalnosti i privrženosti" (Gajević, 2001, s. 18). Bosna je zemí extrémů, jak o tom mluví Gajević, ale konfesní rozdělení není tak jasné, jak ho předkládá. Navíc, a je neuvěřitelné, že k tomu došlo, Gajević vynechává ve svém výčtu židovské autory. Spisovatelé, a to bez ohledu na vyznání, vidí Bosnu i její život a společnost dost podobně.

Až do druhé světové války byla bosenskohercegovská literatura "zapuštena, provincijalna i, najvećim dijelom, razjedinjena na konfesionalno-nacionalnoj osnovi" (ibid., s. 16), teprve v rámci poválečné Jugoslávie se ustanoví instituce potřebné pro plnou integraci literatury v rámci společenského života a její rozvoj, nicméně její nejdůležitější otázky (především otázky vztahu víry, jazyka a národa) zůstanou otevřeny. Literární situace v Bosně je navíc komplikovanější než v jiných podobných zemích - nejde pouze o setkání několika různých konfesí, každá víra má svůj jazyk, ale i svou odlišnou literární tradici, které se tu téměř nepotkávají, natož aby se nějakým způsobem prolínaly. Tato situace se změní, pokud vůbec, až hluboko v druhé polovině dvacátého století. Změna, kterou můžeme nazvat změnou paradigmatu, bude ale podmíněna emigrací a azylem umělců a vnější rozdrobenost se přesune přímo do textu, fragmentárnost vzroste a jednotlivá díla ztratí vnitřní koherenci, která až do druhé světové války bosenskou literaturu držela pohromadě. Tuto fragmentarizaci bude

možné sledovat už u Andriće, později ještě silněji, resp. jinak. Každopádně zesílí vliv formy na budování identity, jak bude ukázáno dále.

Bosna je něčím výjimečným, jakousi pohádkovou zemí, kde vládne, alespoň někdy, spravedlnost: *"Rafiv dvůr se zaplnil lidmi. Hořely svíčky, lidé šeptali a všichni byli naplněni pocitem, že se účastní pohřbu nějakého významnějšího člověka, než byl Rafo. ... Dvůr se vylidnil. V mžiku byl prázdný. Vyvanul pach svíček, zvolna se tišily i Ankičiny vzlyky. Kolem poledne, kdy se rozhostilo neobvyklé ticho, v němž bylo slyšet jen šustění morušového listí, přištrachala se odněkud vychrtlá Lisa a začala výt. Pak se dvůr ponořil do hlubokého mlčení. A celé léto se v něm neozval dětský smích, ani jednou se jím nerozlehl křik a jekot, s nímž se děti tahávaly o špačka nebo o zrezivělou obruč"* (Samokovlija, 1967, s. 45; překlad Dušan Karpatský). Povaha smrti je v bosenském realismu až romantickým prvkem. Podobně jako Samokovlija ji líčí i Srdanović (2012; *Priče iz stare Bosne*, 2012, překlad Jakub Novosad): smrt je zásadním momentem k uctění přítele, ale i nepřítele, k vyjádření osudové lásky, a v podobném duchu bude smrt vnímat i Ivo Andrić nebo autoři válečné literatury (partyzánská literatura je extrémně romantizující, což ale není příliš překvapivé). Z hlediska smrti si jsou všichni rovni, jakkoliv to zní jako klišé, v konfesně rozdělené Bosně se jedná o důležitý fakt. V údolí řeky Prače stojí hrob s křížem, v muslimské oblasti nevídaný úkaz, a proto vzbuzuje pozornost. Na otázku, kdo v něm leží, odpovídají vypravěčovi prarodiče pouze to, že byl Srb a byl to dobrý člověk. Po delším pátrání se čtenář dozvídá o dvou pravoslavných osiřelých bratrech, které adoptovali bezdětní muslimští manželé. Jedinou podmínkou této adopce bylo, že dětem zůstane jejich víra. To má ovšem za následek smrt jednoho z nich: *"Vesničané shromáždění kolem Ivanovy mrtvoly rokovali, kde ho pohřbít. Když jako malý klučina přišel do vsi, byl mnohým na obtíž. Ted' by si většina z nich přála pohřbít ho dospělého a mrtvého někde mimo vesnici.... Vyrostl v mém domě a se mnou jedl z jednoho chleba. Pohřbím ho ve své zemi. A nedovolím, aby se po něm pásal dobytek a kálel mu na hrob"* (Srdanović, 2012, s. 43n.). Smrt je tu jako poslední pečeť života, teprve ve smrti je možné zhodnotit nebožtíkův život. Způsob, jakým je pohřben, je důležitější než to, jak žil a dokonce i než to, jak zemřel.

Člověk umírá do slávy, ale do čeho se rodí, to je jiná otázka. Přestože někteří autoři dokazují, že jako všude jinde i tady žili chudí vedle bohatých, z většiny povídek se zdá, že v Bosně doopravdy žili jenom ti nejchudší a ostatní byli jen pouhé abstraktum. *"Dobrá židovko, ukažte, dejte sem tu truhlu, Kdykoli někde hoří, nikdy to není v bohatém domě. Jako když můžou hořet jen hadry a červotočivé dřevo.... Lidé se vevalili do dvorka, vrhli se na ohrady a*

skáceli je. Hustý kouř a dlouhé plameny se valily z přízemí domu sýraře Šimona Papa a zachvacovaly dřevěnou pavlač. Až do poledne dřepěla Hanuča v uličce a střežila svoje věci a uzlíky. Bočka seděla na malé truhličce a kopala do ní patami. V ruce držela rohlík. Jedno sousto převalovala v puse. Nedokázala je spolknout" (Samokovlija, 1967, s. 166). Bohatým se nevyhýbají jen požáry, či jiná neštěstí, ale i vládnoucí moc, jako se vyhne Davidovi v Jevtićově *Kronice jedné ulice* (1936, překlad František Čuberka), nebo se naopak nevyhne obžalovaným z Kočićově *Jezevci před soudem* (*Jazavac pred sudom*, 1903, překlad Jiří Fiedler, Miroslav Kvapil). Ale zatímco katastrofy osudu snášejí postižení, jak se jen dá, ale s pocitem Pán dal, Pán vzal (Jevtićův Nedžad, Samokovlijovi židé), vrchnost s policií, popř. c. a. k. úřady si nezaslouží nic než jízlivou parodii sebe sama.

"Odneste snítku své ženě. Ať se pomine, ať víte, že máte ženu..." (Samokovlija, 1967, 91), říká bylinkářka Hajmačovi, ale střemcha nic nepomáhá, "Luniny tváře byly už v té době ruměné. Jak chodila ze dvora do dvora, ze zahrady do zahrady, poddávala se Luna tichému milostnému roztoužení. Vztahovala ruce, ale ještě nevěděla po kom.... Vracejíc se shora, obcházela židovskou mahalu, a když došla domů, převracela se na svých houních a toužila, aby ji nějaká ruka pohladila, vášnivá a rozdychtěná prahla po tom, aby se vedle ní octl kdokoli, kdo by ji hnětl rukama a drtil v kolenou" (ibid., 113). Luna touží stejně jako Jevtićův David a Zurneta nebo Srdanovićův Ivan a Selma.

V Bosně však existuje i jiná než milostná vášeň, stejně zuřivá a stejně neústupná, čili politika. Stejně jako láska jsou ale i politické snahy nenaplněné. "Nadarmo jsou naděje, jalová a prázdná jsou očekávání naše, to vidíme. Věky mijejí, vládcové se v Bosně střídají, a my, proklatci a mučedníci, pořád stejně otročíme a nevolničíme" (Kočić, 1971, s. 189). Podobný závěr vyplyne i z Kišovy povídky *Nůž s rukojetí z růžového dřeva* (1995; *Grobnica za Borisa Davidovića*, 1976, překlad Dušan Karpatský, Milada Nedvědová), kde vražda Hany Krzyżewské se nakonec ukázala být pouhým vyústěním milostné pletky a ne součástí politického spiknutí.

Navzdory realitě, která se dá místy vyčíst, se mnoho autorů pokouší o "polyfonii historických, kulturních a náboženských tradic," které jsou jimi chápány jako "bohatství, které jižním Slovanům dodá na respektu a prestiži v očích protivníků a zajistí jim rovnocenné postavení v rodině kulturních národů" (Stehlík, 2009, s. 244). Tato snaha o polyfonii je vidět i v mnoha románech a povídkách bosenských spisovatelů: "Děti se podělí o svoje a my taky o svoje: i o kravské mléko, i o všecko, co dostaneme od Mairů, přidala se Saruča a pak otočila

hlavu k holiči Avramovi a dodala: Ale o kávu, siñore Avrame, o kávu se dělit nebudeme. Tu budeme pít společně, buď u nás, nebo u vás, jak se už potrefí, tak jsem se se Strejou domluvily" (Samokovlija, 1967, s. 237). Ve většině případů jde ale o zobrazení světa, který se už propadá do věčnosti, snaha zachytit ještě alespoň na chvíli jeho atmosféru.

Jakkoliv autoři nemohli předpokládat průběh dvacátého století, většina postav si je vědoma budoucnosti, která jim už nebude patřit. *"Rabi čekal, ale síla nepřicházela. Místo ní ho naplňovala myšlenka, která mu v posledních dnech nešla z hlavy: Není nám dáno, není nám dáno žít v čase, kdy světem vládla moudrost, není nám to dáno..."* (ibid., s. 135). Samokovlijiovi Židé ještě mezi sebou mluví jazykem ladino, ale jako by sám o sobě už obsahoval moudrost jednou zmizelého světa, který se nezastaví ve svém mizení a pohltní je sebou.

"Už sám velký Ivo Andrić prohlásil, že se spisovatelé nemohou nikdy zcela odvděčit své vlasti, ať by o ní psali sebevíc" (Srdanović, 2012, s. 5). Tohoto kréda se bosenskohercegovští spisovatelé drží celkem statečně, navzdory veškeré chudobě, kterou popisují, žádné z jejich děl se nepodobá ničemu jinému, co z realismu známe, ten rozdíl je tak veliký, že není možné ho pominout. Zdá se, jako by spočíval především v lásce, kterou autoři ke své zemi chovají, především k jejím mizejícím reáliím, jako by při své práci byli vedeni především snahou zachovat a popsat tento mizející svět. Přestože Bosna není nejveselejší místo k životu, *"Před očima mi vyvstaly všechny ty smutné výjevy, jež jsem viděl cestou pod tíží olověných mračen, z nichž lilo: rozblácená silnice s kalužemi kalné vody, zbytky zažloutlého sněhu, mokro, soumrak a truchlivé mlčení holých stromů, jejichž větve, suché a černé, trčely do výše jako bezvládné tenké a hubené ruce se stovkou dlouhých zčernalých prstů, a to strašné ticho se zadržnými výkřiky v dáli, kde se mlha dotýkala země, povalené ploty..."* (Samokovlija, 1967, s. 53), její umělci ji milují a čtenář má tak možnost nechat se také omráčit jejím kouzlem: *"Jenom Drina bouřlivě hučí, anebo se tiše protahuje mezi kamením, bouří nebo mlčí zelenomodrá, vždy svá, s hranicí anebo bez ní. A tak i její básníci, všichni do jednoho, bouří nebo mlčí jedním jazykem, který je vždy svůj, s hranicí nebo bez ní"* (Isidora Sekulićová, 1971, s. 183).

Bosna je pro všechny své obyvatele stejná, i když každý má na základě politicko-konfesijního rozdělení různá práva, je pro všechny stejným domovem: ve smrti monumentálním, v lásce a politice temným a vášnivým, na konec i domovem, který mizí. Mizení bude pro bosenskou prózu charakteristické i nadále, především Andrić z něj ale udělá

signifikantní znak svých románů. Právě tato stejnost dává čtenáři poznat bosenskou identitu. Utváří se iniciační cestou, čili životem a smrtí, jak bylo vidět na příkladu pohřebního shromáždění starého Rafa, život, který člověk žije, z něj dělá, nebo nedělá, velkého, velkou osobnost a podle jeho velikosti potom bude vypadat i jeho pohřeb. Identita se tu utváří absolutně uvnitř komunity a tuto komunitu není možné opustit, aniž by došlo k narušení identity, ať už vlastní nebo celého společenství.

Ne všichni výše zmiňovaní autoři jsou ze stejné generace. To ukazuje nakolik je vnímání Bosny autory typu Samokovlija neustále ovlivněno a publikem vyžadováno. Nakolik je touha po silné a jednolité společné identitě neustále přítomna.

3. 2 PRVNÍ TEORETICKÁ MEZIKAPITOLA: HISTORICKÝ ROMÁN

Přestože Harold Bloom (2000) tvrdí, že historický román se nikdy nemůže stát součástí kánonu, protože je žánrově irelevantní, objevuje se tento v mnoha podobách víceméně po celou dobu existence národního písemnictví ve všech (evropských⁵) jazycích, a to v různých podobách. A tak i v českých nebo jihoslovanských zemích bývá historická látka častým námětem. V obou případech se jedná o období od počátku národního písemnictví v rámci národního obrození, v českých souvislostech je tento fenomén nejmarkantnější zhruba do 20. let 20. století, kdy umírají poslední velcí čeští realisté (Alois Jirásek v roce 1930, Zikmund Winter 1912, Tereza Nováková 1912), 30. léta s sebou již přinášejí jiné problémy než je upevňování vlastní identity a pozice. V případě Bosny a Srbska toto období trvá ještě po celou dobu existence socialistické Jugoslávie, jak je vidět na příkladu Iva Andriće a Meši Selimoviće, jak bude ukázáno dále.

Čtenáři tyto nové žánry přijímali od samého začátku s nadšením, vnímali a oceňovali historickou prózu hlavně kvůli *"zobrazení dejín ako nadradeného poriadku a sily, vytvárajúcej identitu"* (Fischer-Lichte, 2003, s. 334).

Především historie svědčí hned po jazyku o existenci národa. Jazyk Bosny, jak již bylo řečeno, není zcela jednoznačně konstituován, historie je oproti tomu daná zcela očividně, navíc to není historie malého zapomenutého národa, ale národa, který se, jako součást mnohem větší a bojovnější osmanské říše, podílel na mnoha velikých bitvách - vyhraných i

⁵ Je všeobecně známá věc, že např. čínské nebo japonské písemnictví se vyvíjelo úplně jiným způsobem a historický román jako takový je otázkou až moderní literatury, která ale přebírá vzory z literatury britské a francouzské (především). Nic jako tradiční historický román v těchto kulturách neexistuje. Podobně je tomu i v Indii a pravděpodobně i v dalších kulturách.

prohraných, tažených a válkách, jehož dějiny jsou tím pádem spjaty s velkou světovou historií.

V žánru historické prózy se ale nejedná pouze o dějinnou látku, jejíž autentické zpracování vlastně ani není možné. Vždy se jedná o využití aktuálního diskurzu, jinak řečeno *"na plánu obsahovém se však podílí nikoli jako předmět spodobnění, nikoli v tom smyslu, že se dva odlišné historické časy, čas látky a čas čtenářův, dostávají do takového vztahu, který je významotvorným činitelem, nýbrž podílí se na něm především vcelku jako znak hodnotovosti poetické výpovědi"* (Otruba, 2012, s. 18n.). Zejména v pozdější době předmětem historického diskurzu přestává být sama látka historická, ale stává se více spjatým s tématem aktuálním, s restituováním národního hnutí⁶, ze kterého historický román vychází, dostává se do přímého vztahu s tímto národním hnutím. Otruba to ukazuje na příkladu aféry kolem českých *Rukopisů královédvorského a zelenohorského* (dále *RKZ*): *"vydávající svědectví o aktuální hodnotě českého dávnověku, samy výsostnou hodnotou, staly se paladiem, jehož veškeré výpovědi byly pro český svět závazné, musily být bezpochyby přijímány jako věcně správné. Paladium RKZ nutilo dějepiscevtví politické, kulturní, jazykové, literární i právní také k tomu, aby se vyhýbalo všemu nebo aby rekvalifikovalo vše, co se s výpovědí RKZ věcně neshodovalo. Tím už ovšem RKZ vnitřně deformovaly myšlení o českých dějinách - avšak v tom jsou jedinečným, byť v důsledcích daleko zasahujícím, a jako takové jsou už zcela na okraji našeho zájmu"* (ibid., s. 16n.). Jejich příklad je poněkud vyostřený, jak ukazuje i boj o jejich pravost a její Masarykovo dodnes některými oceňované popření. Žánrově odlišné historické romány nejsou vůči historii vyhraněné tak markantně, požadují ale stejně jako Rukopisy, zakládající na sobě doslova všeobecnou českou existenci, absolutní důvěru publika, bez které ani nedávají smysl, a přepis ostatních "objektivních" historií.

⁶ Snažím se rozlišovat mezi národním obrozením, jakožto procesem a bojem za uznání národa víceméně jasně ohraničených tří generací. To, co většina laiků definuje takto *"České národní obrození (v 19. století také někdy národní vzkříšení) je pojem, jímž se označuje proces, který probíhal v Zemích Koruny české jako součásti habsburské monarchie zhruba od poslední třetiny 18. století do roku 1848. Hlavním úkolem jeho vedoucích představitelů bylo pozvednout český jazyk opět na úroveň jazyka vzdělanců a motivovat obyvatele českých zemí k národní uvědomělosti. Národní obrození probíhalo současně s procesem transformace feudálního společenství v občanskou společnost"*

(http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A9_n%C3%A1rodn%C3%AD_obrozen%C3%AD). Zatímco národní hnutí tu vnímám jako pokračující snahy překračující časový a částečně i obsahový rámec národního obrození. Zdroj wikipedia.org jsem použila s vědomím úrovně tohoto zdroje. Šlo mi však o to najít co nejjobecnější a především nejlidovější definici národního obrození a z tohoto hlediska je wikipedia.org báječná, protože je jednoznačně zdrojem, ke kterému se uchylují všichni, kteří potřebují prvotní informaci. Je ovšem nutné připomenout, že ji tu neberu jako zdroj relevantní.

Problém historických románů spočívá potom především v tom, že samotný pojem historismu se jeví jako hlavní příznak takové kultury, *"na jejímž profilu se podstatně podílí představa o lidské skutečnosti jako nepřetržitém pohybu v čase, jako trvalém toku změn, jako vývojovém procesu, jehož kterýkoliv statizovaný bod - tedy i přítomnost - je výslednicí minulého vývoje i jednou z podmínek vývoje následujícího. Historické myšlení chápeme jako řízené touto představou; jeho látkou pak nemusí být jen minulost, ale jakákoliv lidská skutečnost v historickém čase"* (ibid., s. 15). Jinými slovy je tento historismus, který se tady projevuje až falzifikátorskými sklony, projevem takové kultury, která historické myšlení ne přímo postrádá, ale dává přednost již poznanému před poznáním samotným. Taková kultura potom nechce měnit svá stanoviska, historický román si je, stejně jako jeho doba, tímto stanoviskem jist.

Využívá se hlavně konotovaných dějů, jež se vyjadřují na poli historické látky a jejichž obsah je předem znám a uzpůsoben do žádoucí výpovědní hodnoty (ibid.). Historická látka tu je záminkou, nikoliv účelem, obsahem, ale ne námětem vyprávění. Tomuto "potvrzení historií" podléhá výběr látky a tématu, protože ne každý historický motiv se hodí. V tom spočívá i jeden ze základních rozdílů mezi Andrićem a Selimovićem, jak bude ukázáno dále, vedle jiné volby literárních prostředků, především jiná volba námětu. To je samozřejmě dáno jinak kladenými požadavky a jiným účelem použitého historismu. Historická látka tu ale neprochází, ani nemůže procházet jakýmkoliv zpochybněním, motiv musí být zcela jednoznačný a obecně nezpochybnovaný. *"Je tu trvalý zájem o to, aby se potenciální hodnota národních dějin - tj. potenciální hodnota jejich celku nebo jednotlivých údobí, osobností, událostí - stávala hodnotou aktuální"* (ibid., s. 17) a zásluhou této hodnotové aktualizace se do společného vědomí integrovala národní minulost. Alespoň v rámci vlastního sebeuvědomování se prosazuje vědomí o (existenci) národní minulosti (a o minulosti národní existence), čili historický rozměr společnosti. Jistá tezovitost motivů a jejich výběr ovšem eliminuje historické myšlení, kritická analýza vlastní minulosti se stává nepotřebnou.

V krajním přístupu potom ztrácí historická próza svou dějinnou minulostní identitu a stává se výrazovou platformou aktuálního, zejména v záležitostech nacionálních.

Historická próza zároveň prohlubuje styčné body společné sociální identity, jak byla definována na předchozích stránkách. Zejména interpretuje společně prožitá traumata a pomáhá vysvětlit jejich charakter a odhalit a utvrdit jejich účel a roli ve společné identitě.

Posiluje i historickou paměť, mnohdy, jako např. v Andrićově případě, dokonce slouží na první pohled jako pouhý nástroj uchování této společné historické paměti.

Co je ovšem nejdůležitější, buduje a pomáhá zachovat mýty, které skupinu formují jako jednotnou zevnitř i zvnějšku, které napomáhají její vnitřní socializaci a integraci, jak o tom bude pojednáno dále.

Studium minulosti, resp. historická tematika pokrylo hned dvě potřeby moderního člověka, otřeseného ze ztráty jistoty ve svém životě v důsledku osvícenství a industrializace. Poskytovalo jednak útěk z čím dál složitější minulosti, kde zkrátka nebyl s to najít své místo, i pokud sám chtěl, a jednak uspokojení. Jedno vyplývalo z druhého: *"hlboké želanie nájsť v menaicom se svete orientáciu a identitu"* (Fischer-Lichte, 2003, s. 333n.).

Právě i z hlediska identity jedince je historická próza zásadní: *"Ak teda aj osobná identita jednotlivca bola spochybnená, dejiny poskytujú istotu nadradenej, obsiahlejšej identity,"* (ibid., s. 333). Čtenářovo sebepojetí se stává potvrzeným skrz mnohem vyšší autoritu, potvrzené dějinami, jejichž je součástí a které ho zahrnují.

3. 3 HISTORISMUS IVA ANDRIĆE A MEŠI SELIMOVIĆE

Ivo Andrić je největším klasikem bosenské prózy, jeho jméno je známé i laikům, kteří jinak o bosenské literatuře nevědí zhola nic, je proto vhodné začít kapitolu o jugoslávské próze právě jím. O jeho popularitu se samozřejmě postaral i fakt, že dostal v roce 1961 Nobelovu cenu za literaturu, jako jediný v celém jugoslávském prostoru. Do jaké míry byla tato cena politická, přece jenom o Andrićovi se do značné míry dá říci, že byl skutečně "jugoslávským" autorem, jako tomu bylo pravděpodobně v případě Seiferta, a do jaké míry se u Andriće jedná skutečně o ocenění jeho literární tvorby, je těžké říci. Jisté však je, že jeho monumentální próza si ke čtenářům cestu našla. Jeho práce patří nejen k národnímu kánonu, ale i ke kánonu obecné evropské vzdělanosti. Je to tedy právě on, kdo spoluutváří identitu Bosny navenek, a s kým se musejí nějakým způsobem vyrovnat všichni další bosenští autoři.

Obraz Bosny, kterou Andrić vytváří, připomíná v mnohém obraz přelomu století a rozpadu c.k. monarchie v tvorbě především rakouských, ale i českých, modernistů. Střední Evropa se na přelomu devatenáctého a dvacátého století začíná rozpadat, ukazuje se, že středoevropský prostor nemá žádný důvod k dalšímu pokračování své existence, žádný společný *raison d' être*. Zároveň ale byla až do samého konce první světové války rakousko-uherská říše něčím zdánlivě pevným a trvalým, co, zdálo se, pevně vzdoruje jakémukoliv

vnějšímu působení času nebo mezinárodní politiky. Když se říše začne rozpadat, je to najednou velmi rychlé a mnoha jejím bývalým obyvatelům se z ničeho nic zhroutl svět. *"Spisovatelům Rakouska, vrženým náhle do nové a náročné politické reality, na niž nebyli svým ustrojením připraveni a již nebyli schopni se přizpůsobit, se však staré habsburské Rakousko jevílo jako šťastný a harmonický věk, jako uspořádaná a idylická střední Evropa, jejíž čas ubíhal zdánlivě pomaleji a méně úzkostně, takže staré časy a zážitky nebyly ihned vytěsněny z paměti"* (Magris, 2001, s. 15). Obraz rozpadu je jedním ze základních momentů středoevropské modernity, můžeme ho pozorovat u Kafky, Musila, Kubina i dalších. Velmi zřetelná je tato obava z rozpadu i u Andriće: *"Uplýval čas nad mostem a nad městečkem, mýjela léta a desetiletí. Bylo to několik desítek let uprostřed devatenáctého století, v nichž Turecká říše dohasínala v tiché horečce. Měřena očima současníků, zdála se ta léta být poměrně klidná a šťastná, ač v nich byly důvody k starostem a obavám, ač přicházela i sucha i povodně, i nebezpečné nákazy i vzrušující události všeho druhu"* (Andrić, 2009a, s. 98; *Na Drini ćuprija*, 1945, překlad Milada Nedvědová). Turecké císařství se ale začíná rozpadat také. Vnitřní čas říše sice plyne stále stejně pomalu, v mostní bráně nad Drinou sedí *"zralí a vážení muži, aby si popovídali o veřejných záležitostech a společných starostech, ale ještě častěji mladíci, kteří znají jen písně a žerty"* a pijí horký salep a kávu a kupují studené melouny a první třešně (ibid., s. 14), co na tom, co se děje ve světě, Bosna je zapomenutá z obou stran a bosenští Turci nemají rádi žádné změny (Andrić, 2009b; *Travnicka hronika*, 1945, překlad O. F. Babler), ale vnější čas už se začíná dávat do pohybu: do Travniku přijíždí první konzul: *"Stovky roků jsme žili bez konzulů, tak se bez nich obejdeme i dále - copak by konzul dělal v Travniku? Ale on pořád trvá na svém: „Jak jste žili, tak jste žili, ale od nynějška budete muset žít s konzulem. Nastaly prostě takové časy"* (ibid., s. 8).

Diachronnost "velkých" a "malých" dějin je jednou z určujících charakteristik Andrićova díla, od středoevropského pojetí času se ale přece jen poněkud liší. Zatímco Kubinův i Kafkův svět v *Zemi snivců* (*Die Andere Seite*, 1909) nebo *Procesu* (*Der Prozess*, 1925) zaniká během několika málo okamžiků, Josef K. nebyl šťastný, alespoň to o sobě nikdy netvrdil, ale jeho život měl až do onoho zatčení pevný řád, a to mu přinášelo klid, postupně ale začne příliš podléhat svému procesu, a přestože si to sám nepřipouští, jemu známý svět mizí během jednoho roku tak nenávratně, jako by nikdy neexistoval. Andrićovi hrdinové jsou vystaveni jinému působení "velkého času". Zatímco ve středoevropských románech je umožněna existence dvou časových rovin - vnitřní a vnější - existencí dvou paralelních světů,

z nichž jeden pohlcuje druhý, stravuje ho a posléze oba zanikají, zcela a bez náhrady jako v Kafkově *Procesu*, nebo ten nový, který se snažil nahradit starý, zaniká, původní svět spolu s ním a je nahrazen zcela novým vnímáním světa, jako je tomu v Kubinově *Zemi snivců*. Andrić ale nenechává v této časové opozici vzniknout žádný paralelní svět. I když je původní svět ohrožen vnějším časem, vlastní svět Bosny, resp. jejích postav trvá. Vnitřní čas je pro všechny společný, pro všechny stejný. Jsou jen dva způsoby, jak tomuto reálnému světu uniknout; jedním z nich je vyprávění, které má ale další důsledky a takto vzniklý paralelní svět trvá pouze krátkou chvíli, neumožní jednotlivým postavám uniknout zcela reálnému světu, zůstat v paralelním, zmizet v něm jako pravý Buddha:

"První hlty alkoholu, právě tak jako první tóny hudby, ujišťují, že ten prstenec hor okolo města není neproniknutelný a neprůchodný, jak vypadá i za nejkrásnějšího slunečného dne, a zvláště v předvečer, když se stíny prodlužují a mlha klesá. Sám se divíš, jak je možné, že sis toho už dávno nevšiml. Vidiš to teď jasně před sebou: na všechny strany vedou ze Sarajeva kvítím lemované cesty, na nichž je každý krok potěšením a radostí, protože tě vyvádí z tohoto města a z téhle země. (...) To je ta země, která je a není. Všechno tě k ní táhne a celý tvůj život se zužuje v jedině: jak se do ní co nejrychleji dostat. (...) To už není lidská chůze, ani koňský cval, je to let, pravý let. Stále silnější údery srdce se spojují, až se z nich stává jediný. Až se ti dech zastavuje a zrak zamlžuje z těch zlatých oblak, kterými prolétáš. (...) Nějakou dobu to trvá a všechno je přitom tak skutečné a věrohodné, tak jisté, že s odchodem není třeba nijak spěchat. (...) Ano, jenže účinek alkoholu není neomezený, právě tak jako účinek hudby. (...) Kouzlo začíná slábnout, přelud bledne a vyprchává a jeho řidnoucím závojem čím dál jasněji rozeznáváš reálnou skutečnost, zlou a mstivou, ještě horší a bezvýhodnější, než byla ta před extatickým sněním. Jsi v Sarajevě, střízlivý a nemocný smutkem⁷" (Andrić, 1981, s. 52n; Omerpaša Latas, 1977, překlad Jiří Fiedler.).

Tím druhým způsobem, jak světu uniknout, je smrt: *"Nehybný nebožtík, celý zabalený v plátně, a u jeho hlavy stejně nehybný, zhroucený stařec. Těžko odhadnout, jak je vlastně starý a kdo to asi je. (...) V sedle seděl kapitán asi stejně vysoko jako muž na verandě, takže mu viděl přímo do tváře. Do tváře? Spíš do toho, co může z lidské tváře zbýt. Vypadala jako*

⁷

Tento přelud je ostatně známý každému, kdo někdy v Sarajevu pobýval.

přešlá mrazem, zkrivená křečí a nevýslovnou bolestí a navíc zkamenělá. V hlubokých důlcích velké kalné oči, hledící do prázdna a nic nevidící" (ibid., s. 47)⁸.

Druhým význačným znakem středoevropské modernity je její fragmentárnost, nejlépe viditelná paradoxně u dvou největších románů této literatury: u Haškových *Osudech dobrého vojáka Švejka* (1921 - 23) a Musilova *Muže bez vlastností* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930). Obě tato díla se snaží popsat svět v jeho komplexnosti. Každý používá jiné prostředky, ale oba autoři sledují tentýž cíl, snaží se postihnout tvářnost světa, jeho proměny, jeho zvláštnosti, každou jeho skrytost. Čím více se však snaží, tím více jim celý svět uniká, podobně jako je tomu v teorii o fraktálech, kde zvětšující se měřítko vede k nekonečnosti měřeného. Stejně funguje i snaha o naprosté vyčerpání světa, o které se pokouší Hašek s Musilem. Následkem této snahy, která se bojí opominout sebemenší detail nebo marginálii, je roztříštění obrazu. Mluvíme-li ovšem v této souvislosti o Andrićovi, je třeba připojit dvě poznámky. První poznámka je otázka žánru. Andrić se ke své tvorbě, resp. vypravěči se v jeho tvorbě staví k textu jako kronikáři. V *Travnické kronice* se tento jeho postoj objeví už v názvu, ale i v dalších jeho dílech je zřetelný kronikářský postoj, zejména v *Mostu na Drině*, kde je kronikářský přístup ještě výraznější. Vypravěč sbírá všechny informace, které má k dispozici, a čtenáři je předkládá víceméně nekomentované, skutečně v podobě až jakéhosi letopisu. Netřídí je podle důležitosti situace, ani podle důležitosti mluvčího, jediným kritériem je časový sled událostí, bez hodnotícího měřítka. Druhá poznámka by byla, že v tomto případě to není autor, kdo se snaží o popis veškerého (dosažitelného) světa, ale jednotlivé postavy, resp. celá komunita, společenství. Tyto dva fakty vedou nutně k přijetí Andrićových kronik napříč společností: vypravěč zaznamenává vše, každá událost je stejně důležitá jako povodně, román ve smyslu analů.

Jak již bylo řečeno, snaha popsat svět v jeho celistvosti, vede nutně k jeho rozpadu. Andrićův vypravěč se snaží ve své podstatě o totéž, a to do té míry, že zapisuje nejenom události skutečně událostního typu (jako opozice k historikám, pověstem a legendám), ale právě i jednotlivé historiky vážící se k těmto událostem. Tak např. na začátku románu *Most na Drině* dává vypravěč k dispozici hned několik pověstí o mostě, aby je vzápětí vyvrátil

⁸ Motiv tohoto vysublimování ze světa se znovu objeví v postjugoslávské próze a to nejen u bosenských autorů (Albahari), ale i u srbských a chorvatských (Arsenijević, Velikić, do jisté míry i Pavić).

popisem skutečné události⁹. Kromě toho vypravěč nezapomíná, že žije v konfesijně rozdělené Bosně, někde je tedy výkladů víc - křesťanský i muslimský:

"Pro srbské děti jsou to stopy Šarcových kopyt, pozůstalých z doby, kdy byl Králevic Marko vězněn nahoře ve Starém hradu a utekl z něho, sjel na koni se skály a přeskočil Drinu, na které tehdy ještě nebyl most. Ale turecké děti vědí, že to nebyl Králevic Marko, ani to nemohl být on (protože kde by vzal nevěřící panchart takovou sílu a takového koně), nýbrž Djerzelez Alija na své okřídlené arabské klisně, který, jak známo, opovrhoval přívozy a převozníky a přeskakoval řeky jako potůčky" (Andrić, 2009a, s. 12).

V důsledku absolutní rezignace na třídění událostí podle jejich hodnoty se Andrićův svět fragmentarizuje podobně jako Haškův a Musilův, přesto ale nedochází k rozpadu jeho světa jako celku, Andrićův svět se rozpadá sám v sobě na menší části. Tyto části mají společný základ a jsou do značné míry spolu provázané, sice se v některých výkladech liší, ale jakási společná základna stále zůstává, a tak se zdá, že přece jen mají něco společného. Je to dáno právě žánrem kroniky, k roztříštění dochází na úrovni záznamu, celek ovšem zůstává pevně svázán svým žánrem a účelovostí události.

To nás opět vrací k otázce identity. U autorů středoevropské modernity ukazuje tato rozpolcenost světů a jejich fragmentárnost na absolutní ztrátu jistoty i vlastní identity. Jejich neschopnost zařadit se do nového uspořádání světa, najít si své místo i po rozpadu monarchie vede právě k tomuto vytváření paralelních možností existence. Hledání obecného (při kterém ale dochází k rozdrobení) je pouhou snahou najít sám sebe v novém světě, v novém uspořádání věcí. I proto se zdá, jako by si postavy Andrićových románů byly svou identitou jisté. Toto zdání je ale rušeno faktem, že Andrić píše historickou prózu. Historická látka nutí svého čtenáře hledat svou identitu v minulosti, v Andrićově případě většinou dávné minulosti bez možnosti vlastního prožití, a znesnadňuje mu tak úkol najít svou identitu v přítomnosti, v současnosti. Fakt, že v momentě, kdy vojáci vyhodí do vzduchu podmínovaný most, s kterým tak skončí jedno období, v textu jasně vnímané jako zlatý věk, který se už nevrátí, umírá hlavní postava poslední části románu *Most na Drině* na infarkt, čili na srdeční zástavu, je tu velmi signifikantní. Andrićovi čtenáři si mohli knihu přečíst až po této události, Andrićův vypravěč jim tedy nenabízí žádnou možnost, jak žít dál, jak se znovu najít. A to i v otázce soužití s ostatními. Jak pevně je historické téma spojené s otázkou identity bude ještě ukázáno dále, ale na tomto místě je potřeba říci, že Andrić nechává Bosnu stát i padnout s tureckou

⁹ Jak již ale bylo zmíněno, obě události, historická i vyprávěná, jsou postaveny na stejnou úroveň, mají tedy obě stejnou důležitost.

mocí. A to celou, počítaje v to i bosenské Srby, bosenské Židy a bosenské Chorvaty. Koneckonců i o bosenských muslimech mluví často jako o bosenských Turcích. Bosna jako by pro něj byla kusem přírody, která mezi sebe vpustí pouze stejně na věky přetrvávající artefakty, jakým byl právě most přes Drinu. Lidé, ať už ti, kteří v ní žijí, nebo vojsko a hajduci tu zůstanou jenom v písních: "*Lidé v městečku si ještě nějakou dobu vyprávěli tento příběh, ale pak se na něj začalo pomalu zapomínat. Zůstala jen píseň o dívce, která krásou a moudrostí září nade vším, jako by neměla nikdy pomítnout*" (ibid., s. 119).

To je Andrićovo vyprávění z hlediska společné historie, zakládajícího mýtu. Podíváme-li se na jeho texty z hlediska vlastní identity, jak bylo naznačeno v předcházejících kapitolách, celá věc se ještě poněkud zkomplikuje. Přestože v momentě, kdy je role jedince ve společnosti pevně daná, tedy neměnná, je jeho identita nejpevnější (Bačová, 1996), u historického románu je tento fakt poněkud zkomplikován právě diachronností času vyprávění a času čtenáře. Právě proto, že na jedné straně, jak už bylo řečeno, Andrić nenabízí žádné pokračování, ani žádnou možnost pokračování, a zároveň na straně druhé jsou jednotlivé role pevně spjaty s prostředím a dobou, která už se žádným způsobem nemůže vrátit, není možné tyto role, které jsou tak specifické, žádným způsobem přenést do nového prostředí. Andrić spatřuje bosenskou identitu především v jejích historických monumentech: v písních, vyprávěních, takových stavbách jakou byl most přes Drinu nebo kavárnička, které se neřeklo jinak než Lutvova kahva ("*kam až paměť lidská sahá, je na konci travnické čaršije, pod stinným a šumivým zřídlem Šumeće. ... dosud všichni chodí k Lutvovi na kávu a jeho jméno se vzpomíná a vyslovuje tam, kde jsou zapomenuta jména sultánů, vezírů a begů*" Andrić, 2009b, s. 7) a v jejích geografických podmínkách, které určují ráz bosenské země i jejích obyvatel. Právě vzpomínka na Lutvovu kahvu ale ukazuje, že Andrić nechává identitu přesáhnout a přežít osmanskou říši a skrz všechny tyto monumenty spojuje identitu (pro něho) současnou s identitou dávných obyvatel Bosny.

Meša Salimović předvádí poněkud jiný druh historického románu než Andrić. Začátek jeho *Tvrze* (*Tvrđava*, 1970, překlad Milada Nedvědová) nechává čtenáře dlouho na pochybách: "*Nemohu vyprávět o tom, co se dělo v Chotině, v daleké zemi ruské. Ne že bych si to nepamatoval, ale nechci. Nemá cenu vyprávět o strašném zabíjení, o lidském strachu, o násilnostech na obou stranách, člověk by si to neměl ani pamatovat, neměl by ani litovat, ani oslavovat. Nejlépe je zapomenout, aby zemřela lidská vzpomínka na všechno ošklivé a děti aby nezpívaly písně o pomstě*" (Selimović, 1974, s. 9). Selimović začíná jako autor psát až

během druhé světové války, "až pod dojmem válečných zážitků" (Kvapil, 1974, s. 355). První odstavec románu *Tvrz* uvádí čtenáře (vynecháme-li konkrétní údaj o bitvě v Chotině) do jakékoliv válečné situace, Selimovićovu současníku nutně připomene válku aktuální, kterou sám zná. Po několika ne příliš povedených románech se Selimović vydává do doby staré Bosny, která do té doby byla doménou právě Andrićovou. Rozdíl mezi nimi je však patrný na první pohled. "Byla to od Selimoviće značná odvaha, vydat se do oblasti, která se zdála tak beze zbytku zmapována Mostem přes Drinu, Travnickou kroniou nebo Prokletým dvorem. Selimović však jak čtenáře, tak kritiky takřka rázem přesvědčil, že nehodlá vystupovat v roli Andrićova epigona" (ibid., s. 355n.). Od Andriće se liší hned v několika ohledech. První, asi nejvýraznější rozdíl, je ve způsobu vyprávění, který si každý z nich zvolil. Zatímco Andrić, jak už bylo řečeno, využívá se všemi důsledky kronikářský styl, Selimović vystavěl oba své romány jako psychologické drama jednoho hrdiny, "junaka negativnog iskustva" (Kazaz, 2004, s. 91). Andrićův způsob vyprávění je možná originálnější, ale Selimovićův styl je kompaktnější a drží více pohromadě. Druhým výrazným rozdílem je právě ona výše zmíněná aktualizace: "Selimović napsal historický román v nejlepší slova smyslu, to jest takový román, kde historický materiál, ztvárněný a utříděný vhodně zvolenou fabulí a dobře vedeným dějem a oživený řadou zajímavých postav, představuje jen nezbytný základ, z něhož se mnoha směry rozbíhají a vzájemně prolínají a doplňují myšlenky, jež ovzduší starého osmanského Sarajeva přibližují citění a myšlení dnešního čtenáře. Ve způsobu aktualizace historického dění prokázal Selimović obdivuhodnou autorskou zodpovědnost. Zápletky a konflikty románu, jež namnoze nabývají podoby střetnutí člověka-jednotlivce s násilím osmanského státu, jsou pojaty naprosto reálně, konkrétně a historicky" (Kvapil, 1974, s. 357). Zatímco v Andrićově textu nenajde čtenář ani stopu něčeho, co by se vztahovalo přímo k němu, Selimović nechává svoje postavy fungovat v čtenáři blízce známém prostoru.

To, co oba autory naopak spojuje, je až naturalistická práce s historickým materiálem: "Andrić v rozhovoru s Ljubem Jandrićem vypráví, jak několikrát jede do Travniku, opět sám, s notesem v ruce bloudí ulicemi a před zvědavými lidmi zapisuje údaje o městě, vezírech, mešitách, názvech ulic a budov... Anebo když přímo v Travniku na jedné besedě prozradil, jak si dělal plánky a grafikony, aby nepopletl události v čase a prostoru" (Karpatský, 2009b, s. 466). Stejným způsobem získává i korespondenci konzulů, jejich zápisky, atd. Totéž se dá říci o Selimovićově *Tvrzi*: "tentokrát je jeho historické zařazení zvláště konkrétnějším určením místa a času. Děj se odehrává v Sarajevu. Zmínka o sultánu Abduldu Hamidovi (I.) a

využití některých fakt i postav z dobových kronik (zejména z proslulé *Kroniky Muly Mustafy Bašeskiji*) stanoví i časové rozmezí" (Kvapil, 1974, s. 356). Konkrétní časové, dobové a historické údaje ukazují, že pro oba autory byly tyto údaje velmi zásadní a nechtěli umístit děj svých románů "jen tak někam" do minulosti.

Na první pohled možná ne tak významný rozdíl, ale v rámci otázky identity velmi zásadním znakem je fakt, že Selimović nechává své hrdiny, jak dervíše Nurudina, tak písaře Ahmeta Šaba aktivně utvářet a, co je důležitější, přetvářet svoje životy. "*Román Derviš a smrt (Derviš i smrt, 1966, překlad Dušan Karpatský - TK) tedy ukázal starou Bosnu z docela jiného úhlu a v novém osvětlení, ve sváru myšlenek a aktivních lidských stanovisek, a také tragika jeho ústředního hrdiny není založena na nadpřirozených danostech, nýbrž na roli, kterou si tento člověk sám, byť pod tlakem poměrů a okolností, vyvolí jako bytost povýtce společenská*" (ibid., s. 356). A totéž platí i pro román *Tvrz*.

Derviš a smrt stejně jako *Tvrz* se jeví jako zápisky vytvořené z nutnosti něco po sobě zanechat: "*Počínám tento svůj příběh pro nic za nic, nečekám z něho žádný užitek ani pro sebe, ani pro jiné, počínám jej z potřeby přesahující užitek i rozum, aby po mně zůstal můj zápis o mně, zachycená trýzeň rozmluvy se sebou samým, se vzdálenou nadějí, že se snad najde nějaké řešení, až bude účet sečten, bude-li, až zanechám stopu inkoustu na prázdném papíře, jenž čeká jako výzva*" (Selimović, 1985, s. 7) a v *Tvrzi*: "*Řeknu pouze, že jsem se vrátil. Kdybych byl se nevrátil, tak bych nezapsal to, co následuje, nikdo by nevěděl, že se to všechno stalo. To, co není zapsáno, to ani není; bylo a je pryč*" (Selimović, 1974, s. 9). Vypravěč v obou případech začíná svůj text (zapsaný; metatext) dvěma poznámkami: za první, píše svůj příběh bez jakéhokoliv důvodu, čili vlastně ani nestojí za to, abych jej zapsal. A za druhé, bez jeho zapsání by nemohlo dojít ke konečnému zúčtování, rozřešení příběhu. Z této druhé poznámky navíc vyplývá, že je nezbytné jej zapsat pro ty, "kdo pochopí", čili pro členy vlastní komunity. Zároveň oba vypravěči mění svoji společenskou roli, do značné míry tak mění i svoji identitu v rámci skupiny samotné (ale ne vně skupiny) a také utvrzují identitu této skupiny, a navíc je to právě komunita, která jim tuto změnu umožňuje.

Román *Tvrz* neobsahuje příliš mnoho vyprávění přímo z bitvy. Stejně jako Andrić i Selimović tu staví na stejnou úroveň vedle sebe válečné historky vedle "opravdových událostí". Na rozdíl od Andriće ale mají tyto historky spíše než kronikářský iniciační charakter: "*V třetím oddíle se hned zpočátku dala dohromady skupina deseti Sarajevanů; spojil je strach z neznámých končin, neznámého nepřítele, neznámých ostatních vojáků. V*

každém z nás bylo pro ty druhé něco jejich, něco důvěrného, byli jsme si vzájemně prostředníky myšlenek na domov a na rodinu, němeho pohledu a údivu, co že hledáme v cizí zemi kromě svého a cizího neštěstí. Vracel jsem se mezi ně jako domů" (ibid., s. 10). Sounáležitost této skupiny ale jako by byla dovršena až společným znásilněním místní venkovanky a následnou sebevraždou obou synů holiče Salihy z Alifakovce. Hlavní hrdina nedošel až na pomyslnou mez, místo soulože dal ženě najíst a ze skupiny se tím vyčlenil, dále se za vyčlenění považovat fakt, že jako jediný přežil. I tímto vyčleněním se, neteatrálním odmítnutím válkou legitimizovaného násilí, mění Ahmet Šaba svou roli, protože jak říká student Ramiz *"zabíjejí je, zabíjejí se sami. Život lidu je hlad, bída, mučivé živoření na rodné půdě a hloupé umírání na cizí. A velmožové se vrátí domů, všichni, aby vyprávěli o slávě a těm, co přežijí, pili krev"* (ibid., s. 16). Ahmet Šaba se tedy stává velmožem, byť pouze v dočasně a v abstraktním smyslu slova, navíc je mu velmi brzy ukázáno, kde je jeho pravé místo, ale přece může v určité části svého života napsat *"Málo lidí ve městě mohlo říci, snad jenom já, jeden jediný: jsem šťastný, jsem živ"* (ibid., s. 19). Velmi brzy mu ale dá zbytek jeho společenství poznat, že tuto jeho proměnu neuznává, Ahmet je zmlácen, pokálen a přichází o práci, nikdo není ochoten mu pomoci. Původci tohoto "napravení" ovšem nejsou z Ahmetovy vrstvy, naopak. Kádí a ostatní nejvýznamnější hosté jsou odvedeni do posledního a nepřístupného pokoje. *"Leč běda, nechť hrbatá dívka v nic nedoufá!"* (ibid., s. 54). A Ahmet tak zůstává členem vlastní komunity, navíc potvrzující kontinuitu jejího zakládajícího mýtu, kontinuitu skupinové identity a tím i kontinuity celé skupiny: *"A z Mejdanu odcházeli vojáci do války. Je rovněž provázely matky, otcové, sestry, dívky. Plakaly nebo zničeně mlčely.... Kdo z těch, kdož odcházejí, zahyne? A kde? V dunajských bažinách? V besarabských lesích? Na vzdálených neznámých polích? Díval jsem se na ně s truchlivým pocitem. Je mezi nimi nějaký Ahmetaga Misira, který se stal agou a zaplatí za to cizí i svou hlavou? Kde je hněvivý vetešník Hido, prchající před chudobou? Utekl nějaký další Ibrahim Paro před svými ženami? Jsou tu synové nějakého dalšího holiče Saliha z nějakého jiného Alifakovce? Je tu Husein Pišmiš, Smail Sovo, Avdija Suprda? Ať se jmenují jakkoliv, jejich osud je stejný"* (ibid., s. 354).

Oproti válečnému veteránu Ahmetovi je derviš Nurudin v jiné situaci. Jeho společenský status je neotřesitelný a celou společností plně přijímaný, a to i v momentě, kdy by derviš sám byl ochoten ustoupit, nebo by se k ústupku nechal snadno přinutit: *"Postavil jsem se ke zdi, v zádech jsem sotva cítil nerovnosti vepřovic, stál jsem se sklopeným zrakem, nezneklidněn*

*ponižením, jež mě čeká, úmyslně jsem si vybral nejužší místo, dokonce jsem je očekával s jakousi bolestnou rozkoší, proslechne se to, lidé mě budou litovat, začínám být obětí. Ale stalo se, co jsem nepředvídal; jeden ze sejmennů vyjel dopředu, projeli kolem mne jeden za druhým. Dokonce mě pozdravili" (Selimović, 1985, s. 123). I on je vystaven potenciální změně identity, ale v jeho případě by jakákoliv změna musela být spojena s porušením pravidel dervišského řádu, tedy úplným morálním selháním, jak by to vnímala společnost i on sám ("z černých sklepení mé krve vytrysknou neznámé touhy, a až se vyvalí, pak bude pozdě, už nikdy si nebudu moci myslet, že zemřely anebo zkrotly, a už nikdy nebudu moci být to, co jsem byl" *ibid.*, s. 33) a jak je to vidět i na příkladu Hasana.*

V případě obou románů ukazuje Selimović postupný rozpad osobnosti obou hlavních hrdinů, resp. vypravěčů. Už tím, že se stali vypravěči, změnili svoji roli ve své komunitě. Tato změna v obou případech postupně vedla ke ztrátě integrity a kontinuity, toto vyšnutí se projevilo rozpadem vlastní identity obou postav. To, co je ovšem udrželo v mezích, byla komunita, jejíž identita zůstala zachována, nebyla-li přímo posílena. Selimović zcela opomíjí příslušníky ostatních skupin (hlavně náboženských), a proto se zdá, že je skupinová / sociální identita v obou románech velmi pevná a téměř neproniknutelná.

Andrić i Selimović využívají historického románu jako prostředku, ani u jednoho nejde v první řadě o zpracování historické látky, jak již bylo řečeno. "*Roman Na Drini ćuprija je 1945. godine ne samo kao utok Andrićevih književnih uzora, ideja o historiji Bosne pod nasilnom turskom vladavinom i doživljaja uvrnutog bošnjačkog mentaliteta i kršćansko-islamskog antagonizma, nego i kao žarišna tačka smišljeno odabrane i stvaralački stilizirane o preobražene građavine u skladu sa koncepcijom djela, počevši od legende i narodne epike do podataka iz turskog i austrougarskog doba" (Rizvić, 1996, s. 159). A k jeho dílu patří obojí. Selimović využívá látky více pro její aktualizaci. Role jedince ve společnosti, je ale u obou autorů podobná: společnost drží pevně pohromadě, jedinec sám se nemůže ze své role, svého postavení v této společnosti nijak vymanit, a to ani veřejnou službou (účast ve válce). Společná identita je tu tak velmi silná, ačkoliv není jednotlivými postavami vždy vědomě vnímána, nebo vnímána pozitivně. Zároveň oba autoři odkazují svými díly ke své aktuální době, tedy identitě jugoslávské Bosny.*

4. BOSNA "POTOM"

4. 1 DRUHÁ TEORETICKÁ MEZIKAPITOLA: CO JE LITERÁRNÍ MÝTUS?

Na rozdíl od mýtů standardní mytologie a etnologie objevuje se zkoumání literárního mýtu až poměrně pozdě, v sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století. V tomto momentě ještě neexistuje shoda, co si pod tímto termínem představit, ačkoliv, jak píše Sellier, *"vždyť byly-li již některé proslulé příběhové scénáře v evropských literaturách pokřtěny jako literární mýty, stalo se tak s víceméně důrazným odkazem na to, co etnologové a mytologové v letech 1930 - 1980 za mýtus označili. I když se ukazuje, že předmět zkoumání nebyl tak dobře vymezen, jak se myslelo"* (2002, s. 99n.). Proto je nutné při definování literárního mýtu vyjít z obecné definice mýtu (náboženského) a především pojmenovat posuny, ke kterým oproti původnímu významu mýtu došlo.

První, na čem se mytologové bez ohledu na způsob práce shodnou, je fakt, že mýtus je příběh základní, nastolující: vysvětluje původ všeho, vztahy člověka ke společnosti, k přírodě i k abstraktům jako čas atd. Mýtus je postaven mimo čas a mimo autorství. Literární mýtus je především zbaven své náboženské funkce, a tak sám nic nezakládá, ani nenastoluje. Za druhé jsou to díla literární (oproti ústní tradici a její někdy až rituální funkci) a jako taková mají svého autora, jsou závislá na své skripturalitě. A za třetí nejsou literární mýty na rozdíl od mýtů v původním slova smyslu považovány za pravdivé, nebo alespoň ne ve smyslu opozice literatura (fikce) x pravda.

Literární mýtus v sobě podle Selliera (ibid.) zahrnuje čtyři kategorie příběhů. Jednak příběhy mytického původu s bezpočtem variant, většinou antického původu, jako jsou Prométheus, Antigóné, Élektra a Orfeus. Jednak nově vytvořené literární mýty postantické Evropy, kam se zařazuje Faust, Tristan a Isolda a don Juan. Třetí kategorii vytvářejí konkrétní místa, "loci". Auru mytologického místa tak mají například Benátky. Poslední kategorií jsou mýty politické, ve smyslu politických vzorů: Napoleon Bonaparte, Julius Caesar, Alexandr Veliký, a ve smyslu velkých událostí: Velká francouzská revoluce, Americká válka za nezávislost atd. Schéma přitom zůstává u všech čtyř kategorií stejné, tedy postava nadčlověka (Hrdina s velkým H), který díky své odvaze úspěšně podstupuje různé zkoušky a navzdory smrti dospěje k apoteóze.

Dá se snad zjednodušeně říci, že literární mýtus je charakterizován následujícími třemi prvky: za prvé je důležitý význam symbolického řetězce literárního mýtu (Freud, Lacan, Bachelard), který vede k "*bohaté významové přesycenosti prvků*" (ibid., s. 111) zřetězených v textu, čili jeho "*významová přesycenost*" (ibid.). Druhou charakteristikou je kompoziční sevřenost textu: "*zkrátka literární mýtus předpokládá nejen hrdinu, nýbrž celou komplexní, dramaticky vystavěnou situaci, do níž je hrdina zasazen*" (ibid., s. 115). Je-li naopak situace příliš jednoduchá, nebo příliš jednoznačně formulována, dovysvětlena, dostáváme se na úroveň emblému. Třetím znakem literárního mýtu je metafyzické ladění, kategorie v rámci níž se nepohybujeme zrovna po pevném ledě. Sellier jej charakterizuje jako vědomí toho, že horizontalita veškeré existence je nebo může být nahlížena z vertikálního pohledu (ibid.).

To je literární mýtus, jak ho definovala strukturalistická kritika. Postupem doby se ale pojem literárního, resp. kulturního mýtu poněkud proměnil, přestal se omezovat na "velké" literární mýty, jakými jsou Faust nebo don Juan, a obrátil pozornost i k jakési "mytické hře". Tak například Roland Barthes provádí mytologickou a symbolickou analýzu wrestlingu, boxu a zápasících psů. Dostáváme se tak k dalším pojmům. Znak, jako v případě Mankiewiczova filmu Julius Caesar, "*v němž z Římanů dělá Římány ten nejčitelnější znak - vlasy na čele*" (Barthes, 2004, 24), totiž ofina, je povinnou součástí příběhu, odkazuje k jádru příběhu samotného, vytváří souvislost mezi jeho jednotlivými postavami. Barthes od znaků požaduje, aby byly "upřímné" a "přirozené" (ibid., s. 25), mají-li fungovat jako pravdivé. Rozkrytím těchto znaků se Barthes snaží o dekonstrukci vnuceného mýtu, právě takového mýtu, který by byl v nějakém smyslu zakládající a nastolující.

Proto je nutné ptát se spolu s Barthem: co je mýtus dnes? Barthes definuje mýtus jako určitou promluvu, systém komunikace, sdělení (ibid., s. 107) - v určitém slova smyslu a za určitých podmínek, jistý modus signifikace, určitou formu. Barthes vyžaduje sémiologickou analýzu jednotlivých sdělení a tím i jejich rozkódování. Pohybujeme se zde v klasickém sémiologickém trojúhelníku označovaného, označujícího a signifikace. Tento mýtus zasahuje podle Bartha do všech oblastí lidského života, protože jeho smyslem je deformovat realitu, přeměňuje smysl na formu. "*Sémiologie nás poučuje, že úkolem mýtu je zakořeňovat dějinnou intenci v přirozenosti a nahodilost ve věčnosti*" (ibid., s. 140). Moderní doba jde ovšem v tomto směru proti tendenci mýtu.

Fischer-Lichte označuje tento moment za rozpad měšťanských mýtů (2003, s. 350), který je dán změnou pohledu publika. Prvním z těchto zásadních mýtů je rodina. Nejsilnější byl

kult rodiny ve vrcholném období éry buržoazie, čili v 18. a na začátku 19. století. Rozhodně se ale nerozpadá definitivně (Mann: *Buddenbrookovi*) a ukazuje se, že zejména v době krize společnosti, instituce rodiny navzdory vládnoucímu establishmentu v některých skupinách posiluje, jak je to vidět v Orwellově románu *1984* i na příkladu českého undergroundu a fenoménu tzv. baráků. Přesto je úpadek rodiny od poloviny 19. století znát, mnozí jej připisují především pokračující ženské emancipaci, protože jednak upadá otcovská autorita a jednak rodina ztrácí matčinu stoprocentní pozornost. Společnost ale stále klade na rodinu nesmírně vysoké nároky, základem rodinného života se tak stává místo skutečných vztahů lež ("životní lež," *ibid.*, s. 358). Jednotliví členové začínají skrývat své skutečné Já, protože je nepřipustné se projevit, to je ničí fyzicky i morálně, a musí nutně strádat.

S emancipací žen a snahou o seberealizaci se otevírá další téma rodinného mýtu, kterým je boj pohlaví. Boj mezi mužem a ženou obvykle probíhá přes děti, ne pro lásku k nim, ale děti představují strategický faktor v tomto boji o moc, navíc děti jsou zároveň ukazateli, nebo ho podmiňují, společenského úsudku. "*Súbor rolí, na ktorý se rozpadol charakter, nedrží pohromade a neštruktúruje nadradené Ja, ale je určovaný všeobecným a základným vzťahom, daným opozíciou medzi "mužom" a "matkom"*" (*ibid.*, s. 362). Tento souboj samozřejmě vyplývá z autority muže, jako tradičního živitele rodiny, s autoritou matky, která je "jediná jistá". Dalším momentem, ve kterém se rodinný mýtus rozpadá, je rodina bez otce. Pro syna, a v jistém smyslu i pro dceru, znamená ze symbolického hlediska otcova smrt či odchod z rodiny tělesné i psychické osvobození a nalezení sebe sama, svého osudu (*Oidipús král*). To ale nutně neznamená, že k nějaké seberealizaci musí dojít.

Druhým velkým měšťanským mýtem, který se podle Fischer-Lichte rozpadá, je mýtus umělce, velké osobnosti, kult génia. "*Vzrušujúcim sa stalo odhalenie vnútorných poryvov. Človek pôsobil vzrušujúco, ak bol schopný odhaliť sa pred verejnosťou a zároveň toto sebeodhalenie kontrolovať. Ľudia cítili, že z neho vychádza moc, aj keď si nevedeli vysvetliť prečo - bola to sekulárna charizma*" (*ibid.*, s. 378). Symbolem tohoto velikána se stává právě umělec. V devatenáctém století, o kterém Fischer-Lichte mluví, ovšem umělci hynuli, když je společnost neuznala nebo nepochopila. Pocit vyvolenosti, který je přítomný na obou stranách, je dán schopností ovlivňovat lidi a měnit stav věcí, měnit realitu pouhým přáním, pouhým vyslovením návrhu. K mýtu velkého umělce patří i postava femme fatale, ale ta v postjugoslávské próze v podstatě chybí. Básník nebo spisovatel si kromě postavení mocného, významného muže, uchovává také až romantickou aureolu revolucionáře, a to nejen ve

vztahu ke společnosti, kde souvisí s předešlým, ale také ve vztahu k Bohu, básník je metafyzickým rebellem. To má za následek dvě na první pohled různá vidění básníka, jednak jako zástupce všeho lidstva, který chce s Bohem vyrovnat účty a vrátit tak lidstvo zpátky do ráje (Prométheus, který přináší lidstvu oheň), a jednak básník jako představitel satanského vzdoru. Nesmíme zapomínat, že básník a spisovatel je svého druhu stvořitel, jemuž revolta vynese jen jakési Kainovo znamení, znamení zatracení a tedy exkomunikaci a vyloučení z lidského společenství.

4. 2 BOSNA DOMA¹⁰: JERGOVIĆ, KARAHASAN A DALŠÍ

Nová bosenská próza na přelomu 20. a 21. století se svou válečnou zkušeností přibližuje expresionismu 20. let, je ovšem charakterizována nejen přechodem od modernismu k postmodernismu a tedy objevováním nové poetiky, kritického mimetismu, smyslového realismu a nového cítění, ale také reakcí literatury na válku a její hrůzy, kde hlavní roli hrály nové literární generace. Válka bude znamenat zásadní příběh i nové postupy. Na rozdíl od expresionismu ovšem postmoderna ruší striktní hranice mezi žánry *"čak obnova realističke tradicije pripovjedanja u nastojanju da književni tekst bude, uz ostalo, i neka vrsta etičkog dokumenta povijesnog užasa"* (Kazaz, 2006, s. 271).

Válka sama o sobě neznamenala konec literární produkce, spíše se jí dostalo jakési stimulace vzhledem k zájmu světového publika o informace a texty z válečného regionu. Mihađ Mujanović dokonce hovoří o expanzi bosenskohercegovské literatury: *"Zachytit soudobé dění se stalo přáním a mnohdy i povinností každého spisovatele, aniž by byl brán ohled na uměleckou a technickou stránku psaní"* (2008, s. 8). S válkou v devadesátých letech došlo ale k zásadnímu přerušení kontinuity, romány většího rozsahu téměř zmizely, objevovaly se mnohem více povídky, kratší prózy a poezie. Samozřejmě existují výjimky, navíc je tato změna žánru dána jednak posunem k postmodernímu čtení, jak už bylo řečeno, a jednak výměnou generací, která pokaždé nastupuje spíše kratší prózou. Faktem ale je, že je

¹⁰ Odborná literatura rozlišuje mezi uprchlíkem (refugee) a vnitřně přemístěnou osobou (internally displaced person). Rozdíl spočívá v tom, že uprchlíci opustili státní hranice Bosny a Hercegoviny, zatímco vnitřně přemístění zůstali uvnitř hranic (Žiła, 2013, 130). Mně šlo však o rozdíl mezi utečenci do jazykově zcela nového prostředí a těmi, kdo zůstali ve stejné jazykové oblasti, protože z hlediska literatury je jazyk důležitějším faktorem než státní hranice, rozlišují tedy na autory, kteří zůstali "doma", čili v zemích bývalé Jugoslávie, a na ty, kteří odešli do jazykově odlišného prostředí, jako byly Spojené státy, Kanada a koneckonců i Československo, resp. Česká republika.

tato změna žánru hlubší než obvykle odpovídá výměně generací a že romány se dařilo psát více v exilu, než v domácím prostředí.

Důležitější než změna žánrů je změna témat a jejich uchopení. Jedná se především o dvě významná skutečnosti: jednak téměř vymizela historická témata, a to včetně historizující prózy (Drago Jančar: *Severni sij*, 1984), autoři se zabývají dobou vlastní, maximálně dobou svých rodičů. Tak se dostává do ohniska dění nanejvýš druhá světová válka, ale i v tom případě je vždy toto období spojeno s konkrétními příběhy, většinou osobně vyprávěnými, předcházející generace. Jednak dochází ke zborcení základních měšťanských mýtů (viz. výše), do jaké míry je možné tyto dvě změny přisoudit trendům současné literatury a na kolik jsou pro bosenskou literaturu specifické, je potřeba posoudit (důkladnější zodpovězení této otázky je však mimo možnosti této práce).

"Polovinom januara 1993. posjetili su me jedan američki novinar i njegova prevoditeljica, moja prijateljica, Aida Čerkez. Kako smo jeli, u krov moje zgrade je udarila tenkovska granata pa smo pojurili u podrum. Dolje sam novinaru rekao: Evo ovako, odgovarajući mu time na pitanje: Kako se Sarajlije osjećaju sada?" (Karahasan, 2010, s. 43; *Dnevnik selidbe*, 2010). Válka jako motiv se, vcelku nepřekvapivě, objevuje téměř u všech autorů devadesátých a nultých let. Nedá se ovšem říci, že by válka sama o sobě byla tématem, většinou je válka kulisou jednotlivých příběhů, záminkou a podmětem k tomu, aby se ukázaly všechny charaktery ve své nahotě, jako ten boxera banjalucké Slavie Miša Srdce: *"Miša není blázen, ani srdce není biceps, aby mu to nedocházelo. Vím, co si myslíte, když sem vejdu. Ještě tak dvakrát projdu těmahle dveřma a už nebude Mišo Srdce, ale Mišo Četnik. Seru na vás, šmejdi, ted' vám v hlavách docvaklo, kdo jste a kde jste. Zatímco si bratři brousili nože, předháněli jste se, kdo mi dřív poručí pivo. Ted' ještě budete Mišovi dávat za vinu, že vám ujel vlak. Tady mě máte, tak mi rozbijte hubu, ať to pak neřešíte, seru na ni, seru na vás i na toho, co vás takovéhle stvořil"* (Jergović, 2008, s. 40; *Sarajevski Marlboro*, 1994).

Bosna se začíná štěpit v samém svém základu, začínají se rozpadat i ta nejpevnější pouta, Jergović to dokonce vydává za hlavní důvod toho, proč knihu vůbec napsal: *"Psal jsem povídky o svém městě - protože jsem se bál, že Sarajevo přestane navždycky existovat"* (ibid., přebal knihy). Tato obava částečně vyznívá i ze začátku Karahasanova Deníku, který začíná popisem starého Sarajeva a esoterickou poučkou *"sve što je u svijetu moguće, postoji u Sarajevu, umanjeno, svedeno na svoju jezgru, ali postoji jer je Sarajevo središte svijeta (a vanjsko je uvijek i potpuno sadržano u unutrašnjem, dakle i u središtu)"* (2010, s. 8).

Jenomže v momentě, kdy čtenář čte tento text (první vydání v roce 2010), už Sarajevo dávno přišlo o tuto svou esoterickou a až náboženskou vlastnost a rozpadlo se, jakkoliv se pokoušelo o svou záchranu, ta již nebyla možná, Sarajevo se otevřelo světu a stalo se normálním evropským městem, stejným jako všechna ostatní, kde se nepohřbívá na kopcích, a do hrobů se sjíždí výtahem (Jergović, 2008, s. 63)¹¹. Sarajevo ztrácí válkou svůj status věčného města, které v sobě spojuje všechna monoteistická náboženství, které je odrazem světa vnějšího, vesmíru, a tím i svou vyvolenost, čili je to město čekající na svou konečnou zkázu. To se koneckonců ukazuje i v Jergovićově povídce Pán, kde během války v Sepetarovci vyschne pouliční fontánka s vodou, která *"nikdy nevyschla, dokonce ani v době, kdy nosiče nahradili kamiony a kdy se vzpomínka na jejich nůše zachovala jen v názvu ulice"* (ibid., s. 27).

Se statutem věčného města se rozpadají i další instituce, které se zdály být věčné (s přihlédnutím k dříve napsanému bychom mohli říci mýty). Nejmarkantněji se to týká jazyka jako takového. *"Vlak pomalu zastavuje. Vejdou celníci a policie. Nejdřív Maďari, pak Rakušani. Vezmou si pas, červený, prolistují několik stránek dopředu a dozadu a dají razítko, vrátí mu ho a popřejí šťastnou cestu. Ale Meša má pocit, že údaje z pasu je potřeba potvrdit, že musí vysvětlit, že je uprchlík z Bosny, a začne se klanět s dlaní na prsou a opakovat šukran katir, šukran katir. Policista už byl na odchodu, ale otočí se a udiveně se na pasažéra podívá"* (Veličković, 2009, s. 26). Meša, utíkající z Bosny, vracející se ze Súdánu a žádající o azyl v Rakousku, si ve vypjatém momentě celní prohlídky vzpomene na jediný výraz, a to je slovo "děkuji" v arabštině. Svůj rodný jazyk v celém textu téměř nepoužije a navíc vůči němu pojme takovou averzi, že se zapřísáhne, *"že plivnu do tváře prvnímu člověku, který bude mluvit se srbským přízvukem"* (ibid., s. 15). Svůj jazyk, resp. jeho sílu, ztrácí i Jergovićův zpěvák Seja, který jedinou svou písní, jediným předvedením Đulzujejhy, v podstatě zabíjí kolegu Alagu. Když to ale zkusí znovu, *"bud' muzika nehrála dobře, nebo v mém hlase už po šesti hodinách nebylo tolik síly, nebo snad Đulzujejha nebyla nic pro Derventské, prostě - nestalo se nic"* (Jergović, 2009, s. 125), to ho málem stojí život. Obrazně řečeno bez vlastního jazyka, bez hlasu vlastní identity, kterou pro Seju Đulzujejha je, nemůže existovat, obhájit se ve světě ostatních. Ztrátu jazyka prožívá i otec a syn v Nikolaidisově povídce Sin, projevuje se u nich naprostou neschopností komunikovat jak jeden s druhým, tak se sousedy v okolí. Otec komunikuje ještě alespoň prostřednictvím hudby, ale jeho syn už nedokáže ani to. V

¹¹ Na důležitosti bosenského způsobu pohřbívání se shodne s Jergovićem i Ljuca: *"u nás v Bosně jsou hřbitovy rozházené po stráních, s bílými náhrobními kameny jakoby rašícími z trávy. Ale co, mrtví jsou tady i tam"* (2005, 18).

tomto případě je ztráta jazyka trestem za odmítnutí dědictví po strýci. Dědictví znamená rodinu a identitu v původním, homérském smyslu, kde dědictví neznámá pouze majetek, ale právě i převzetí životního příběhu a tedy i identity zemřelého. "*Když kopec hořel poprvé, vnímal to jako znamení od Boha. Celý život už mi uplynul a já si ani nevzpomněl na olivový háj, který mi odkázal strýček. Ted' už žádný olivový háj není. Zbyla mi jen povinnost k půdě. Takhle mluvil můj otec se sklony k fatalismu, konec konců jako všichni v té šílené a prokleté rodině*" (Nikolaidis, 2009, s. 169).

Jazyk tu slouží jako základní entita určující identitu. Jeho ztráta nutně značí ztrátu identity, vlastního já. Tato krize jazyka a identity značí i rozsáhlou krizi rodiny. Tradiční rodina téměř mizí, objevují se všechny varianty destrukce měšťanského mýtu rodiny, jak už bylo zmíněno. Na Balkáně je ale vzhledem k tradičně patriarchálnímu uspořádání situace ještě o něco komplikovanější, než bylo v obecném úvodu naznačeno. Jednak zde dochází k zásadnímu mezigeneračnímu střetu, který je vyhrcovanější výrazně a rychleji se modernizujícím okolím, jednak je rodina mnohem rozvětvenější a patří k ní i instituce kmotrovství neboli kumstva a jednak se tu tyto tradiční vazby, vždy podporovaná církevními institucemi, třísť o ostatní církevní autority. Lamija Begagić, která se svou tvorbou ostatním autorům příliš nepodobá, především proto, že "*je silným hlasem nové bosenské generace, rozestě po světě, která vyrostla ve válce, ale rozhodla se nechat ji za sebou, aby vůbec mohla nějak žít*" (Pančić, 2009, s. 9), řeší ve své povídce *Cesta do outu* právě tuto krizi moderní rodiny. Rodina vypravěčky, když byla malá, fungovala, ať už ve skutečnosti, nebo pouze ve vzpomínkách: "*Melouny ráda nemám, ale líbilo se mi, když na ně táta poklepal a snažil se najít ten správný v moři špatných. Táta říkal, že se táta vždycky trefil*" (Begagić, 2009, s. 233). Současná rodina tak ale nefunguje: přestože se vypravěčka tváří jako milující dcera (jede na oslavu narozenin, veze dárek, vzpomíná na dětství), ještě neřekla rodičům o svém lesbickém vztahu, který evidentně není ve svých počátečních fázích. Stejně tak rodina její přítelkyně nefunguje ani tak, ani tak: "*Irenin bratr žije v cizině a domů jezdí málokdy. Irena je hlavní sloup rodiny. Křehký sloup, který vypadá, že si o něj nemůžeš opřít ani kolo, ale když ji lépe poznáš, vidíš, že vydrží i větší zemětřesení. Kdyby jí nebylo, rodiče by se rozvedli. A taky se určitě rozvedou, jakmile se od nich odstěhuje. Bude to konec jejich kompromisu, který nazývali manželstvím*" (ibid., s. 235).

Jergović ukazuje rozpad rodiny hned v několika povídkách, v už zmíněné povídce *Idžtihád* o zpěvákovi národních písní, v povídkách *Prsten* a *Vousy*. Zejména v poslední

jmenované se ukazuje právě ona rozšířená balkánská rodina: "*Jelikož však opilci rádi mění pohled na svět, začal i Dejan, poté co utěšil přítele, mluvit o tom, že by byl skvělý happening, kdyby teď tady tímto nožem, na tomhle bílém koberci, on, srbský básník, podřízl chorvatského básníka. Potom popisoval Jurajovo chroptění, pak krev šířící se pokojem, vůni jeho duše, která se třepotá mezi stěnami a hledá otevřené okno, a báseň, kterou by při této příležitosti napsal.... Váš Dejo vás ochrání a namouduši, že vás ochrání! Kmotr s kmotrou se neodhazují jak obnošené šaty*" (Jergović, 2008, s. 49).

Krise rodiny se projevuje i v naprosté nepřítomnosti otce, která je o to citelnější, že, jak píše ve studii Ondřej Žíla, vlastní dům byl po dlouhou dobu a v socialistické Jugoslávii zvláště ústředním bodem života rodiny, kde se do společné domácnosti počítali všichni příbuzní z otcovy strany (2013). A najednou tu otec chybí a s ním i veškeré příbuzenstvo. Z jednotlivých postav se tak stávají v podstatě bezdomovci, protože početná rodina fungovala do značné míry i jako ekonomická a hospodářská záruka.

Pokud už otec je přítomen, dochází k marginalizaci nebo úplnému převrácení jeho role, jako tomu je ve Veličkovičově povídce *Leo Africanus*, kde se otcem stává bývalý švagr. Navíc kvůli súdanským zákonům si jeho fiktivní syn musí vzít jeho bývalou ženu a stává se tak novodobým Oidipem. Jinak je toto téma vyjádřeno v již tolikrát zmiňované povídce *Idžtihád* Miljenka Jergoviće. Otcovskou autoritu zde přebírá fiktivní postava Izeta Komušina, o kterém vypravěčova teta říká: *to mi tak jednou za mlada přinesla slina na jazyk, a tak si na něj dodnes vzpomínám. A proč nebožtík, to tě tak jen napadlo? Ale, synku, po tolika letech už nebude naživu, mně je osmdesát a jemu by bylo sto dvacet, tolik let smrtelník nežije, proto je nebožtík*" (2009, s.107).

Rodina se rozpadá, ženy opouštějí své muže pouhými několika slovy ("*Řekla už nemůžu a odešla,*" Nikolaidis, 2009, s. 164), objevují se homosexuální vztahy (které vedou k rozpadu tradiční rodiny už tím, že je tradiční rodina nepřijímá), praktiky, které asi nejsou jen současné, ale teď se o nich píše (německý případ homosexuálního kanibalismu v Nikolaidisově povídce, *ibid.*). Lidé umírají, sady hoří, televize vše přenáší v reportážích. Jednotliví hrdinové jako by ani nežili svůj vlastní život, dokud nejsou uprostřed války (a potom: jaký život?).

S rozpadem jazyka a rozpadem rodiny mizí dva základní stavební kameny vlastní identity. Obojí odkazuje k původu, rodina tu prezentuje připsaný a jazyk dosáhnutý obsah identity. Role je každému jednotlivci vnucena původem, čili zvnějšku a není možné ji měnit.

Postupně se rozpadající mýty ukazují především na rozpad identity jednotlivce, ale i celkovou krizi společnosti, která je i příčinou i důsledkem tohoto rozpadu. Válka znamená pro většinu postav ztrátu absolutně všeho: "*Věřil jsem, že jen zázrakem zůstaly po tom šíleném dni a ještě šílenější noci můj dům i moje auto celé. Ale jak čas ubíhal, pochopil jsem, že vlastně není nic zachráněno, neboť ještě stále nepřišel čas rozloučení. Měl by přijít pomalu, abych ho pocítil každou svou částíčkou, až dokud nepochopím, že mi v tomto městě, kromě zabitých a na kusy roztrhaných lidí, zničených budov a zapomenutého dětství, nepatří nic, možná ještě tak pytel živého masa, který žije ze smutku po zapomenutých maličkostech, zatímco před velkými a důležitými věcmi v životě se třese jako motor chvíli před tím, než zhasne*" (Jergović, 2008, s. 23).

4. 3 BOSNA V EXILU: DAVID ALBAHARI, ALEKSANDAR HEMON, ADIN LJUCA

Adin Ljuca, Aleksandar Hemon a David Albahari jsou všichni autoři, kteří se ke svému bosenství hrdě hlásí. Ljuca, bosenský Muslim narozený v Maglaji, opustil Bosnu poté, co byl na začátku války zraněn, emigroval do Prahy. Albahari je srbský Žid, narozený v Peći. Během války pomáhal s evakuací židovského obyvatelstva ze Sarajeva a v roce 1994 emigroval do Kanady. Aleksandar Hemon, částečně ukrajinského a částečně bosenského původu, pochází ze Sarajeva. Do Spojených států odjel ještě před začátkem války jako výherce MacArthurova grantu a už tam zůstal.

Válku v Bosně tematizují ve svém díle všichni tři, každý ovšem z jiného úhlu. Pro Ljucu je válka přímou zkušeností, se kterou se musí vyrovnat, chce-li žít nějak dál. Jeho hrdinové, včetně částečně autobiografického vypravěče románu / povídkového souboru¹², prošli přímo zákopy nebo alespoň ostřelováním, někteří zažili mučení, všichni přežili a setkávají se v emigraci, kde se teprve vzpamatovávají. Albahari válku v Bosně zažil také, nikde ovšem nejsou údaje o tom, zda byl na frontě. Jisté je, že v době války byl v Sarajevu, kde pomáhal ostatním Židům uniknout, jak již bylo řečeno. Jeho hrdinové se k válečným zážitkům příliš nevracejí, stejně jako se matka z jeho románu *Návnada* (Mamac, 1996, překlad Gabriela

¹² Kniha Vytetované obrazy je oficiálně označena jako kniha povídek a zcela jistě je možné to tak brát. Všechny povídky ale mají, alespoň formálně, stejného vypravěče, stejné téma, opakující se motivy i postavy. I pořadí povídek naznačuje promyšlený syžet a utváří tak románový ráz. Všimla si toho ostatně i autorka české recenze Vytetovaných obrazů: "*Dvanáct kratších poetických textů jako měsíců v roce – stejně si i podobných, i rozdílných. Některé se žánrově blíží spíš črtě, portrétu, vzpomínce či dokumentu, jiné se staly pro svou epickou výstavbu pravými povídkami... Co však prosakuje ze všech textů... je bezesporu válka. Válka ve své obhludnosti se všemi náležitými rekvizitami. Postupně graduje a naplno se rozezní v katarzi závěrečné povídky Vytetované obrazy, která nám vši tou hrůzou vezme dech, a je to tím horší, že se nelze nadechnout, protože tady kniha náhle jakoby ostrým řezem končí*" (Srbková, 2007).

Dudková) nevrací příliš k vlastním zážitkům z jiné války: *"Pre ňu boli dejiny faktom, kladivom, ktoré s neúprosnou presnosťou dopadalo na ňu, na matku, kedy se mu zachcelo, a každé pohrdanie napriek bolesti, aj napriek sile úderu by bolo len potvrdením porážky, ktorú ona jednoducho nebrala na vedomie"* (Albahari, 2001, s. 94). Kvůli válce jako by Albahariho hrdinové nějak ztratili sami sebe a tím i možnost existovat, ale ne prostřednictvím příšerných zážitků ze zákopů, ale proto, že nikam nepatří a nic je tu tedy nedrží. Aleksandar Hemon válku zažil "jen" zprostředkovaně, jak píše vypravěč jeho povídky *Dirigent*: *"nebyl jsem v Sarajevu, když začala válka; cítil jsem bezmoc a vinu, když jsem v televizi sledoval ničení svého rodného města"* (Hemon, 2009, s. 58). Bezmoc a vina, ale to je všechno. Syndrom přeživšího prý ovšem vydrží až do třetí generace. A tím trpí i Hemonovy postavy. Najednou se ocitly uprostřed ničeho, nemají možnost znovu najít ztracený svět a navíc cítí vinu za svou nepřítomnost. Jakkoliv se ta projevuje různě, v jejich jednání je tento pocit viny vždy do značné míry patrný.

"Donald si myslí, že člověk bez koreňov je nádherná vec, pretože neprítomnosť koreňov umožňuje úplnú slobodu, čo se ďalej spája s elementárnymi americkými mýtmi o pohybe bez hraníc. Reč je, pravdaže, o mýtoch prisťahovalcov, a nie o praviere amerických Indiánov, Donald môže takto rozmýšľať preto, lebo nikdy žiadne korene nemal. Nevie, čo to znamená, mať svoje miesto, vedieť, že to miesto je iba tvoje, vracať sa k nemu, alebo ho navždy opustiť" (Albahari, 2001, s. 128). Albahariho vypravěč novely *Návnada* sedí v malé restauraci na říčním ostrově v Kanadě, ale duchem je rozerván mezi dvěma světy: předválečnou, resp. předrozpadovou Bosnou, o které mu vypráví hlas jeho matky ze starého magnetofonu, a kanadskou realitou, se kterou ho seznamuje vpravdě americký spisovatel, který nechápe ani pojem dějiny, ani rozdíl mezi Evropany a Američany. Donald si myslí, stejně jako vypravěč jiného příběhu (*Snežný člověk; Snežni čovek*, 1996, překlad Karol Chmel), že *"dialka je len iné slovo pre cestovanie, potom som pochopil, že sa cestuje vnútri, v sebe, a že vonkajší priestor s tým nemá nijakú spojitosť. Istý čas som na dialku neveril, tak ako niektorí ľudia neveria v Boha, nič ma nemohlo presvedčiť o opaku. Potom som si dialku začal predstavovať ako útek, a keďže som o úteku vždy uvažoval ako o útočisku, dialka sa premenila na určitý druh útočiska, ktoré som, na druhej strane, vždy nahrádzal slovom host, ale nie ve význame radosť v dome, skôr v zmysle slova cudzinec, alebo, ešte presnejšie, človek pod neznámou strechou"* (ibid., s. 46). V Americe je každý přistěhovalcem, s výjimkou původních Indiánů, proto Američané nechápu, co cítí člověk, který ztratil kontakt se svými kořeny. Pro

Američany nemít kořeny znamená být svobodný. Oba Albahariho vypravěči se ale cítí být pevně svázáni se svou domovinou, vykořeněnost, kterou pobyt v exilu nutně přináší, nevnímají jako osvobození, ale spíše jako rozkročenost mezi oběma světy, které se navzájem vzdalují, což je trhá ve dvě. Vypravěčova matka z *Návnady* říká: "*Neviem, či to budeš chápať ty, ale nemôžeš byť šťastný, keď minulosť je všetkým, čo máš a keď sa nevzdávaš spomienok.... To, čo predtým, patrilo inej, ukončenej dobe. Nebolo to zabudnuté, len sa jednoducho nespomínalo, boli to dejiny. O to tu ide: ten, kto žije s dejinami, nežije sa životom, je mŕtvolou, aj keď je živý*" (ibid., s. 133).

Zapomenout ale není snadné, zůstávají vzpomínky, sny, trvalé následky i válečné mimikry. Zůstávají jména, která jasně říkají, kdo je Chorvat, kdo Muslim a kdo Srb. Minulost se útekem nedá změnit. ("*Ahoj, ty jsi Zvonko? -Ano, těší mě, odpověděl nejistě. Bylo zřejmé, že se obává mé reakce na své jméno. Měl typicky chorvatské, přesněji řečeno katolické jméno. U mého jména zas bylo jasné, že je muslimské. Věděli jsme, že tam, odkud jsme přišli, se dá kvůli jménu přijít o život.... Usmál se, přestože mu úsměv zůstal viset v křečovitě poloze mezi obavou a radostí,*" Ljuca, 2005, s. 30; *Istetovirane slike*, 2005, překlad Filip Tesař). Jednotlivé postavy se ani zapomenout nesnaží, některé se pokoušejí se s minulostí alespoň vyrovnat, jako např. Ljucův Rafik, který má po opakovaném mučení stále staženou bránicí, jako by znovu očekával další útok, matka z *Návnady*, která se snaží po válce (tentokrát po druhé světové, nová válka v Bosně ji zabije) žít, jak se jen dá: s novým mužem, s malými dětmi v provizorním bytě, nebo teta Ajka, která se snaží o totéž. Jiné postavy si rány ale znovu a znovu rozdírají: vypravěč a hrdina *Snežného člověka* si pouští v televizi, stejně jako Ljucovo literární alter ego, záznamy z bojů v Bosně. Všechny postavy do jedné i po odchodu do exilu stále vnímají Bosnu jako svůj domov, bez ohledu na to, jestli se někdy vrátí.

Všechny postavy ale ostře vnímají, jak se jejich domov rozpadá: "*Přiznávám, že jsem byl dojatý až k slzám, a nejen to - vyloudil mi na tváři i úsměv.... -A následuje hymna vítěze. S. S. a já jsme na sebe tupě zírali. Bohouš řekl - Zpívejte! Pořád jsme přihloupě koukali jeden na druhého. -Tak zpívejte! Opakoval Bohouš, teď už také zmatený. -Ale Bohouši, my nemáme hymnu, procedil můj přítel ze stupně vítězů.... -Nevadí, zazpíváme československou!... Ale už po prvním verši jsem si povšiml, jak na nás Bohouš zírá s vyvalenýma očima. Československá hymna totiž začíná slovy: Kde domov můj?" (ibid., s. 15). A nejenže se rozpadá, on prostě mizí. A bez domova jako by mizela veškerá možnost orientace v prostoru. "*ten, kto hovorí, že na svetových stranách už nezáleží, tomu už nezáleží ani na svete, tak, ako pre toho, kto tvrdí,**

že sú všetci ľudia rovnakí, nejestvujú jednotlivci, ale iba rozbúrené more anonymných jednotiek, ako keby boli ľudia rybami alebo paradajkami. Sever je severom a juh juhom, a ten, kto túži po severe, nemôže sa zmeniť na milovníka juhu. Aj preto som odišiel na sever, pretože už nedôverujem juhu" (Albahari, 2001, s. 140).

Domov, pôvod, príslušnosť ke "své púde" patrí už od homérskeho eposu k základným znakom identity. Každý hrdina se vždy uváděl na scénu celým svým rodokmenem a vlastním příběhem, kterým zároveň zahrnul i smysl svého života, svojí cesty. Nemožnost říci, odkud pocházím, kde je můj domov a má vlast ("*Ale my nemáme žádnou hymnu*"), nedůvěra vůči rodné zemi, rodnému kraji ("*už nedôverujem juhu*"), neschopnost vydat se na cestu a vrátit se domů, obecně neschopnost opustit provizorium a přijmout nabízenou šanci, kterou cesta vždy je ("*Vtedy to bol koniec mesta, lepšie povedané začiatok, pretože tadiaľto popri našej budove sa vchádzalo do Zemun a všetka doprava s Vojvodinou, aj ďalej, do Záhrebu, vlastne s celou krajinou išla popri našom dome. Neprestajne hučali osobné a nákladné autá, autobusy i traktory. Niekedy som stála na balkóne a rozmýšľala: Ak pôjdem stále rovno, nikde neodbočím, prídem do Záhrebu. Nikdy som nezatúžila odísť znovu do Záhrebu, ale takisto som sa nikdy nezbavila pocitu, že by som nemala byť pri ceste, ktorá mi stále pripína môj útek,*" ibid., s. 126), jsou nejzřetelnějšími znaky ztráty domova, víry v něj - jinak řečeno u obou autorů je zcela zřetelně popisován rozpad mýtu o domově, původu a základním lidském bezpečí.

Tato ztráta domova není způsobena jen emigrací obou autorů a jejich postav. Jak je vidět na příkladu vypravěčovy matky z *Návnady* v poslední zmiňované ukázce, která neemigruje, zůstává tam, kde se jí poprvé podaří najít nějaké místo k životu. Není to domov, a přestože v návratu do rodného města jí nic nebrání, i cesta je, zdá se, možná, není s to se tam vypravit. Nové místo pro ni není domovem, ale starý domov odmítá.

Spolu s domovem mizí i rodina jako taková. Nejmarkantněji to je vidět u Ljucy: "*Diplomovou prací byla ohromná instalace Šťastná bosenská rodina (dřevo, fotokopie, akryl a olej na plátně, 300 x 490 x 820 cm), představující zjednodušenou konstrukci rodinného domu. Objekt s celkovou plochou 130 čtverečních metrů byl polepen třemi tisíci fotokopií rodinných fotografií. Aldin a já jsme je lepili tři dny. Na zdech objektu bylo zavěšeno šest velkých portrétů: jeden společný a pět samostatných - namalovaných v hyperrealistickém stylu. Velikost vystaveného objektu dává nový a důstojný prostor členům rodiny, která byla vyhnána, poskytuje jim nový dům, to znamená ochranu a bezpečí. Takovou úlohu mají i*

portréty: protože co je vyportréování jiného než nabalzamování, jak by řekl Kiš, jinak řečeno, snaha o uchování navěky" (Ljuca, 2005, s. 91). Jenomže autor zapomíná, že není potřeba balzamovat, co je přítomné a živé v reálném čase.

Roland Barthes v souvislosti s jiným, leč podobným výstavním kusem (*The Family of Man*) ovšem dekonstruuje mýtus "velké lidské rodiny", který tu funguje, ve dvou fázích, z nichž první ukazuje člověka ve všech možných jeho podobách, člověka různé barvy pleti, stáří i povolání, zatímco ve druhé fázi se tato pluralita "jako zázrakem" spojuje do jednoty, ve které je předmětem ztráty člověk, který se rodí, směje a umírá všude stejně. Jakákoliv specifická člověka, která by zůstala zachována, je odstraněna tvrzením, že "v jádru každého z nich existuje totožná přirozenost, že jejich rozličnost je jen formální a nevyvrací existenci společné matrice" (2004, s. 99). Stejně tak Ljucův Aldin Popaja vytváří dojem jakési jedné společné jednoty, mýtus rodinné jednoty. Na rozdíl od Bartha ovšem nechává prostor sám o sobě prázdný, tam, kde visí portréty, by měli být konkrétní lidé, ale nejsou tam, protože je válka a oni jsou možná mrtví, možná živí, rozhodně však nejsou spolu.

Vlastně stejným způsobem balzamuje svoji matku i vypravěč Albahariho *Návnady*. Sestra i otec chybí, zbývá jen matčin hlas na magnetofonových páskách, které málem není ani možné přehrát, protože jsou příliš staré. Z prvního manžela a dětí vypravěčovy matky, z první ženy a dětí vypravěčova otce (Albahari, 2001), stejně jako z manžela tety Ajky (Ljuca, 2005) zbyly jen fotografie, které už ani nikdo nepřipomíná, o kterých už ani nikdo neví, kdo na nich je, ze kterých zbyla jen fotokopie.

Druhým znakem, kterého si vedle ztráty domova u obou autorů všimneme, je ztráta jazyka. V tomto případě je situace samozřejmě o něco komplikovanější, než byla u autorů tzv. domácích, protože je tu přece nutno brát v potaz fakt emigrace. Albahariho vypravěč v novele *Návnada* si je toho plně vědom: "*Teraz som vedel, kde sa vzal môj strach. Za dva roky možno jazyk zabudnúť, za šesťnásť môže zmiznúť z tváre zeme a keď zmizne, potom už viac niet ani nás*" (Albahari, 2001, s. 92). Jazyk ztrácí svoji schopnost ulehčovat komunikaci, a začíná ji naopak ztěžovat: "*Prišiel som preto, lebo jazyk už viac nič, neznamenal, lebo sa rozsýpal ako múka po mlyne, lebo už, fakticky, neexistoval.... Hróza jazyka, pomyslel som si, je práve v tom, že zároveň oznamuje viacero významov, čo tými istými slovami vypovedá o celom rozličných veciach*" (ibid., s. 68nn.). Vypravěč románu / povídek *Vytetované obrazy* se živí jako tlumočník pro uprchlíky z Bosny v psychiatrické léčebně. Netlumočí tak jen z jazyka do jazyka a z kultury do kultury, ale vytváří také most mezi dvěma naprosto odlišnými světy: na

jedné straně lékařka, "nejlepší studentka v ročníku. Ambiciózní a naprosto oddaná svému povolání. Většinu času věnovala zaměstnání, zbytek práci na sobě samé. Vstávala v pět ráno, šla do bazénu a potom celý den strávila na klinice" (Ljuca, 2005, s. 31). A na druhé straně jsou utečenci, kteří zažili válku, mučení, viděli, co vidět neměli. Na jedné straně kamarád v zákopu: "tam, kde měl žaludek a vnitřnosti, zela díra. Jednu nohu měl odseknutou pod kyčlí, druhou pod kolenem.... Viděl jsem Čađa, jak ho sbírá do cely. Zachytil jsem ještě dvojici našich, kteří přišli na pomoc. Sledoval jsem, jak Lesníka snášejí ze svahu přes sad. Věděl jsem, že za sadem je to ještě tak pět šest kilometrů poľní cestou do města. Záchranku jsem neviděl. Neviděl jsem žádné auto," a na straně druhé "tramvaj číslo osmnáct, stojící kvůli dopravní nehodě u Botanické zahrady: obrázek člověka v bílém doktorském plášti vedle veterinářského auta- Obrázek zvěrolékařů, jak klečí u dogy sražené autem" (ibid., s. 150n.).

Ljuca - vypravěč není schopen překonat most mezi oběma světy, jeden vylučuje druhý, stejně jako toho není schopen Albahariho vypravěč, který není s to spojit bývalý svět Bosny a současný svět Kanady. Jazyk tu selhává na mnoha úrovních. Hemonův básník Muhamed D. přezdívaný Děda je ve Spojených státech uznávaným básníkem, jak o tom svědčí úspěch jeho veřejných čtení, přesto anglicky pořádně neumí, čte se strašným přízvukem, posluchače téměř ignoruje. Za ženu si vezme Američanku - právničku, která ale jeho svět absolutně nechápe, a pravděpodobně ani Amerika jako taková mu nerozumí a on na oplátku nerozumí jí a ani se o to nesnaží: "Děda přijel do Iowa City, aby se zúčastnil desetitýdenního Mezinárodního spisovatelského programu. Bill mu to zařídil a nabídl, že ho ubytuje u sebe v pokoji nad garáží. Děda přijel s malou sportovní taškou, pohublý a vyčerpaný, s angličtinou, kterou pochytil při překládání Yeatse, a galonem Johnnyho Walkera, který koupil ve freeshopu. První týden se zamkl v pokoji a bez přestávky pil.... Děda odmítal dveře otevřít a posléze přestal reagovat úplně.... V pokoji byl neskutečný nepořádek. Děda vůbec nespál v posteli, která byla ovšem nevysvětlitelně mokrá, všude byli strašidelné krvavé šlápoty.... Krabice sušenek byla roztržená, sušenky rozdrčené, ale nesnědené. V koši byly desítky plechovek od játrovky značky Podravka, vyjedené a plné cigaretových nedopalků. Děda spal na podlaze v koutě co nejdál od okna, čelem ke stěně" (Hemon, 2009, s. 63). Spaní v nejuvzdálenějším koutě je něco, co Američané, kteří nikdy neměli válku ve městě, nikdy nepochopí. Ale nejsou to jen válečné zkušenosti, co exulantům bere dech.

Řekněme, že jazyková paralýza není dána pouze neschopností mluvit anglicky na nějaké lepší úrovni. K exulantům jsou všichni shovívaví, ("požadovalo se, aby z večere měl prospěch

aspoň jeden Bosňan, takže mě vypátrala pomocí známého," ibid., s. 60). Ljucovo alter ego se naučilo všechna slovíčka abecedně ze slovníku cestou domů tramvají. Zásadnější je zapomínání vlastního jazyka. Vypravěč Hemonova příběhu, přezdívaný Dirigent, na rozdíl od Dědy neprožije válku v Sarajevu, ale v momentě, kdy vypukne, je už pryč. Když Děda napíše téměř smrtelně zraněn svou nejlepší báseň, může jen konstatovat: "*Pokusil jsem se ji přeložit, ale má bosenština ani angličtina nestačily*" (ibid., s. 59). S jazykem se ztrácí schopnost zajímat se o svět, o druhé, o sebe, komunikovat, cítit, zkrátka být člověkem. Stejně jako Hemon to vnímá i Albahariho hrdina: "*Nikoho vlastne už nič nezaujímalo, lebo sa aj tak všetko dialo mimo našej vôle, lebo aj slová sa zmenili na predvídateľné refrény, alebo v najlepšom prípade na variáciu, ktorá, zamotaná do seba, nedokázala povedať nič viac než to, čo sme už vopred vedeli.. Nemal som už vlasť, zostal som bez matky, chýbalo už len, aby sa jazyk celkom opotreboval a zostanem bez všetkého*" (Albahari, 2001, s. 178).

Ztráta jazyka je pro spisovatele nejbolestnější možná záležitost, protože zároveň s ním ztrácí i možnost tvořit. Rozpadá se tím i mýtus spisovatele jako kultu výjimečné osobnosti, která má možnost věci změnit. U všech třech autorů se naopak spisovatel stává nejubožejší z postav, nepíše nejen kvůli cizímu jazyku, který, "*právě on, ten cizí jazyk, hovorí, že sem nepatřím, že nie som schopný presne v ňom vyjadriť abstraktné koncepty, odsúdený na svet podstatných mien a čísel, veľkých novinových titulkov a etikiet v samoobsluže*" (ibid., s. 103), ale i jazyk vlastní, mateřský, se mu vzdaluje a on ho navíc musí nechat jít, protože "*človeka môže najviac obalamutiť presvedčenie, že ovláda jazyk, hoci jazyk ovláda nás, či tak akosi. ... A preto, keď som počul matkin hlas, som cúvol, nie preto, že jej hlas prichádzal, ako sa to zvyčajne hovorí, z druhej strany hrobu, lež preto, že som pocítil, a to ako skutočnú bolesť, ako ma môj jazyk odvracia od nového hostiteľa a veľkou rýchlosťou vracia do prvotnej podoby*" (ibid., s. 107). Jazyk ztratil kvůli válce svou důvěryhodnost a ukázalo se, že se jedná pouze o vylhanou konstrukci, která není s to zobrazovat pravdu a svět takový, jaký je: "*Kedysi som si myslel, že si nemali navzájom čo povedať, potom som si to vysvetľoval tak, že mlčali, aby priveľa nerozprávali, teraz som presvedčený, že už neverili slovám. Možno aj preto, že aj sám už slovám neverím pre tu ľahkosť, s akou sa prekresľujeme do iných, akoby celý svet existoval len v nás, vo mne*" (ibid., s. 118). Ani jeden z vypravěčů není s to psát nebo alespoň překládat. Pohybují se v nějakém mezičase a meziprostoru, ve kterém pro ně není místo. O spisovatele tu nikdo nestojí, jsou zbyteční, protože nedovedou popsat svět v jeho hrůznosti / Adornova otázka, jestli je možné po Osvětimi ještě psát poezii/ a ukazuje se, že spisovatelé

jsou stále ještě příliš válečnými událostmi zaskočeni. Společnost je vyloučila jako lháře svého druhu: *"Viš, jaký je rozdíl mezi tebou jako spisovatelem a mnou jako malířem?... Jedno slovo mého krasopisu má větší cenu než celá tvoje báseň, nebo povídka. Jedno jediné!"* (Ljuca, 2005, s. 90). A to je přesně to, co se stalo, vymizel obsah a zůstala jen forma, kterou jiní zvládnou přinejmenším stejně snadno. Spisovatel, jako jistá forma stvořitele a génia, mizí v exilu zcela.

5. BOSENSKÁ IDENTITA V POSTJUGOSLÁVSKÉ LITERATUŘE

Rozpad mýtu se projevuje v současné literatuře celého jazykového spektra, rozdíl oproti bosenským textům je ovšem v tom, že v ostatních zemích nevede tento rozpad současně k rozpadu identity celého společenství, ale směřují spíše k mezigeneračnímu střetu. U bosenských autorů se začíná ztrácet především mýtus rodiny, ve smyslu odmítnutí dědictví (Nikolaidis), jejího úplného vymizení (Ljuca: *"Ochutnej, krajane,, pobízel mne a věděl přitom, že doma bychom nejspíš byli v protilehlých zákopech, ve dvou nepřátelských armádách. Co byl na léčení, neměl žádné zprávy o rodině. Jeho rodina si nejspíš myslí, že je Zvonko mrtvý. Anebo možná ještě doufají.... Hej, krajane, probral mne jeho hlas, co je, ty si nic nedáš? Pohlédl jsem na něj a pomyslel si, že v tomhle městě nemá nikoho blízkého, jen mě"* 2005, s. 34n.), její úplné devastace vnějšími okolnostmi (Jergović, Veličković). Je to vnější činitel, co způsobuje ztrátu rodiny, nikoliv vnitřní vzpoura, která by naopak umožnila nalézt svoji novou, "osvobozenou" identitu mimo ni, proto tato ztráta znamená ztrátu identity v homérském smyslu (nemít původ).

Druhou kategorií, kterou jsme mohli pozorovat u obou skupin autorů, byla ztráta jazyka. Na rozdíl od autorů v exilu není ale u zůstavších autorů jazyk spojen ani tak s pozicí umělce - spisovatele jako se základní potřebou komunikovat. Potřeba komunikovat nás znovu vrací k tématu rodiny, která by měla být jednak prostředím, které je primárně založeno na komunikaci a tudíž je i místem, kde se dítě komunikovat učí, pokud to neumí, nebo není schopné komunikovat, je to problém právě rodiny. Jazyk a schopnost komunikace jsou entity, které společenství drží pohromadě, bez nich se celá komunita rozpadá.

U autorů v exilu je krize jazyka spíše než s rodinou spojena s krizí spisovatele jako umělce. Vyplývá především to, že identita spisovatele je pevně svázaná s jeho jazykem, což není překvapivé, ale zároveň i s jeho domovem, domácím prostředím, bez kterého neznámá ve svých očích nic. Na druhé straně, jak už bylo řečeno, právě v cizojazyčném exilu vznikají rozsáhlejší díla a romány, čili možná tato ztráta vlastního já je, jako důležité téma, lépe promyšlené mimo domov.

U autorů obou skupin je možné konstatovat, že po rozpadu Jugoslávie se společná identita začíná ztrácet a drolit. Původně multietnické a multinárodnostní prostředí už není

schopno zajistit svým obyvatelům pocit domova, který dříve měli: *"Tu, povedal som, v Zahrebe, je ona najprv Srbkou a neskoršie Židovkou, v každom prípade cudzinkou, dvojnásobnou cudzinkou, ak to možno takto povedať, ale napriek všetkému cítim, že som môže patriť"* (Albahari, 2001, s. 111), najednou jsou postavy postaveny před požadavek vybrat si pouze jednu část své osobnosti a ty ostatní eliminovat, čemuž se samozřejmě brání, protože by tak přišli o podstatnou část svého já: *"Na začiatku pomáhali peniaze, zlato ešte viac, diamanty tiež. Potom už nepomáhalo nič. Znovu si sa stala Srbkou, povedal som.... Matka sa na mňa pozrela. Keby som vedel písať, určite by som opísal ten pohľad. Povedala: Nie, nikdy som neprestala byť Srbkou, tak ako som sa nikdy nezriekla židovskej viery. Vo vojne je život dokumentom. Si tým, čo je napísané na papieri, a na všetkých mojich papieroch sa aj ďalej písalo, že som Srbka"* (ibid., s. 98).

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

I.

- ALBAHARI, David. Mikropovídky. In: *Plav: měsíčník pro světovou literaturu*. Praha: Splav!, 2006.
- ALBAHARI, David: *Snežný člověk*. Bratislava: Kalligram, 2001.
- ANDRIĆ, Ivo: *Most na Drině*. Praha: Lastavica, občanské sdružení Praha, 2009A.
- ANDRIĆ, Ivo: *Omerpaša Latas*. Praha: Melantrich, 1981.
- ANDRIĆ, Ivo: *Travnická kronika*. Praha: Lastavica, občanské sdružení Praha, 2009B.
- BEGAGIĆ, Lamija: Cesta do outu. In. *Jugolaboratorija*. ed. ARSENIJEVIĆ, Vladimir. Zlín: Kniha Zlín, 2009.
- ĆOPIĆ, Branko: *Zahrada slézové barvy*. Praha: Odeon, 1977.
- ČVOROVIĆ, Aleksandra: Ponuda. In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- DŽUMHOR, Zuko: *Putopisy*. In. <http://iliteratura.cz/Clanek/17553/dzumhur-zuko-putopisi>. (ukázka)
- HAŠEK Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Praha: Euromedia Group, 2008.
- HEMON, Aleksandar: *Čovjek bez prošlosti*. Sarajevo: Dani, 2005.
- HEMON, Aleksandar: Dirigent. In. *Jugolaboratorija*. ed. ARSENIJEVIĆ, Vladimir. Zlín: Kniha Zlín, 2009.
- HEMON, Aleksandar: Pčele, prvi dio. In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- JERGOVIĆ, Miljenko: Idžtihád. In. *Jugolaboratorija*. ed. ARSENIJEVIĆ, Vladimir. Zlín: Kniha Zlín, 2009.
- JERGOVIĆ, Miljenko. *Sarajevské Marlboro*. Olomouc: Periplum, 2008.
- JEVTIĆ, Borivoje: *Kronika jedné ulice*. Pozořice: František Čuberka, 1936.
- KAFKA Franz. *Proces*. Polička: Argo, 1992.
- KARAHASAN, Dževad: *Dnevnik selidbe*. Sarajevo: Connectum, 2010.
- KIŠ, Danilo: *Hrobka pro Borise Davidoviče*. *Encyklopedie mrtvých*. Český Těšín: FINIDR, 1995.
- KOČIĆ, Petar: *Jezevec před soudem*. Praha: Odeon, 1978.
- KOČIĆ, Petar. In. *Sarajevo, město poezie*. Ed. Tahmišćić Husein. Praha: Odeon, 1971.
- KUBIN Alfred. *Země snivců*. Praha: Dokořan, 1999.

- LJUČA, Adin. *Vytetované obrazy*. Praha: Arbor vitae, 2005.
- MEHMEDOVIĆ, Semezdin. *Sarajevo Blues*. Sarajevo: Dani, 2004.
- MLAKIĆ, Josip: Kako ubiti zmiju. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- MUSIL Robert. *Muž bez vlastnosti*. Praha: Odeon, 1980.
- NIKOLAIDIS, Andrej: Sin. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- NIKOLAIDIS, Andrej: Sin. In. *Jugolaboratorija*. ed. ARSENIJEVIĆ, Vladimir. Zlín: Kniha Zlín, 2009.
- NURA HAVER, Fadila: Moralni zakon u nama gladno nebo nad nama. In.. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- SAMOKOVLJA, Isak: *Šalamounova pečet'*. Praha: Odeon, 1967.
- Sarajevo, město poezie*. Ed. Tahmišćić Husein. Praha: Odeon, 1971.
- SEKULIĆOVÁ, Isidora. In. *Sarajevo, město poezie*. Ed. Tahmišćić Husein. Praha: Odeon, 1971.
- SELIMOVIĆ, Meša: *Derviš a smrt*. Praha: Odeon, 1985.
- SELIMOVIĆ, Meša: *Tvrz*. Praha: Odeon, 1974.
- SRDANOVIĆ, Slobodan: *Povídky ze staré Bosny*. Praha: Luka Praha, o.s., 2012.
- ŠAKOVIĆ, Emir: Turist u nevolji. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- TOSKIĆ, Cecilija: Jedrenje. In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- VELIČKOVIĆ, Nenad: Leo Africanus. In. *Jugolaboratorija*. ed. ARSENIJEVIĆ, Vladimir. Zlín: Kniha Zlín, 2009.

II.

- BAČOVÁ, Viera: *Etnická identita historické zmeny*. Bratislava: Veda Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1996.
- BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: DOKOŘÁN, 2004.
- BUTIL, Ivo T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton, 1995.
- ČAČINOVIĆ, Nadežda: Mrtvi bijeli muškarcí? in. *Sarajevske Sveske*. 37 - 38/ 2012.
- ČANDER, Mitja: Aktualizmi o čeličnim zakonima romana, a onda još i drama In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- ČAPKOVÁ, Kateřina: *ČEŠI, NĚMCI, ŽIDÉ? národní identita Židů v Čechách 1918 až 1938*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2013.

- DERETIĆ, Jovan. *Kratka istorija srpske književnosti za đake i nastavnike*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1990
- DURAKOVIĆ, Enes a RIZVANBEGOVIĆ, Fahrudin: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Sarajevo: Alef, 1998.
- ĐORĐEVIĆ, Mira: Autobiografija između ispovijesti i hronike. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Dejiny drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003.
- GAJEVIĆ, Dragomir: *Bosanska književna raskršća*. Sarajevo: Omnibus, 2001.
- GAZETIĆ, Edisa: Konstruiranje pamćenja u bosanskohercegovačkoj ženskoj pripovijesti. In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- JOVANOVIĆ, Nebojsa: Freud, Orwell, Hemon: Na marginama dviju prepričanih priča. In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- KARPATSKÝ, Dušan: Andrićovy časy konzulské a jiné. In. ANDRIĆ, Ivo: *Travnická kronika*. Praha: Lastavica, občanské sdružení Praha, 2009B.
- KAZAZ, Enver: *Bošnjački Roman XX Vijeka*. Zagreb - Sarajevo: Naklada Zoro, 2004.
- KAZAZ, Enver: Nova pripovjedačka Bosna (nacrt pripovjednih modela). In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006.
- KAZAZ, Enver: Roman u postapokaliptičnoj društvenoj pustinji. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- KOVAČ, Zvonko: Kanonski tekstovi i interkulturni pisci “u regiji”. in. *Sarajevske Sveske*. 37 - 38/ 2012.
- KVAPIL, Miroslav: Historické romány Meši Selimoviće. In. SELIMOVIĆ, Meša: *Tvrz*. Praha: Odeon, 1974.
- LOVRENOVIĆ, Ivan: *Bosna a Hercegovina*. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2000.
- MACURA, Vladimír: *Šťastný věk (Symboly, emblémy a mýty 1948 - 1989)*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- MAGRIS Claudio. *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Praha: Barrister & Principal v Brně a Triada, 2001.
- MEČIAR, Marcel: Sociální identita obyvatel Hlučínska. In: *Nacionalismus v současných dějinách střední Evropy: od mobilizace k identitě*. ed. HLAVIČKOVÁ, Zora a MASLOWSKI, Nicolas. Praha: CES, 2005.

- MORANJAK-BAMBURAC, Nirman: Trauma, memorije, pripovijedanje. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- MUJANOVIĆ, Mihad: Bosenskohercegovačka literatura v postmoderní epoše. In. *Plav* 7 - 8 / 2008.
- MUSTAFOVIĆ, Enes: *Horozović, Irfan: Iluzionistov hrob a levitujúca žena*. in. <http://iliteratura.cz/Clanek/17519/horozovic-irfan-iluzionistov-hrob-a-levitujuca-zena> (13. 6. 2005).
- MUSTAFOVIĆ, Enes: *Obradović, Džafer: Bosna u ogledalu*. In. <http://iliteratura.cz/Clanek/17823/obradovic-dzafer-bosna-u-ogledalu> (11. 9. 2005).
- PANČIĆ, Teofil: Děti z jugozkumavky. *Jugolaboratorija*. ed. ARSENIJEVIĆ, Vladimir. Zlín: Kniha Zlín, 2009.
- PANTIĆ, Mihajlo: Klasik je klasik kad ga prihvati drugi. in. *Sarajevske Sveske*. 37 - 38/ 2012.
- PANTIĆ, Mihajlo: Romanopisac David Albahari. In. *Sarajevske sveske*. 13 / 2006.
- PROTRKA, Marina: Bosno, zemljo povišću pritrujena – Perfomativ pričanja Miljenka Jergovića. In. *Sarajevske sveske*. 14 / 2006
- RIZVIĆ, Mushin: *Bosanski muslimani u Andrićeve svijetu*. Sarajevo: Ljiljan, 1995.
- SELLIER, Philippe: Co je literární mýtus? In. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002. *Slovník spisovatelů. Jugoslávie: srbská a černohorská, charvátská, bosensko-hercegovačka, slovinská a makedonská literatura*. Praha: Odeon, 1979
- SRBKOVÁ, Ivana: *Ljuca, Adin: Vytetované obrazy* (recenze).In. <http://iliteratura.cz/Clanek/21361/ljuca-adin-vytetovane-obrazy> . (1. 8. 2007)
- STEHLÍK, Petr. Kletí Turci nebo ilyrští bratři? In: *Slovanské jazyky a literatury: Hledání identity*. Ed. Příhoda Marek a Vaňková Hana. Příbram: Pavel Mervart, 2009.
- STROJAN, Marjan: Klasici drugih. in. *Sarajevske Sveske*. 37 - 38/ 2012.
- ŠATAVA, Leoš: Etnické menšiny: snahy o zachování identity a jazyka. In: *Nacionalismus v současných dějinách střední Evropy: od mobilizace k identitě*. ed. HLAVIČKOVÁ, Zora a MASLOWSKI, Nicolas. Praha: CES, 2005.
- ŠICEL, Miroslav. *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*. Zagreb: Školska knjiga, 1997.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško: Mnogostruka lica kanona: KAHOH ili KANONI (mnoštvo pitanja sa odgovorima). in. *Sarajevske Sveske*. 8 - 9/ 2005.

THIESSOVÁ, Anne-Marie: *Vytváření národních identit v Evropě v 18. až 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.

WACHTEL, Andrew: Pisci i nacionalizam. in. *Sarajevske Sveske*. 4/ 2003.

ŽÍLA, Ondřej. Vniřní uprchlíci v Bosně a Hercegovině a jejich percepce "Domova". In. *Český lid*. 2 / 2013.

III.

http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cesk%C3%A9_n%C3%A1rodn%C3%AD_obrozen%C3%AD.

www.iliteratura.cz/Sekce/1811/knjige-bosna

www.sveske.ba