

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut mezinárodních studií

**Karin Hofmeisterová**

**Národní stereotypy v kontextu bosenské  
války a jejich zobrazení prostřednictvím  
vybraných snímků regionální kinematografie**

*Bakalářská práce*

Praha 2011

Autor práce: **Karin Hofmeisterová**

Vedoucí práce: **PhDr. Kateřina Králová Ph.D.**

Rok obhajoby: **2011**

## Bibliografický záznam

HOFMEISTEROVÁ, Karin. *Národní stereotypy v kontextu bosenské války a jejich zobrazení prostřednictvím vybraných snímků regionální kinematografie*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií, 2011. 41 s. Vedoucí bakalářské práce PhDr. Kateřina Králová Ph.D..

### **Abstrakt**

Bakalářská práce se zaměřuje na problematiku národní stereotypizace v souvislosti s konfliktem probíhajícím na území Bosny a Hercegoviny v letech 1992-1995, přičemž osvětluje nejvýznamnější národní stereotypy a mýty v prostoru bývalé Jugoslávie a zároveň klade důraz na představení spouštěcích mechanismů a mobilizačních aktérů, kteří stáli za jejich aktivací. Hlavním záměrem práce je prozkoumat vliv národních stereotypů a mýtů na rozpoutání a eskalaci etnického násilí mezi Srby a Bosňáky. Využívá k tomu kombinaci klasického rozboru odborné literatury zabývající se daným tématem a diskurzivní analýzy, přičemž používanými zdroji jsou vybrané snímky regionální kinematografie. Závěry práce jsou založeny na komparaci jednotlivých analyzovaných filmů a teoretického rámce, který poskytuje úvodní část textu.

### **Abstract**

This bachelor's thesis focuses on the issues of national stereotyping in context of the conflict that happened in the lands of Bosnia and Herzegovina in the years 1992-1995. It highlights the most common national stereotypes and myths in former Yugoslavia while focusing on presenting the triggering mechanisms and mobilizing agents which were the cause of their activation. The main intention of this thesis is to explore the influence of national stereotypes and myths on the outbreak and escalation of ethnic violence between the Serbs and the Bosnians. To this end, it utilizes a combination of classical study of literature dealing with said subject and discursive analysis, where the used sources are selected films from local cinematography. The conclusion of the study is based on the comparison of chosen movies and the theoretical framework described in the opening part of the text.

### **Klíčová slova**

**Bývalá Jugoslávie, bosenská válka, národní stereotypy a mýty, kinematografie.**

## **Keywords**

**Former Yugoslavia, bosnian war, national stereotypes and myths, cinematography.**

**Rozsah práce: 81 670 znaků**

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval/a samostatně a použil/a jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 18.5.2011

Karin Hofmeisterová

**Institut mezinárodních studií**  
**Projekt bakalářské práce**

## Obsah

<b>ÚVOD.....</b>	<b>2</b>
<b>1. NÁRODNÍ STEREOTYPY V PROSTORU BÝVALÉ JUGOSLÁVIE .....</b>	<b>6</b>
1.1 VYMEZENÍ POJMŮ .....	6
1.2 VÝZNAMNÉ NÁRODNÍ STEREOTYPY .....	8
<b>2. NÁRODNÍ STEREOTYPY V KONTEXTU BOSENSKÉ VÁLKY .....</b>	<b>11</b>
2.1. MOBILIZACE NÁRODNÍCH STEREOTYPŮ A MÝTŮ .....	11
2.2. PROJEVY NÁRODNÍCH STEREOTYPŮ V BOSENSKÉ VÁLCE.....	14
<b>3. NÁRODNÍ STEREOTYPY VE VYBRANÉ REGIONÁLNÍ KINEMATOGRFII .....</b>	<b>17</b>
3.1 ANALÝZA VYBRANÝCH SNÍMKŮ.....	17
3.1.1 <i>Lepa sela lepo gore</i> .....	18
3.1.2 <i>Underground</i> .....	23
3.1.3 <i>Nicija Zemlja</i> .....	26
3.1.4 <i>Go West</i> .....	29
3.2. SROVNÁNÍ ANALYZOVANÝCH SNÍMKŮ .....	32
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>35</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>37</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY.....</b>	<b>38</b>
PRAMENY.....	38
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	39
<i>Knihy</i> .....	39
<i>Články</i> .....	40

## Úvod

Krvavý rozpad Jugoslávie, vedený pod hesly národního obrození, boje proti komunismu, demokratizace či příslibu lepší budoucnosti národů, přinesl mnoha milionům obyvatel někdejší federace bez ohledu na etnickou či náboženskou příslušnost především společnou zkušenost utrpení a chudoby. Největší ozbrojený konflikt na území Evropy od konce druhé světové války zasadil těžkou ránu euforii šířící se Evropou a Spojenými státy po ukončení studené války. Očekávání nového světového řádu a harmonického soužití národů po pádu komunismu se ukázalo být iluzí. Zhroucení komunistického systému vytvořilo podmínky pro oživení a manifestaci tradičních vlasteneckých projevů i vyhrocených nacionalistických tendencí.

Tato charakteristika je aplikovatelná na všechny země bývalého Východního bloku, přesto většina z nich nastoupila cestu mírové transformace k demokratickému politickému systému. Důvody, proč prostor Jugoslávie zaplavila vlna netolerantního nacionalismu provázená válečným konfliktem, jsou ústředním tématem mnoha odborných i populárních publikací. Jejich autoři docházejí k rozdílným závěrům, nejčastěji však hovoří o tom, že ozbrojený střet devadesátých let byl způsoben dědictvím národní a etnické nejednotnosti, cizí dominancí v regionu, ekonomickou deprivací či pocity nejistoty z náhlé změny. Často se pak uchylují k vykládání konfliktu jako historické samozřejmosti a nevyhnutelného faktu. Národnostní konflikt ústící ve válečný střet je však především výsledkem vědomé strategie vládnoucí vrstvy, jež úmyslně prosazuje nacionalistický program, aby dosáhla svých mocenských zájmů. Součástí jejich snah je mobilizace národních stereotypů a mýtů.<sup>1</sup>

Hlavním cílem této práce je na základě analýzy vybraných zdrojů prokázat tezi, že národní stereotypy a mýty jsou klíčovým faktorem konfliktu probíhajícího v Bosně a Hercegovině v letech 1992-1995. Potvrzení stanovené teze se práce snaží docílit kombinací klasického rozboru dostupné sekundární literatury, jakož i kvalitativního výzkumu kinematografie, která je jako masově přijímaný druh kultury jedním z důležitých ukazatelů přítomnosti určitých sociálních a politických jevů ve společnosti. Způsob, jakým je s nimi zacházeno a jak jsou zobrazovány, může vypovídat mnohé jednak o charakteru jevu samotného, jednak o důležitosti, kterou mu daná skupina přisuzuje. Nejinak je tomu v případě národních stereotypů a jejich projevů v regionální

---

<sup>1</sup> André Gerrits a Nanci Adler eds., *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*, (Amsterdam: Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks; Deel 163, 1995), 1-4.



kinematografii. Film tak může být elementem, jenž pomůže dotvořit obraz válečných událostí vykládaných jednotlivými stranami odlišně a vnímaných skrze národní stereotypy a mýty.

Práce se primárně zaměřuje na národní stereotypy Srbů a Bosňáků<sup>2</sup>, okrajově se ale dotýká také chorvatských národních stereotypů. Pohybuje se tak v oblasti bývalé Jugoslávie. Časově se text soustředí na bosenskou válku, v popisu národních stereotypů a mýtů se však dostává i do období, k nimž se dané stereotypy váží či z nich vycházejí. Analyzované filmy jsou pak natočeny v letech 1995-2005. Kromě jednoho snímku, který zachycuje historii Jugoslávie od počátku druhé světové války do 90.let, se zbylé filmy odehrávají pouze v rozmezí bosenské války.

Samotný text je strukturován do dvou základních celků, teoretického a analytického, které jsou dále rozděleny do tematických kapitol. Teoretickou část tvoří obecná charakteristika nejvýznamnějších národních stereotypů a mýtů ve zkoumaném prostoru bývalé Jugoslávie. Uvedené stereotypy a mýty jsou dále specifikovány a aplikovány na případ bosenské války, zároveň jsou popsáni aktéři, kteří přispěli k jejich mobilizaci během konfliktu. Analytická část je rozbořem čtyř regionálních snímků, jež se přímo dotýkají představené problematiky, a soustřeďuje se na ověření poznatků získaných z první části práce. Ze srovnání jednotlivých snímků, které jsou pro účely této práce považovány za vzorek s dostatečnou výpovědní hodnotou, pak opět vyplývají obecnější závěry, jež potvrdí, nebo vyvrátí stanovenou tezi.

Metoda použitá k dosažení stanovených cílů je kombinací přehledové studie a diskurzivní analýzy. V rámci analytické části práce jsou využity také prvky komparativní studie. K vybraným snímkům práce nepřistupuje jako ke znázornění „reality“, u něhož by bylo možné hodnotit jeho „objektivitu“ a „pravdivost“, ale zkoumá, jakým způsobem je skrze ně konstruován smysl a význam objektů a aktivit sociálního světa, v tomto případě smysl a význam národních stereotypů, mýtů a jejich mobilizace.<sup>3</sup> Výsledky analýzy jsou následně porovnány, přičemž předpokládanými kritérii pro srovnání jednotlivých filmů jsou zejména míra přítomnosti národních

---

<sup>2</sup> Termín Bosňáci se etabloval během bosenské války, do této doby bylo běžné označení Muslimové. Nejprve se jednalo pouze o náboženskou kategorii, v průběhu jugoslávského konfliktu však nabývala stále více podoby kategorie etnické a národní. Obyvatelé Bosny pak samy sebe začali nazývat Bosňáky. Pro účely této práce je používáno označení Bosňáci. V analyzovaných snímcích se však objevují názvy oba, zejména pak v srbských filmech, jež jsou natočeny během ozbrojeného střetu. Viz James Minahan, *One Europe, many nations, a historical dictionary of European national groups*, (Westport: Greenwood Publishing Group, 2000), 123.

<sup>3</sup> Petr Drulák a kol., *Jak zkoumat politiku*, (Praha: Portál, 2008), 92-124.

stereotypů, povaha použitých stereotypů, způsob jejich zobrazení (záměrné či nevědomé) a převaha srbských, nebo bosňáckých stereotypů.

K problematice bosenské války a rozpadu Jugoslávie vzniklo velké množství materiálů, jež je samo o sobě často poznamenáno stereotypním pohledem na Balkán jako takový. Práce se tak opírá o texty předních autorů, kteří jsou si vědomi častého zjednodušování výkladu balkánských událostí zejména v souvislosti s konfliktem v devadesátých letech a snaží se mu vyvarovat. Národní stereotypy a mýty jsou však většinou pouze dílčím tématem jejich děl. Ucelené zpracování přítomnosti stereotypů v bosenské válce tak bude dalším přínosem této práce.

Práce čerpá především z anglojazyčné sekundární literatury. Využívá však také několik textů publikovaných v srbském jazyce.<sup>4</sup> Stěžejní autorkou, z jejíchž děl *The Imagining the Balkans* a *Balkan Identities: Nation and Memory*<sup>5</sup> vychází nejen tato práce, ale odkazuje na ně většina používaných zdrojů, je Maria Todorova, profesorka historie na Univerzitě v Illinois a přední odbornice na problematiku balkánských národních identit. Todorova se dlouhodobě zabývá pro tuto práci klíčovými tématy, mezi něž patří nacionalismus, národní mýty a kolektivní paměť v postjugoslávském regionu. Její závěry se ukázaly nejpřínosnější pro kapitoly, které se týkají stereotypního pohledu Západu na Balkán a jeho obyvatele. Další významnou publikací, jež byla podstatná pro teoretickou část práce, je sborník *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*<sup>6</sup>. Součástí sborníku je například článek *The Use of National Stereotypes in the Wars in Yugoslavia*<sup>7</sup>, který mimo jiné doplňuje vnímání bosenské války západním světem. Jeho autorem je Roberta M. Hayden, ředitel Centra ruských a východoevropských studií na Univerzitě v Pittsburghu a uznávaný

<sup>4</sup> Edin Radušić, „Narodi u Bosni i Hercegovini se mrze stoljećima?!-Kako je sve počelo?“, *Myths and stereotypes of the nationalism and communism in ex-Yugoslavia*, (Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, 2008), dále Igor Graovac, „Stereotipi i mitovi o ljudskim gubicima (žrtvama i stradalicama) u ratovima tijekom 20. stoljeća na području bivše Jugoslavije.“, *Myths and stereotypes of the nationalism and communism in ex-Yugoslavia*, (Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, 2008), dále Darko Gavrilović et al., *Mitovi nacionalizma i demokratija*, (Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, 2009).

<sup>5</sup> Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, (New York: Oxford University Press, 2009), Maria Todorova ed., *Balkan Identities, Nation and Memory*, (London: C. Hurst & Co, 2004).

<sup>6</sup> André Gerrits a Nanci Adler eds., *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*, (Amsterdam: Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks; Deel 163, 1995).

<sup>7</sup> Robert M. Hayden, „The Use of National Stereotypes in the Wars in Yugoslavia“, in *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*, eds. André Gerrits a Nanci Adler, (Amsterdam: Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks; Deel 163, 1995).

expert na současnou politickou situaci Balkánu. Části zaměřené na otázky spojené s náboženstvím a národními církvemi jsou založeny zejména na knize *Balkan Idols*<sup>8</sup> chorvatského profesora a historika Vjekoslava Perici, jehož specializací jsou moderní dějiny náboženství v bývalé Jugoslávii. Pro tento text byly důležité především kapitoly, jež podrobně mapují podíl církevních představitelů na mobilizaci národních stereotypů a mýtů.

Analytická část práce se mimo samotné filmové prameny opírá o texty Diny Iordanové, zejména pak o publikaci *Cinema of Flames*<sup>9</sup>, která není pouze teoretickým rozbohem balkánské kinematografie, ale poskytuje kontext pro politické a sociální jevy, jež uváděné filmy zobrazují. Dalším podstatným podkladem pro analytickou část je kniha Daniela J. Gouldinga *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001*<sup>10</sup>. Goulding se u každého hodnoceného snímku zaměřuje na tři aspekty, technické provedení včetně financování jednotlivých děl, estetickou stránku a politickou a ideologickou výpovědní hodnotu. Poskytuje tedy informace o analyzovaných filmech v širších souvislostech, které jsou pro tuto práci obzvláště cenné.

Analytická část textu primárně vychází z rozboru čtyř regionálních snímků, jež byly vybrány především z důvodu jejich zaměření na téma bosenské války, popřípadě rozpad Jugoslávie. Všechny zachycují obraz válečných událostí a všechny se nějakým způsobem vypořádávají se svými národními stereotypy a zároveň se stereotypním pohledem Západu na Balkán. Některé si znázorňují dekonstrukci stereotypů jako hlavní téma, jiné jsou samy ztělesněním stereotypního vnímání a někdy se objevuje kombinace obojího. Lze u nich také dobře sledovat fenomén mobilizace stereotypů. Dalším kritériem výběru byla snaha o rovnoměrné zastoupení obou stran konfliktu, Srbů i Bosňáků. Za rozhodující parametr bylo považováno, k jaké národnosti se hlásí režisér. Přestože by mohlo být přínosné zabývat se také národnostním rozložením filmového štábu, hereckého obsazení či původem finančních zdrojů, rozsah práce neumožňuje zohlednit i tento aspekt. V úvahu byly rovněž brány umělecké kvality snímků, které jsou sice diskutabilní a subjektivní, přesto je lze na základě recenzí předních filmových kritiků či počtu udělených filmových cen částečně vyhodnotit. Všechny analyzované filmy jsou hrané a celovečerní, žádný z nich nelze označit za agitační či

<sup>8</sup> Vjekoslav Perica. *Balkan idols. Religion and Nationalism in Yugoslav States*, (New York: Oxford University Press, 2002).

<sup>9</sup> Dina Iordanova, *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*, (London: British Film Institute, 2001).

<sup>10</sup> Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*, (Bloomington: Indiana University Press, 2002).

propagandistický. Vzhledem ke stanoveným podmínkám byly vybrány snímky *Underground* (1995) režiséra Emira Kusturici, který se hlásí k srbské národní identitě, *Lepa sela lepo gore* (1996) srbského režiséra Srdjana Dragojeviće, *Nicija zemlja* (2001) bosňáckého režiséra Danise Tanoviće a *Go West* (2005) opět bosňáckého režiséra Ahmeda Imamoviće.

.

## 1. Národní stereotypy v prostoru bývalé Jugoslávie

U všech navzájem se vymezujících etnických skupin – a to jak na Balkáně, tak mimo něj- lze pozorovat stereotypizaci jako sociální fenomén, který se objevil spolu s probuzením národního uvědomění a prosazením koncepce národního státu. Stereotypy se staly součástí nahlížení jednotlivých národů na sebe a na národy ostatní. Někteří autoři zabývající se oblastí Balkánu jsou přesvědčeni, že etnika žijící na balkánském poloostrově mají zvláště silnou náchylnost k přijímání národních mýtů a stereotypů a často se s nimi ztotožňují.<sup>11</sup> Podle Marie Todorové však tato tendence není predispozicí místních národů a kultur, ale je důsledkem rozdílného vývoje a pozdější modernizace regionu.<sup>12</sup> Oba přístupy nicméně potvrzují přítomnost mýtů a stereotypů jako základních stavebních kamenů balkánských národů.

### 1.1 Vymezení pojmů

Termín stereotyp, který pro tuto práci zcela klíčový, je definován jako souhrn zobecněných představ týkajících se určité skupiny lidí. Tyto představy jsou nadsazovány, zjednodušovány a jsou odolné vůči jakékoliv kladné modifikaci. Ačkoliv neodpovídají skutečnosti, neznamená to, že nemají vazbu na realitu. Stereotypy kombinují domnělé prvky s reálnými. Nejčastěji se objevuje generalizace etnik, genderu či národností. Funkce a význam stereotypů přitom značně kolísá vzhledem k podmínkám, v jakých se společnost nachází. Jejich význam vzrůstá v krizových

---

<sup>11</sup> Představitelem tohoto proudu je například Holm Sundhaussen. Více viz „Who is Who in the Balkans Today: Mythmaking and Identity Mutations, 1989-2009“, [http://www.eui.eu/Documents/RSCAS/Research/Mediterranean/Mrm2010/MRM2010\\_Ds06.pdf](http://www.eui.eu/Documents/RSCAS/Research/Mediterranean/Mrm2010/MRM2010_Ds06.pdf), (staženo 5.12.2010).

<sup>12</sup> Todorova, *Imagining the Balkans*.

období a naopak klesá v době prosperity a stability.<sup>13</sup> Většinou platí, že čím silněji je nějaká skupina stereotypizována, tím záporněji je na ní nahlíženo, neboť stereotypy nezahrnují znaky s výrazně pozitivním významem.<sup>14</sup>

S národním stereotypem souvisí národní mýtus. Jeho definici lze postavit na velmi podobných předpokladech jako definici stereotypu. Mýtus má však širší rozměr.<sup>15</sup> Můžeme ho popsat jako imaginární konstrukt, který slouží k vysvětlení podstaty přírodních (vesmírných) a sociálních fenoménů v úzké souvislosti s elementárními hodnotami společnosti.<sup>16</sup> Typickým znakem mýtu je také jeho snaha o nalezení základní pravdy, čímž nabývá do značné míry symbolického charakteru.<sup>17</sup> Mytologizace vybraných historických událostí, míst či postav, která je z hlediska této práce zvláště podstatná, funguje na základě uvedené definice. Minulost je interpretována v souladu s potřebami a ideály dané skupiny. Jestliže je mýtus přítomný v současné realitě společnosti, je velmi pravděpodobné, že se vyvinul do podoby stereotypu. Stereotypy tak v mnoha případech vycházejí z mýtů. U balkánských národů nalezneme mnoho takových příkladů, z nichž některé jsou uvedeny v podkapitole o hluboce zakořeněných stereotypoch.

Dalším termínem, který nutno definovat je kolektivní identita. Osobní identitu můžeme popsat jako porozumění tomu, kdo jsme my. Přijímáme sebe sama jako toho, kdo jedná a mluví jako „Já“. Další specifikace se pak odvíjí od skupin, k nimž náležíme. Dlouhou dobu se předpokládalo, že identita takové skupiny se vytváří skrze společně sdílené kulturní aspekty. Ukázalo se však, že tyto aspekty se v průběhu existence společnosti mění, ale kolektivní identita zůstává stejná. Dalším problematickým bodem, který potvrzuje nefunkčnost zmíněného přístupu, je kulturní provázanost. Je velmi časté, že kulturní rozdíly jsou mezi dvěma skupinami minimální, ačkoliv identity jsou jasně ohraničené. To, co je stálé, jsou imaginární hranice,

---

<sup>13</sup> Gerrits a Adler eds., *Vampires Unstaked*, 2-3.

<sup>14</sup> Karel Hnilica, *Stereotypy, předsudky, diskriminace*, (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010), 20.

<sup>15</sup> Gerrits a Adler eds., *Vampires Unstaked*, 2.

<sup>16</sup> Označení mýtu za imaginární konstrukt přitom neznamená, že je mýtus reálný nebo nereálný. Mýtus kombinuje skutečnost a fikci. Reálné události či postavy jsou zasazovány do imaginárního rámce. Typickým příkladem jsou mýty týkající se národa, které využívají skutečné historické události a postavy k potvrzování konceptu národního státu, bez ohledu na to, že se tento koncept objevuje teprve v posledních dvou stoletích. Viz Lucian Boia, *History and myth in Romanian consciousness*, (New York: Central European University Press, 2001), 29.

<sup>17</sup> Ibid, 29.

oddělující jedny od druhých, na nichž lze sebechápání či identitu postavit. Kolektivní identita je tedy zkonstruována pomocí kontrastů a rozdílů vůči jiným skupinám.<sup>18</sup>

Uvedené pojmy představují spojitou soustavu navzájem se ovlivňujících a prolínajících jevů. Národní stereotypy úzce souvisejí s národními mýty, které nesou velmi podobné znaky a jejich význam se v mnoha ohledech překrývá. Společně se stávají součástí vytvoření či „obrození“ národních identit, jejichž vzájemné vymezování lze chápat jako jádro národnostních konfliktů.

## 1.2 Významné národní stereotypy

Základním stereotypem, který můžeme nalézt nejen v prostoru bývalé Jugoslávie, je vnímání a prezentace kategorií „my“ a „oni“. Tyto kategorie jsou vždy oddělovány pomocí imaginárních hranic. Jejich střet hraje v etnických konfliktech klíčovou roli. Nejisté hranice mezi dvěma skupinami přináší velkou pravděpodobnost, že obě skupiny budou usilovat o jejich upevnění a jasné vymezení, což bývá velmi často provázeno násilnostmi, v případě Jugoslávie i válkou. Nejistota ohledně vlastních hranic je prvotní příčinou, která zhoršuje nahlížení na „ostatní“ i na vztah „my-oni“. Funguje to však i v opačném sledu. Stereotypní vykreslování druhé strany může vést k aktivaci této nejistoty. Všichni aktéři konfliktu nakonec bez rozdílu používají silnou dichotomii pro sebe a ostatní. Termín „oni“ je spojován se *zločinností a zlem*, zatímco „my“ s *nevinností a dobrem*.<sup>19</sup> „Oni“ jsou často prezentováni jako překážka na cestě k blahu vlastní skupiny.<sup>20</sup> Politické i intelektuální elity jednotlivých kolektivních identit produkují množství materiálů a důkazů, jež podporují jejich verzi reality představující vztah k identitám ostatním. Důležité je v tomto směru budování idey historické bezchybnosti vlastního národa. Neúspěchy nebo ozbrojené agrese za účelem rozšíření území jsou záměrně upozadovány, zatímco vojenské úspěchy a obranné boje vyzdvihovány. Historie druhé strany je popisována v silně negativním světle. Všichni, kteří neodpovídají stanoveným kritériím příslušnosti ke kategorii „my“, přičemž tyto podmínky většinou vytvářejí mocenské struktury, jsou vystaveni velmi ostrému

<sup>18</sup> Pál Kolstó, *Media discourse and the Yugoslav conflicts: representations of self and other*, (Farnham: Ashgate publishing limited, 2009), 16.

<sup>19</sup> Ibid, 9.

<sup>20</sup> Nevenka Tromp-Vrkić, „Stereotypes in the Yugoslav Civil War“, in *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*, eds. André Gerrits a Nanci Adler, (Amsterdam: Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks; Deel 163, 1995), 226.

zacházení a předem vyloučení z vytvořeného kolektivu. Přítomnost tohoto stereotypu je charakteristickým rysem autoritativních režimů a mnoha ideologií, od nacionalismu, přes antisemitismus či rasismus, až po veškerou etnickou diskriminaci.<sup>21</sup>

S hluboce zakořeněnými stereotypy, které často vycházejí ze starých mýtů, se můžeme setkat u většiny etnických či národních skupin. Pro balkánské národy je však příznačná životaschopnost těchto stereotypů. Mezi ty nejvýznamnější, jež se objevují v prostoru bývalé Jugoslávie, patří „zlatý věk“, který místní státní útvary prožívaly před příchodem Turků, tragédie osmanské nadvlády, čistý a organický národ, národní znovuzrození či mýtus oběti. Pro srbské prostředí je typický zejména Kosovský mýtus či mýtus hajduků.<sup>22</sup> Tyto stereotypy a mýty jsou založeny na skupinové hrdosti a identitě vycházející z víry v tradici a kontinuitu. Jsou v podstatě mýtem o původu národa. Vysledovat je lze především u Srbů a Chorvatů. U Bosňáků se projeví později spolu s etablováním národního uvědomění a vytvořením kolektivní národní identity.<sup>23</sup> V srbském případě je mytologizována především návaznost na velkou a mocnou středověkou říši či snahy o získání nezávislosti na osmanském impériu a úspěchy, kterých v tomto směru Srbové dosáhli v letech 1804 až 1918. Bosňáci naopak osmanskou éru idealizují a zdůrazňují tisícileté trvání bosňácké státnosti.<sup>24</sup> Zmiňované mýty se dokonce staly základem pro oficiální národní historiografie s cílem vytvořit souvislou linii mezi starými etnickými komunitami a novodobými národními státy vznikajícími z hroutící se Jugoslávie.<sup>25</sup>

Stereotyp oběti se pak velmi často vyskytuje u etnik, která žijí nebo v rámci své historie žila pod cizí nadvládou, a téměř vždy se objevuje v době válečného konfliktu. Můžeme ho chápat jednak v rovině symbolické, jednak na něj můžeme nahlížet konkrétněji. Jeho symbolickou úroveň představuje převedení pocitu oběti na celý národ, který je sám o sobě prezentován jako objekt něčí šikany, což se velmi často vystupňuje až do mytického vidění sebe sama jako mučednického etnika. Stereotyp oběti se tedy nemusí nutně projevit v souvislosti s ozbrojeným konfliktem, ale objevuje se i v době cizího útlaku či jako reakce na jednání ostatních vůči vlastnímu národu. Nominální úroveň tohoto stereotypu, tedy stereotypní vnímání obětí vlastní a nepřátelské skupiny

<sup>21</sup> Pál Kolstó, *Media discourse and the Yugoslav conflicts*, 18.

<sup>22</sup> Maria Todorova, „Learning Memory, Remembering Identity,“, in *Balkan Identities, Nation and Memory*, ed. Maria Todorova et al., (London: C.Hurst a Co, 2004), 7.

<sup>23</sup> Robert M. Hayden, „Moral Vision and Impaired Insight, The Imagining of Other Peoples‘ Communities in Bosnia“, *Current Anthropology* 48, č.1 (únor 2007): 111.

<sup>24</sup> Mitja Velikonja, *Religious separation and political intolerance in Bosnia-Herzegovina*, (College Station: Texas A&M University Press, 2003), 280.

<sup>25</sup> Perica, *Balkan Idols*, 227.

ve válečném kontextu můžeme výrazněji vidět v polovině dvacátého století jako výsledek obrovského nárůstu civilních obětí během druhé světové války.<sup>26</sup> Kategorie „my“ tak začala být v ozbrojeném konfliktu vždy prezentována jako nevinná oběť. Všichni, kteří byli součástí této kategorie umírali v podstatě jako mučedníci, zatímco zabíjení nepřátel bylo ospravedlňováno jako zasloužené. To nezdá se vedlo k manipulaci s pojmy válečné a civilní oběti a falzifikacím jejich počtu.<sup>27</sup>

Výraznou skupinou v rámci národních stereotypů a mýtů v prostoru bývalé Jugoslávie jsou náboženské stereotypy a mýty. Jedním z nejvýznamnějších je tzv. mýtus Jeruzaléma nebo také mýtus zaslíbené země. Podstatou tohoto mýtu je přesvědčení, že kategorie „my“ má právo na určité území, jemuž je přisuzována až mystická důležitost. Jedná se v podstatě o období archetypálních civilizačních mýtů „Ztraceného ráje“ a „Věčného návratu“. Pro nacionalismus a jeho protagonisty je mýtus zaslíbené země velmi užitečný, neboť legitimizuje úsilí o získání či udržení kontroly nad oblastí, která se zdá být pro daný národ posvátná, a dodává mu duchovní rozměr.<sup>28</sup> Mystickou váhu však často přikládá více etnik stejnému území, přičemž nejsou schopna či ochotna přijmout fakt, že historické hranice většinou neodpovídají současné realitě. V prostoru bývalé Jugoslávie je tento mýtus nejpatrnější v srbském prostředí, kde se projevuje zejména v souvislosti s Kosovem, existuje však v různých verzích a intenzitě u všech balkánských národů.<sup>29</sup>

Velmi důležitým aspektem, který nemůže být v uvažování o problematice národních stereotypů v bývalé Jugoslávii vynechán, je tradiční pohled „Západu“ na oblast Balkánu a jeho obyvatele, „Balkánce“. Stereotyp „balkánské mentality“ ovlivňoval a dodnes ovlivňuje zahraniční politiku západoevropských států a Spojených států vůči tomuto prostoru a všem zemím, jež do něj byly přiřazeny. Označení „balkánský“ má v jejich vnímání spíše negativní zabarvení a je spojeno se sklony k násilí, agresivitě a iracionálnímu nacionalismu. Tento pevně zakotvený stereotyp se neprojevil pouze ve vztahu „Západu“ a „Balkánu“, ale i v samotných státech vzešlých z rozpadlé Jugoslávie a odrazilo se to v jejich konceptu „my“ a „oni“. Všechny se snažily zbavit přívlastku „balkánské“, přičemž vycházely z předpokladu nadřazenosti

---

<sup>26</sup> Graovac, „Stereotipi i mitovi“, 8.

<sup>27</sup> Ibid, 9.

<sup>28</sup> Gavrilović et al, *Mitovi nacionalizma i demokratija*, 27.

<sup>29</sup> Ibid, 228-229.



západní kultury nad východní, orientální. Jednotlivé strany prohlašovaly, že právě ony patří k „civilizované“ Evropě, zatímco sousední jižní a východní etnika nikoliv.<sup>30</sup>

Zvláštní kategorii představují stereotypy a mýty, jež pocházejí z doby socialistické Jugoslávie. V momentě kolapsu komunistického systému, který vystřídala nacionalistická ideologie, došlo také k útoku na symboly, rituály, stereotypy a mýty předchozího režimu. Patriotická mytologie, jež téměř půl století sloužila jako nástroj legitimizace titovského socialismu, začala být mocenskými představiteli nástupnických států popírána a zesměšňována. Součástí této mytologie byla především budovaná představa multietnického „bratrství a jednoty“, dále partyzánský mýtus, který oslavoval společný boj proti fašismu, či mytizace postavy Josipa Broze Tita.<sup>31</sup>

## 2. Národní stereotypy v kontextu bosenské války

### 2.1. Mobilizace národních stereotypů a mýtů

Prostor Jugoslávie je díky etnické a náboženské heterogenitě obyvatelstva velmi bohatý na národní stereotypy a mýty, jejich existence ovšem sama o sobě nevede k ozbrojenému střetu. K tomu, aby se národní stereotypy změnily z mentálního konstruktů, jenž je přirozeným prvkem vnímání všech národnostních skupin, na faktor, který ovlivňuje politická rozhodnutí i každodenní realitu členů skupiny, je zapotřebí je nejprve zmobilizovat. Teprve v momentě, kdy začnou národní stereotypy sloužit jako politický instrument nacionalistické ideologie, mohou se stát podstatným prvkem etnického konfliktu.<sup>32</sup>

Na rozpořádání národních stereotypů měli největší zájem političtí představitelé a vůdci nacionalistických organizací, kteří ve snaze získat a udržet si moc použili jednak již existující stereotypy a dále se podíleli na vzniku nových, které upravili pro své vlastní cíle. Jak Milošević, tak Tuđman se uchýlili k nacionalistické rétorice především proto, aby získali voličskou podporu svého etnika. Sami sebe začali prezentovat jako jediné možné zachránce národa, jehož bezpečnost ohrožují ostatní

<sup>30</sup> Hayden, „The Use of National Stereotypes“, 215-216. dále Maria Todorova, „The Balkans: From Discovery to Invention“, *Slavic Review* 53, č.2. (léto 1994): 453-482, <http://www.jstor.org> (staženo 14.4.2011).

<sup>31</sup> Vjekoslav Perica, „Myths About World War II and The Socialist Era“, in *Political Myths In The Former Yugoslavia and Successor States. A Shared Narrative*, ed. Darko Gavrilović a Vjekoslav Perica, (Dordrecht: Institute for Historical Justice and Reconciliation and Republic of Letters Publishing BV, 2011), 51-56.

<sup>32</sup> Gerrits a Adler eds., *Vampires Unstaked*, 1.

etnika žijících na území Jugoslávie.<sup>33</sup> Nejen zahraniční média a zahraniční vlády, ale také samotní místní nacionalističtí vůdci prezentovaly konflikt jako staletou etnickou a náboženskou nenávist. Nejdůmyslněji a nejčastěji využíval stereotypů a mýtů v propagandě vedoucí představitel bosenských Srbů, Radovan Karadžić, který obyvatelstvo Jugoslávie přirovnával například ke „kočkám a psům, kteří pochopitelně nemůžou žít pohromadě“.<sup>34</sup>

Politici aktéři zároveň disponovali prostředky, které umožňovaly ovlivňování širokých mas. Nástrojem jejich propagandy se stala média. Vedoucí deníky se buď přizpůsobily novým poměrům a podávaly informace v souladu s instrukcemi svých vlád, nebo byly podrobeny cenzuře či zakázány.<sup>35</sup> V Bosně byla situace uvolněnější. Sarajevský deník *Oslobodjenje* pokračoval ve své liberální tradici až do doby, kdy bylo jeho ústředí vybombardováno. Nejdůležitějším médiem se stala televize, která byla plně v rukou tehdejších politiků.<sup>36</sup>

Noví političtí představitelé formovali ve snaze o zakotvení ideologie ve společnosti a upevnění režimu již nejmladší vrstvu obyvatelstva podle potřeb státu a národa. Nacionalistická rétorika využívající národních stereotypů a mýtů pronikla i do školních osnov a učebnic. Stereotypizace ovlivnila zejména výuku dějepisu. Cílená selekce dat, faktů a manipulace s historií v rámci vzdělávacího procesu se projevil v náhledu mladé generace na kategorii „oni“. Sousední etnika začala být Srby i Bosňáky posuzována skrze vštěpovanou negativní zkušenost.

Srbské učebnice obsahovaly detailní popis zločinů spáchaných na srbském obyvatelstvu za druhé světové války především chorvatskými ustašovci dokládány dobovými fotografiemi.<sup>37</sup> Stejně tak byl zdůrazňován útlak Srbů během osmanské nadvlády. Úprava historických faktů znamenala také jugoslávskou myšlenku. Veškeré společné elementy mezi bývalými „jugoslávskými bratry“ byly banalizovány, zatímco jakékoliv rozdíly vyzdvihovány.

I v Bosně byl kladen důraz na školní výuku v duchu nově realizované myšlenky bosňáckého národa a podle toho byly zvýrazňovány nebo naopak zlehčovány vybrané

---

<sup>33</sup> Ibid, 3.

<sup>34</sup> Carole Rogel, *The breakup of Yugoslavia and the war in Bosnia*, (Westport:Greenwood Publishing Group, 1998), 52.

<sup>35</sup> Kemal Kurspahić, *Prime time crime: Balkan media in war and peace*, (Washington: US Institute of Peace Press, 2003), 141.

<sup>36</sup> Rogel, *The breakup of Yugoslavia and the war in Bosnia*, 51.

<sup>37</sup> Dubravka Stojanović, „Construction of Historical Consciousness: The Case of Serbian History Textbooks“, in *Balkan Identities, Nation and Memory*, ed. Maria Todorova et al., (London: C.Hurst a Co, 2004), 329.

události. Za přispění islámských států zejména z oblasti Blízkého východu vznikaly mešity fungující jako školní a kulturní centra propojená s politickými organizacemi. Prvotním úkolem těchto multifunkčních center bylo upevňování společné náboženské, ale i národní identity. Vzešlo z nich také hnutí Aktivní islámská mládež inspirované militantní verzí arabského islámu.<sup>38</sup> Mnoho mladých Muslimů se k němu připojilo a přijalo jeho ideologii i program.<sup>39</sup>

Velmi důležitým aktérem podněcujícím nacionalistické cítění a zároveň tradiční až stereotypní vnímání reality byly církevní instituce. Národní církve se spolu s koncepcí náboženského nacionalismu stala podstatným znakem národnosti pro Srby, Bosňáky i Chorvaty. V rámci tohoto konceptu mohl národ existovat pouze v případě, že měl nezávislou národní církev, která ho společně s elitou stejné etnicity a vyznání vedla a chránila. V případě balkánských národů udržovala církev během období osmanské nadvlády etnickou komunitu. Především církve tedy byla vnímána jako symbol continuity, spojení mezi minulostí a přítomností, mezi duchovní a světskou zemí.<sup>40</sup>

Prvky náboženského nacionalismu najdeme u všech národních skupin bývalé Jugoslávie. Nejpatrnější byl ale tento jev u zástupců Srbské pravoslavné církve, kteří si také vysloužili největší míru kritiky za podporování náboženské intolerance a přehlížení či dokonce schvalování etnických čistek prováděných srbskými jednotkami na bosňáckém obyvatelstvu. Vysocí představitelé duchovenstva násilí omlouvali a vysvětlovali jako nutnou obranu před opakováním fašistické agrese z roku 1941. Žádný z kněží ani biskupů nikdy veřejně neodsoudil činy srbských válečných zločinců. Ti byli naopak vnímáni jako národní hrdinové a obránci pravoslavného vyznání. Patriarcha Pavel se v roce 1996 a 1997 postavil za zproštění viny Radovana Karadžiće, Ratka Mladiće a dalších válečných zločinců před Mezinárodním trestním tribunálem pro bývalou Jugoslávii.<sup>41</sup> Podle britského tisku byl Radovan Karadžić dokonce kandidátem Srbské pravoslavné církve na nového světce.<sup>42</sup> Dodnes je srbské pravoslaví považováno za jeden ze zdrojů rozdmýchávání nacionalistických vášní a pilíř nacionalistických

---

<sup>38</sup> Aktivní islámská mládež je bosenská náboženská hnutí úzce napojené na saudské wahhábistické skupiny. Jeho členové podstupovali fundamentalistickou výuku islámu a vojenský trénink, aby se mohli zapojit do radikálních islámských organizací. Více viz Shaul Shay, *Islamic Terror and the Balkans*, (Piscataway: Transaction Publishers, 2009), 168.

<sup>39</sup> Michael A. Innes, *Bosnian security after Dayton: new perspectives*, (New York: Taylor & Francis, 2006), 110.

<sup>40</sup> David Bruce MacDonald, *Balkan holocausts?: Serbian and Croatian victim-centred propaganda and the war in Yugoslavia*, (Manchester: Manchester University Press, 2002), 72.

<sup>41</sup> Perica, *Balkan Idols*, 173.

<sup>42</sup> „Karadžić Gets Saintly Status,“ *Independent*, London, 27 August 1993.

hnutí, k čemuž využívá zejména stále živý Kosovský mýtus. Srbská pravoslavná církev se negativně vymezuje nejen vůči svým sousedům, ale také vůči západnímu světu v čele se Spojenými státy. Pravoslavný tisk obviňoval Američany z barbarství, nedostatku respektu k historii, tradicím a v neposlední řadě ze zničení mnoha sakrálních srbských staveb během „humanitárního“ bombardování Srbska v roce 1999.<sup>43</sup>

K „nacionalizaci“ islámu v oblasti bývalé Jugoslávie došlo později v reakci na předválečné nepokoje a zejména vypuknutí války. V průběhu konfliktu se islámské instituce staly srovnatelným mobilizačním prvkem vedoucím k radikalizaci národního konceptu, jakými byla církev Srbů, Chorvatů nebo Makedonců.<sup>44</sup>

## **2.2 Projevy národních stereotypů v bosenské válce.**

Navzdory rétorice používané jednak nacionalistickými vůdci, jednak zahraničními pozorovateli, si zpočátku řadoví obyvatelé Jugoslávie nedovedli představit bratrovražedný boj, podobný tomu za druhé světové války.<sup>45</sup> Národní stereotypy, z nichž mnohé již existovaly v pozadí, jiné byly vytvořeny nacionalistickými organizacemi za účelem jejich kolektivního přijetí, musely být teprve uvedeny do pohybu. S eskalací ozbrojeného konfliktu pak národní stereotypy začaly žít vlastním životem a staly se viditelně přítomným elementem v realitě jednotlivých etnických skupin.

V souvislosti s bosenskou válkou a ostatně celým jugoslávským konfliktem, se nejpatrněji projevovalo stereotypní vykreslování kategorií „my“ a „oni“. Všichni aktéři ozbrojeného střetu si vytvořili poměrně jasné představy o sobě samých i o sobě navzájem. Srbové zdůrazňovali svoji úlohu ochránců křesťanství před bezbožnými Turky a vyzdvihovali boj proti Rakousku-Uhersku během první světové války a proti imperialismu Třetí říše za druhé světové války. Historická fakta využili, aby se prezentovali jako ti, kteří stojí vždy na „správné“ straně a bojují za „dobrou“ věc. Konflikt probíhající v devadesátých letech byl v srbských médiích i politickém diskurzu podáván v přímé souvislosti s tímto stereotypem. Bosenští muslimové byli postaveni do role „nevěřících“, zároveň byli spojováni s muslimskými jednotkami operujícími během druhé světové války po boku ustašovců a SS. Za úsilím Slovinska a Chorvatska oddělit

---

<sup>43</sup> Perica, *Balkan Idols*, 204.

<sup>44</sup> Ibid, 215.

<sup>45</sup> Hayden, „The Use of National Stereotypes“, 207.

se od Jugoslávie se podle Srbů skrývaly záměry Rakouska, Německa i Vatikánu ustavit na Balkáně nové impérium.<sup>46</sup> Představa spojení Chorvatů s Německem za účelem vyhladit srbské obyvatelstvo byla v Srbsku během války velmi rozšířená.

Chorvati si stejně jako Srbové vypracovali množství stereotypů ohledně svých sousedů. Slovinci byli podle nich „horšší“ Chorvati, Bosňáci zase Chorvati, kteří konvertovali k islámu. Srby nepovažovali za plnohodnotný národ, ale za východní etnikum, jež je značně nespolehlivé, necivilizované a nekulturní. Zároveň se i u nich projevila návaznost na druhou světovou válku a Srbové byli generalizováni jako četníci. Jak Srbové, tak Chorvati společně zpochybňovali existenci Bosny jako politické jednotky a tvrdili, že nikdy neměla nezávislou státní a politickou tradici. Oba celky si navíc toto území nárokovaly.<sup>47</sup>

Případ Bosny a Hercegoviny byl komplikovanější než situace jejího srbského a chorvatského souseda a její cesta k vytvoření stereotypní identifikace „my“ a „oni“ klikatější. Tato oblast byla etnicky heterogennější částí Jugoslávie. Ani jedna ze tří hlavních etnických skupin výrazně nedominovala a nepředstavovala většinu. V roce 1991 byla populace Bosny a Hercegoviny složena z 43,7% obyvatel hlásících se k islámu, 31,3% ortodoxních Srbů a 17,3% Chorvatů katolického vyznání. Zbytek tvořili jiné etnické menšiny a lidé, kteří přijali identitu „jugoslávství“.<sup>48</sup> Vzhledem k tomu, že zpočátku neexistovala většina, která by sama sebe definovala jako národ Bosňáků, nevznikla zde ani nacionalistická strana, jež by svoji politiku postavila na hesle „Bosna Bosňákům“ a k prosazení svých cílů využívala stereotypní vykreslování sebe a ostatních, jak tomu bylo u Srbů, Chorvatů nebo Slovinců. Chorvatská i srbská menšina žijící v oblasti Bosny a Hercegoviny se brzy identifikovala s rétorikou svých „mateřských“ skupin. Tyto menšiny i nově vznikající národní státy Srbů a Chorvatů usilovaly o spojení do jednoho státního útvaru. V reakci na tyto snahy se začalo muslimské obyvatelstvo etnicky a národně vymezovat. Postupem času tak vykazovalo kromě náboženské identity i znaky identity národní. Spolu s nimi se objevilo také stereotypní nahlížení na ty druhé. Srbové byli bosňáckou stranou viděni v souvislosti s konceptem velkosrbství, jako skupina, jež neustále usiluje o bosenská území. Srbové i Chorvati pak byli považováni za extrémní nacionalisty, kteří nikdy nebrali vážně

---

<sup>46</sup> Rogel, *The breakup of Yugoslavia and the war in Bosnia*, 49.

<sup>47</sup> Ibid, 48.

<sup>48</sup> Hayden, „Moral Vision“, 111.

jugoslávskou federaci. Bosňáci se stylizovali spíše do role multikulturního, tolerantního společenství, které jednalo pouze v sebeobraně.<sup>49</sup>

V přímé spojitosti s válkou a etnickými čistkami páchanými jednotlivými stranami sobě navzájem se projevil stereotyp oběti. Manipulaci s počty obětí najdeme na obou stranách konfliktu. Symbolická podoba tohoto stereotypu je nejvíce znatelná na území Srbska. Srbové sami sebe považují za permanentní oběti a to nejen ze strany svých sousedů, ale také velmocí. Podle tohoto modelu trpěl srbský národ po staletí pod vládou jinověrných Osmanů. Trpěl i za první světové války a především za druhé světové války, která vedla k vyvražďování Srbů chorvatskými Ustašovci. I éra komunistické Jugoslávie podle Srbů znamenala útlak srbského národa ve prospěch ostatních národů federativní republiky. Byli také přesvědčeni, že během bosenské války byli diskriminováni západoevropskými zeměmi a Spojenými státy.<sup>50</sup> Pocit oběti a nespravedlivého přístupu západního světa má přesah dodnes. Bombardování Svazové republiky Jugoslávie zeměmi NATO v roce 1999 během kosovského konfliktu a následná mezinárodní izolace toto přesvědčení ještě více utvrdily. I Bosňáci vytvořili svoji podobu mučednického mýtu, který jim pomohl etablovat se jako nový muslimský národ. Podle tohoto mýtu byli stálým objektem nenávisti křesťanských sousedů, která vyústila v masakry bosňáckého obyvatelstva v bosenské válce. Po ukončení boje si Bosňáci velmi aktivně připomínali své oběti a vinu dalších protagonistů ozbrojeného střetu, zejména Srbů.<sup>51</sup>

Během bosenské války se výrazně uplatnily i náboženské stereotypy a mýty. Duchovenstvo ve svých kázáních aktivně podporovalo stereotypní vnímání nepřátelské skupiny i jejího náboženství a vojenské akce svého národa. Na obou stranách byla válka prezentována jako oprávněná obrana víry a posvátné země před nevěřícími agresory. Bojovníci, kteří během války padli, měli mít automaticky své místo v „království nebeském.“<sup>52</sup> Duchovní doprovázeli armádu na bitevní pole a často se do bojů sami zapojovali. Vojáci dodržovali náboženské rituály a náboženské symboly byly součástí uniforem či vojenského vybavení. Elitní bojové jednotky byly mnohdy pojmenovány „Muslimská armáda“ nebo „Pravoslavná armáda.“ Bosňácké oddíly doplňovali dobrovolníci z cizích islámských zemí, kteří otevřeně prohlašovali, že boj považují za džihád. Typické pro tento konflikt bylo také masivní ničení náboženských míst všech

---

<sup>49</sup> Ibid, 112.

<sup>50</sup> Rogel, *The breakup of Yugoslavia and the war in Bosnia*, 49.

<sup>51</sup> Perica, *Balkan Idols*, 233.

<sup>52</sup> Velikonja, *Religious separation*, 279.

válčících skupin. Sakrální stavby se staly jako první terčem útoků. Zároveň to však byly právě církevní objekty, které byly bezprostředně po válce opraveny nebo znovupostaveny.<sup>53</sup>

Podstatným aspektem bosenské války byl přístup mezinárodního společenství k nastalé krizi. Z reakcí předních politických představitelů i z následných přijatých opatření lze vyčíst, že jejich pohled na situaci v bývalé Jugoslávii byl poznamenán přinejmenším dvěma výraznými stereotypy. Tím prvním byla představa, že Balkán je exotickým, neuchopitelným regionem, a že násilí a vzájemná nenávisť jsou charakteristickými znaky balkánského obyvatelstva. Zadruhé se domnívaly, že etnický konflikt devadesátých let měl své kořeny v dávné historii.<sup>54</sup> Bill Clinton k jugoslávské krizi řekl, že nenávisť místních národů je stará přes pět století.<sup>55</sup> Mezinárodní společenství tak k rozpadu Jugoslávie v podstatě nepřistupovalo jako k politické krizi, ale jako k přirozenému výbuchu násilí mezi etnickými skupinami, které nejsou schopny žít pohromadě, tedy jako k nevyhnutelné skutečnosti.<sup>56</sup>

### **3. Národní stereotypy ve vybrané regionální kinematografii**

#### **3.1 Analýza vybraných snímků**

Národní stereotypy a mýty se promítají také do filmů, které se zabývají tématem bosenské války a rozpadem Jugoslávie. Některé stereotypy jsou zobrazovány záměrně za účelem autentické prezentace reality nebo za účelem její kritiky, jiné tvůrci vědomě či nevědomě akceptují a přenášejí je i do svých děl. Národní stereotypy, které byly popsány v předcházejících kapitolách, se tak ve snímcích objevují v mnoha různých podobách, vzájemně se ovlivňují a prolínají. Následující část se proto věnuje bližší analýze vybraných filmů, která by měla pomoci rozklíčovat úlohu národních stereotypů nejen v rámci daného snímku, ale i v přímé návaznosti na bosenskou válku.

---

<sup>53</sup> Perica, *Balkan Idols*, 231.

<sup>54</sup> Nevenka Tromp-Vrkić, „Stereotypes in the Yugoslav Civil War“, 223.

<sup>55</sup> Velikonja, *Religious separation*, 256.

<sup>56</sup> Nevenka Tromp-Vrkić, „Stereotypes in the Yugoslav Civil War“, 226.

### 3.1.1 Lepa sela lepo gore

Film *Lepa sela lepo gore* (Hezké vesnice, hezky hoří) natočil srbský režisér Srđan Dragojević v roce 1996. Jeho hlavními ekonomickými partnery byly státní podnik *Rádio-televize Srbsko* a srbské ministerstvo kultury.<sup>57</sup> Dragojevićův projekt zpočátku získal finanční podporu i od vedoucího představitele bosenských Srbů, Radovana Karadžiće. Ten se však nakonec od filmu distancoval s tím, že je výrazně antisrbský a vedení Republiky srbské se rozhodlo jeho premiéru bojkotovat.<sup>58</sup> Podobně zareagovali i ostatní srbsští nacionalističtí politici, mezi obyvatelstvem měl ale film nečekaný úspěch.

V zahraničí snímek vzbudil smíšené pocity. Někteří filmoví kritici Dragojevićovi vytýkali nedostatečné odsouzení Miloševićova režimu a zejména s ohledem na uvedené sponzory byl film často považován až za srbskou nacionalistickou propagandu. Jiní snímek naopak hodnotili jako protiválečný počin. Scénárista Vanja Bulić okomentoval debaty, které se rozpoutaly kolem objektivity filmu, slovy: „Ve snímku nevidíte mnoho Muslimů. Jsou ve stínu, ale to je dobře, protože jsme tento film dělali o nás samých. To, že Srbové jsou nejlepší, nevinní a praví hrdinové, je stereotyp. My jsme tuto mytologii napadli.“<sup>59</sup> Film jistě zachycuje události ze srbského úhlu pohledu, zároveň se však nezříká odpovědnosti ani podílu srbské strany na konfliktu. Lze ho vnímat jako snahu konfrontovat Srby s jejich vlastními chybami, Dragojević tak činí skrze model „všechny strany jsou vinný“.<sup>60</sup>

Scénář filmu vychází ze skutečné události, která se odehrála na počátku války ve východní Bosně v blízkosti města Visegrad. Srbská jednotka zde v tunelu strávila deset dní bez vody a jídla obklíčená bosňáckými bojovníky. Původní text vyšel v roce 1992 v srbském časopise *Duga*. Výrazně prosrbské vyznění článku mělo čelit rozšiřování obrazu Srbů jako hlavních agresorů v bosenské válce.<sup>61</sup> Scénář incident dějově kopíruje, oproti publikovanému textu ho však neinterpretuje zjednodušeně a cíleně jednostranně.

Snímek je tedy příběhem o šesti srbských vojácích uvězněných spolu s americkou novinářkou v tunelu obklopeném bosňáckým oddílem. Klaustrofobní atmosféra tunelu, představujícího smrtelnou past, se stává pozadím, na němž jsou

<sup>57</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 143.

<sup>58</sup> Goulding, *Liberated Cinema*, 195.

<sup>59</sup> John Pomfret, „The Shots Seen Round the World: A Serb Director’s Searing Take On Yugoslavia’s Uncivil War“, *The Washington Post*, 21. listopadu, 1996.

<sup>60</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 143.

<sup>61</sup> Pomfret, „The Shots Seen Round the World“.



rozehrány osobní příběhy jednotlivých protagonistů a jejich motivace, které je vedly k angažování se v bosenské válce. Největší pozornost je věnována přátelství mezi Milanem, jedním ze srbských vojáků, a Halilem, Muslimem stojícím nyní na nepřátelské straně. Režisér tak využívá v rámci válečného konfliktu poměrně minoritní událost, skrze niž ovšem podává širší komentář k celé bosenské válce.<sup>62</sup>

Většinu stereotypů, jež se ve snímku objevují, zobrazuje Dragojević účelově. Často na ně upozorňuje nejen na úrovni dialogů filmových postav, ale dojem jejich důležitosti umocňuje detailními a dlouhými záběry na předměty a znaky, které s nimi souvisejí či jsou jejich ztělesněním.

Film reflektuje v první řadě stereotypní vykreslování kategorií „my“ a „oni“, v němž se zároveň odráží stereotyp oběti nebo staré národní mýty. Nepřátelské skupiny jsou spojovány výhradně s tradičními negativními atributy. V celém snímku není ani jednou použito skutečné označení pro Srby, Muslimy, později Bosňáky, ani pro Chorvaty. Srbové jsou četniky, Bosňáci Turky a Chorvati ustašovci. Stereotypní znaky jsou prisuzovány i dalším národním skupinám, především těm, s nimiž měla zkoumaná etnika v minulosti negativní zkušenost. To se týká například Němců, kterým žádná postava filmu neřekne jinak než Švábové.<sup>63</sup>

Kategorie „my“ je zobrazována komplexněji. Dragojević vnímá nebezpečí, které stereotypní pohled na vlastní skupinu přináší. To se projevuje nejen v podtextu filmu jako u většiny ostatních stereotypů, ale v tomto případě Dragojević kritiku vyjadřuje přímější cestou. Představy o bezchybnosti a slavné minulosti srbského národa jsou prezentovány zejména skrze dvě patetické postavy naivních vesničanů, Lazu a Gavru. Jejich chování je příkladem nekritického a bezvýhradného přijetí srbské nacionalistické politiky.<sup>64</sup> Infiltrace státní propagandy do představy o vlastním národu je jasně zřetelná ve scéně, kdy americká novinářka chce zachytit na kameru osobní příběhy všech členů jednotky. Gavra se zvedne, aby řekl poznatek, jenž nedávno viděl v televizi. „Víte vy vůbec, že Srbové jsou nejstarší národ? Před šesti sty lety se na srbském dvoře používaly vidličky, zatímco Němci, Angličani i Američani jedli rukama jako barbaři.“ Střízlivější postava Petara, přezdíváného Profesor, na to reaguje slovy:

<sup>62</sup> Goulding, *Liberated Cinema*, 195.

<sup>63</sup> Jako Švábové se původně označovala německá menšina žijící na území Banátu a Bačky. Během druhé světové války tvořili banátští Němci základ mužstva divize zbraní SS Prinz Eugen. Viz Miroslav Šesták et al, *Dějiny Jihoslovanských zemí*, (Praha: NLN, 2009), 390, 448.

<sup>64</sup> Goulding, *Liberated cinema*, 196.

„Tvá směšná historka o vidličkách je důvod, proč jsme teď v tomhle tunelu.“<sup>65</sup> Právě charakter Profesora, který je schopen kritického nahlížení na sebe sama i na všudypřítomný propagandistický tlak, pro režiséra představuje prostředek, s jehož pomocí upozorňuje na stereotypizaci kategorie „my“ a napadá ji.

Stereotyp oběti se do jisté míry prolíná s vnímáním vlastní národní či náboženské skupiny. V některých pasážích však přebírá dominantní úlohu. Za ukázkou významu tohoto stereotypu lze považovat například postavu psychicky narušeného srbského vojáka, jenž je sice pouze epizodní rolí, jeho výstup se však záměrně několikrát opakuje. Tento voják stále dokola zpívá úryvek národní písně. „V roce 1913 na Srby zaútočili Bulhaři, ale Srbi se ubránili. V roce 1914 zaútočili Švábi, ale Srbi se nedali.“<sup>66</sup> V popěvku se pak postupně vystřídají další aktéři, kteří kdy na Srbsko zaútočili, popřípadě s ním měli vojenský konflikt. Jakákoliv válka je ze srbské strany vždy válkou obrannou. Sám režisér ale srbský národ nestaví do pozice nevinného aktéra, naopak ho konfrontuje s obrazem násilí páchaným srbskou jednotkou na muslimském obyvatelstvu a jeho majetku.

Významným prvkem, který snímek obsahuje, jsou náboženské mýty a stereotypy. Ve filmu není konkrétně ukázána role církve v bosenské válce nebo působení duchovních na její průběh. Vliv církve a náboženství je však vyjádřen skrze chování filmových postav a je zřejmý z přítomnosti náboženských symbolů. Srbští vojáci se křížují vždy, když se chystají k boji a vzývají Boha ve všech kritických momentech. Postava Profesora nosí helmu, na níž je vyobrazen srbský kříž se čtyřmi S. To značí zkratku pro větu *Samo sloga Srbina spasava* (Pouze jednotka spasí Srby). V populistické ikonografii tento kříž reprezentuje příslušnost k srbskému pravoslavnému národu. Piktogram tří vztyčených prstů, který kreslí nejmladší člen srbské jednotky na stěnu vypálené mešity, je opět znakem Srbské pravoslavné církve. Fenomén ničení náboženských objektů poznamenal film i po praktické stránce. Pro natočení scény v mešitě bylo potřeba, aby se filmový štáb přesunul do Srbska, neboť v okolí Visegradu nezbyla jediná muslimská sakrální stavba.<sup>67</sup>

Všechny dosud uvedené stereotypy se spojují ve scéně, jež je zároveň ukázkou jejich politické mobilizace prostřednictvím médií. Jedná se o retrospektivní záběr zachycující moment Lazova rozhodnutí narukovat. On, jeho rodina a sousedé jsou

<sup>65</sup> *Lepa sela lepo gore*, (Srđan Dragojević, 1996).

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> Pomfret, „The Shots Seen Round the World“.

shromáždění kolem televize a sledují zpravodajství. Obraz destrukce komentuje hlas prorežimního novináře, který Srby popisuje jako neozbrojený lid heoricky bránící své domovy před hordami zla, jež opět povstaly, aby zachvátily Srbsko. Chorvati jsou prezentováni jako ustašovští kriminálníci a Bosňáci jako fanatičtí bojovníci džihádu doprovázení cizími žoldáky. Uprostřed vysílání se Laza zvedne a odchází. Na otázku Gavry, kam jde, Laza odpoví: „Dělat svoji práci, švagře.“<sup>68</sup> Co tím přesně myslí vzápětí vysvětluje řidiči nákladního auta, s nímž jede do Bělehradu, aby se přihlásil do armády. „Na celém srbském obyvatelstvu je páchána genocida a já jsem seděl doma. Řekl jsem si dost. Na srbské území už znovu nevkročí noha jediného švábského ani tureckého vojáka.“<sup>69</sup>

Klíčovým motivem filmu nejen v souvislosti s národními stereotypy je metafora tunelu. Z hlediska filmového výrazu pomáhá tvůrcům temnota a stísněnost umocnit pocit zmaru a lidské tragédie, který s sebou válečný konflikt přináší. Tunel zde ale hraje také podstatnou symbolickou úlohu. Lze ho považovat až za obrazné vyjádření podstaty celé jugoslávské krize ve smyslu, jakým ji režisér chápe. S tunelem satiricky pojmenovaným Tunel vzájemného bratrství se divák setkává ve čtyřech různých obdobích. V roce 1871 při jeho slavnostním otevření, v roce 1980, kdy je předmětem dobrodružných představ dvou hlavních protagonistů, během bosenské války, a nakonec v roce 1999, když je znovuotevřen a přejmenován na Tunel míru.

Jako úvodní scénu snímku Dragojević využil dobový filmový týdeník věnovaný otevření skutečného tunelu v Bosně. Autenticky působící černobílý materiál plný komunistických sloganů a hesel však umně doplnil barevnými záběry. Moment, kdy má stranický úředník přestříhnout slavnostní pásku a místo toho se střihne do prstu, je obrazově velmi silný. Detailní záběr sytě rudé krve představuje předzvěst budoucí katarze komunistického systému i celé země. Stejná scéna, kterou provází atmosféra očekávání i závěrečného zděšení, se opakuje také na samém konci snímku, změní se pouze název tunelu a komunistický úředník je nahrazen úředníkem OSN.

V roce 1980 tunel nespojuje bratrské regiony socialistické vlasti, jak bylo plánováno, ale je opuštěným místem, odnikud nevede a nikam neústí. Kamera zabírá dva malé chlapce Halila a Milana, kteří se rozhodují, jestli do neznámého prostoru vstoupit nebo ne. „Uvnitř spí obr,“ řekne Halil. „Když se probudí, sní všechny lidi a všechny domy zapálí.“ „Pojďme, Halile, vrátíme se, až budeme lépe vyzbrojeni. Bude

<sup>68</sup> *Lepa sela lepo gore*, (Srđan Dragojević, 1996).

<sup>69</sup> *Ibid.*

lepší ho teď nebudit,“ odpoví Milan.<sup>70</sup> Ve chvíli, kdy Milan se svými spolubojovníky do tunelu vstoupí, je jisté, že se „obr“ probudil. Od tohoto okamžiku se film s výjimkou retrospektivních prostřihů odehrává jen v temnotě, což může být opět vnímáno jako symbolické zobrazení období rozpadu Jugoslávie a bosenské války.

Metafora tunelu ukazuje, že film do značné míry přijímá stereotypní představu války jako nevyhnutelného řešení. Symbol obra reprezentuje mystickou povahu konfliktu, zároveň není ničím jiným než potlačenou, dávnou historií regionu, kterou trvale nezakryjí slogany ani hesla žádné ideologie. Toto pojetí jinými slovy odpovídá rozšířenému přesvědčení, že obyvatelstvu Jugoslávie byla bosenská válka přisouzena mytickými nebo cizími silami.<sup>71</sup> Dragojević v závěru naznačuje, že problém stojící za rozpadem Jugoslávie není u konce. „Obr“ nezmizel, pouze spí. V tomto fatalistickém ohledu je snímek sám o sobě ztělesněním stereotypu.

Zvláštní kategorií, s níž film *Lepa sela lepo gore* pracuje, jsou mýty a stereotypy komunistického režimu. Dragojević otevírá podstatné téma vyrovnávání se s odkazem společné socialistické minulosti, což je ostatně obvyklá problematika pro většinu srbských filmů, které se rozpadem Jugoslávie zabývají. Většinou tak činí skrze ironizaci patriotické komunistické mytologie, jejíž součástí je například partyzánský mýtus či myšlenka multietnického národa.<sup>72</sup> Není tedy náhoda, že skupina srbských vojáků uvízne v temné pasti „Bratrství a jednoty“, která měla být původně oslavou společné cesty za světlými zítřky socialismu. Postava velitele jednotky a důstojníka Jugoslávské lidové armády, Gvozdana, je záměrně ztvárněna Velimirem-Batou Živojinovićem známým z desítek partyzánských velkofilmů.<sup>73</sup> Gvozdan si sebou nese víru v partyzánskou tradici a osvobozenecský boj, jež ale v kontextu morální temnoty bosenské války zcela ztrácejí smysl. Otázka odpovědnosti komunistických kádrů za současnou situaci je polemizována ve scéně, kdy postava zloděje reaguje na Gvozdanovu řeč o cti: „Když vám Tito dával americké dolary, uměli jste hlásat bratrství a jednotu a smát se na sebe. Teď přišel čas zaplatit účet. Brali jste peníze padesát let, měli jste nejlepší auta i ženy a pak se ukázalo, že je to všechno lež. To je čest, kterou nám vaše generace odkázala.“<sup>74</sup>

---

<sup>70</sup> Ibid.

<sup>71</sup> Milja Radovic, „Resisting the Ideology of Violence in 1990s Serbian Film“, *Studies in World Christianity* 14, č.2 (2008): 168-179.

<sup>72</sup> Perica, „Myths About World War II and The Socialist Era“, 51-56.

<sup>73</sup> Goulding, *Liberated cinema*, 196.

<sup>74</sup> *Lepa sela lepo gore*, (Srđan Dragojević, 1996).

### 3.1.2 Underground

Film *Underground*, za jehož vznikem stojí významný, ale kontroverzní režisér Emir Kusturica, byl dokončen v únoru 1995. V témže roce snímek získal na filmovém festivalu v Cannes Zlatou palmu. Do běžné produkce se však dostal až o dva roky později ve zkrácené podobě. Jak *Underground*, tak samotná postava režiséra vyvolávali mezi filmovými a společenskovědními odborníky i mezi diváky rozporuplné reakce. Kusturica, jenž je svým původem bosenský muslim, se od svého mateřského náboženství i nově vzniklého bosňáckého národa distancoval a nyní se hlásí k srbskému pravoslaví a srbské národní identitě. Navzdory mnoha možnostem, jež se mu díky jeho popularitě nabízely, si pro natáčení *Undergroundu* zvolil bělehradská filmová studia. Kromě zdrojů z francouzsko-německo-maďarských koprodukčních fondů byl snímek financován také deseti miliony dolarů od prorežimního srbského státního podniku *Rádio-televize Srbsko*.<sup>75</sup> Tyto skutečnosti nahrávají kritikům, kteří *Underground* považují za srbskou propagandu. Vášnivé diskuze, jež jeho uvedení vzbudilo, znovu otevřely polemiku nad otázkou nutnosti objektivity jako stěžejního kritéria hodnocení filmového díla, které se zabývá natolik politicky choulostivým tématem, jakým je jugoslávský konflikt.

*Underground* lze označit za historickou alegorii, jež představuje pohled Emira Kusturici a jeho scénáristy Dušana Kovaceviće na jugoslávskou minulost.<sup>76</sup> Zároveň poskytuje rámec pro interpretaci událostí spojených s rozpadem Jugoslávie. Film je rozdělen do tří kapitol. První část nazvaná „Válka“ začíná v momentě bombardování Bělehradu německými jednotkami 6.dubna 1941 a pojednává o válečných letech a partyzánském odboji. Další kapitola „Studená válka“ zachycuje Titův poválečný komunistický režim. Poslední část, opět pojmenovaná „Válka“, je obrazem násilného ukončení společného státu. Hlavními postavami celého filmu jsou dva přátelé a partyzáni Marko a Crni. Tuto dvojici doplňuje oportunistická herečka Natalija, do níž se oba zamilují. Poté, co Marko osvobodí Crniho z německého zajetí, přesvědčí ho a skupinu jeho spolubojovníků, že je z důvodu bezpečnosti potřeba, aby se na nějakou dobu ukryli v rozlehlém sklepení vybudovaném pro tyto účely. Úkryt se postupně mění v dobře fungující továrnu na výrobu zbraní a munice pro komunistické partyzány. Podzemní komunita je však Markem, jenž je jejím jediným pojítkem s okolním světem,

<sup>75</sup> Dina Iordanova, „Conceptualizing the Balkans in Film“, *Slavic Review* 55, č.4 (zima, 1996): 885, <http://www.jstor.org> (staženo 3.5.2009).

<sup>76</sup> Iordanova, *Cinema of flames*, 112.

ještě dvacet let po skončení války udržována v přesvědčení, že boje jsou v plném proudu a že ji Tito jednou povolá k poslední bitvě s fašistickými okupanty. Pro Marka je tato situace velmi výhodná. Odstraněním Crniho se mu uvolňuje cesta k Nataliji a prodej zbraní je pro něj výnosný. Falešnou realitu se mu daří vytvářet až do chvíle, kdy chloubu komunity, podomácku vyrobený tank, nedopatřením proboří sklepní zeď a tím odkryje soustavu chodeb, které metaforicky propojují Balkán se Západem a zároveň otevírají možnost vystoupit z podzemí, jež představuje vnitřní svět, a poznat ten vnější, reálný.

Způsob, jakým *Underground* zobrazuje národní stereotypy, umožňuje více interpretací. Kusturica pracuje s množstvím stereotypů, jež do značné míry akceptuje jako fakt a přistupuje k nim velmi nekriticky, některé z nich však používá v natolik přehnané podobě, že se nabízí otázka, zda tak nečiní záměrně a vědomě je neironizuje.

Zobrazení kategorií „my“ a „oni“ se v *Undergroundu* projevuje v souladu se zmiňovanou nejednoznačností. Jako hlavní nepřátelé jsou definováni Němci. Ti jsou stereotypizováni až karikováni. Směšná postava nacistického důstojníka Franze, jenž se uchází o Nataliji, nemá šanci obstát v konkurenci divokých individualit, které představují Marko a Crni. Ostatní národnosti, jež jsou pro problematiku jugoslávského konfliktu podstatné, Chorvati, Slovinci nebo Bosňáci se ve filmu téměř neobjevují. Ve třetí části snímku zachycující destrukci nejmenované vesnice Kusturica zobrazuje pouze srbskou stranu, nepřátelé, v tomto případě chorvatské jednotky, jsou zmíněny jen okrajově. Stereotypní pojmenování, které se ve filmu vyskytuje, tedy názvy četníci či ustašovci, je úzce spojeno s významem, jenž mělo za druhé světové války. Širší asociace s negativními znaky vztaženými na celou národní skupinu Chorvatů nebo Srbů je možná, nikoliv ale nezbytná. V úvodu Kusturica používá černobílé dokumentární záběry, které zachycují příjezd německých jednotek do Mariboru a Zábřehu. Němci jsou nadšeně vítáni davu místního obyvatelstva. Čím blíže jsou ale k Bělehradu, tím méně lidí je na ulicích vidět. To, co Kusturica ukazuje, není historická fikce, zároveň to však není celistvý obraz reality. Právě tyto záběry byly ostře kritizovány za nepřímé podporování tvrzení srbských nacionalistů, že nové státní útvary Slovinců a Chorvatů jsou fašistického rázu.<sup>77</sup>

Kusturica je jedním z balkánských režisérů, kteří výrazně přejímají stereotypy vytvořené západním světem vůči Balkánu a jeho obyvatelům, což se projevuje i na jeho

---

<sup>77</sup> Ibid, 117.

vykreslení kategorie „my“.<sup>78</sup> Charakter i chování filmových postav Srba a Černohorce, jež tuto kategorii ztvárňují, jednoznačně odpovídají rozšířené západní představě balkánského muže jako člověka poháněného primitivními násilnými instinkty. Kusturica jim však zároveň přisuzuje neodolatelný šarm.<sup>79</sup> Hrdinové bojují i milují lépe než všichni ostatní. Jugoslávie je vnímána jako mystické místo prosycené folklorními tradicemi a brutálními vášněmi.<sup>80</sup>

Role náboženství v ozbrojeném konfliktu a náboženské stereotypy a mýty jsou ve filmu přítomny na symbolické úrovni, ale jejich vyjádření opět není explicitní a jednoznačné. Objevují se pouze ve třetí části snímku. Marko, který je nyní starý a na elektrickém kolečkovém křesle, je stále osobou schopnou využívat jakoukoliv situaci i režim pro vlastní prospěch a na válce znovu vydělává prodejem zbraní. V záběru, kdy zbraně nabízí jednomu ze srbských velitelů, říká: „Přišel jsem ti pomoci, já nejsem s žádným náboženstvím, ani s žádným politickým nebo národním hnutím.“<sup>81</sup> Markův bratr, který ho pozoruje, si uvědomí monstrozní podvod, jehož byl léta součástí, ubije Marka svou holí a sám se oběsí na kostelním zvonu. Obrazu bratrovraždy a zničené vesnice vévodí rozbořený pravoslavný kostel a zapálený kříž. Náboženská symbolika je také středem závěrečné apokalyptické scény, kdy hořící mrtvá těla Marka a Natálie sedící v objetí na elektrickém křesle zběsile jezdí kolem kamenného kříže s Ježíšem ukřížovaným hlavou dolů.

Zásadním stereotypem, který *Underground* akceptuje, je vnímání ozbrojeného konfliktu devadesátých let jako něčeho nadpřirozeného a nevyhnutelného. Kusturica sám přirovnal násilný rozpad Jugoslávie k zemětřesení. Zdá se, že nerozlišuje mezi válkou a přírodní katastrofou, obojí se podle něj vymyká lidské kontrole a přichází z nitra země nebo z hlubiny „balkánské duše“. O *Undergroundu* v souladu s tímto stereotypem řekl: „Ve svém filmu jsem se snažil osvětlit situaci v této chaotické části světa. Nikdo ale není schopen nalézt kořeny tohoto strašného konfliktu.“<sup>82</sup> *Underground* končí fantaskním obrazem oslavy na břehu Dunaje. Všechny filmové postavy se zde znovu setkávají, tančí, zpívají a navzájem se objímají, jsou natolik zaneprázdněny

<sup>78</sup> Mezi další významné balkánské režiséry, kteří používají západní stereotypy vůči Balkánu, patří Milcho Manchevski nebo Theo Angelopoulos. Více viz Maria Palacios Cruz, „Imagining The Balkans in Film“, in *Balkan Identities, Balkan Cinemas*, ed. Matthieu Darras a Maria Palacios Cruz, (Torino: NISI MASA, 2008), 14.

<sup>79</sup> Marianna Yarovskaya, „Underground“, *Film Quarterly* 51, č.2 (zima 1997-1998): 50-54, <http://www.jstor.org> (staženo 14.4.2011).

<sup>80</sup> Cruz, „Imagining The Balkans in Film“, 14-23.

<sup>81</sup> *Underground*, (Emir Kusturica, 1995).

<sup>82</sup> Iordanova, *Cinema of Flames*, 125.

slavením, že si ani nevšimnou, že se s nimi břeh utrhł a odnáší je neznámo kam. Jestli jejich cesta povede k dalšímu násilí či doplují k mírovějším břehům není v jejich moci ovlivnit. Tato scéna je filmovými odborníky považována za Kusturicovo metaforické vidění Jugoslávie a jejího konce. Kusturica napsal: „Tihle lidé jdou dál, aniž by přesně věděli, co se jim stalo. To je cesta obyvatel Balkánu. Nikdy racionálně neodůvodňují svou minulost. Jejich vášeň je žene dopředu. Doufám, že jednou se najde lepší způsob, jak uplatnit vášeň, kterou opakovaně používají, aby se navzájem zabíjeli.“<sup>83</sup>

Velice důležitou součástí *Undergroundu* je vyrovnání s komunistickou minulostí. Motiv podzemí lze vnímat jako metaforu pro tabuizaci a rozštěpení společnosti v době autoritativního režimu. Kusturica je přesvědčen, že pokrytecká demagogie komunistického systému přispěla k válečnému konfliktu, se kterým se země potýkala na počátku devadesátých let. Jeho postoj se projevuje také prostřednictvím ironizace komunistických mýtů a stereotypů. *Underground* jasně ukazuje základní stereotypy patriotické socialistické mytologie, jakými jsou partyzánský mýtus či mýtus Josipa Broze Tita. Postava Marka, kterého podzemní skupina vnímá jako svého zachránce, představuje paralelu k osobě maršála Tita. Marko sám sebe prezentuje jako statečného antifašistu a Crniho staví do role odvážného mučedníka, jenž zahynul při obraně vlasti. O jejich společném boji proti fašistickým okupantům je dokonce natáčen film s názvem *Jaro přichází na bílém koni*, který skutečné události deformuje a přetváří na kýčovitý mýtus a falešnou legendu. Jedná se o narážku na skutečné partyzánské válečné filmy, jež komunistický režim produkoval ve snaze o legitimizaci a upevnění nového státu a systému.<sup>84</sup>

### 3.1.3. Nicija Zemlja

Film *Nicija Zemlja* (Země nikoho) natočil v roce 2001 jako svůj celovečerní hraný debut bosňácký režisér Danis Tanović. Do té doby se Tanović zabýval tematikou jugoslávského konfliktu prostřednictvím dokumentárního filmového formátu. Sám má s bosenskou válkou osobní zkušenost, neboť v jejím průběhu pracoval pro bosňácký vojenský filmový archiv, pro který zachytil více než tři sta hodin záběrů z přední bojové linie kolem Sarajeva. Snímek *Nicija Zemlja* se setkal s pozitivními ohlasy jak mezi filmovými kritiky, tak i mezi diváky. V roce 2002 získal Zlatý Glóbus a Oscara za

<sup>83</sup> Ibid, 114–115.

<sup>84</sup> Perica, „Myths About World War II and The Socialist Era“, 51-56.



nejlepší cizojazyčný film. Kladně byl přijat i na domácí půdě. Na úvodní večer Sarajevského filmového festivalu, který snímek *Nicija Zemlja* zahajoval, přišlo na čtyři tisíce diváků.<sup>85</sup> Společenskovední odborníci pak oceňují především Tanovićovu snahu o objektivní zobrazení bosenské války.<sup>86</sup>

Na pozadí motivu dvou vojáků ze zneprátelených stran, kteří jsou uvězněni v „zemi nikoho“, Tanović rozehrává válečnou satiru se závažným poselstvím. V opuštěném zákopu mezi srbskou a bosňáckou linií se setkávají ústřední postavy, Čiki (Bosňák) a Nino (Srb). Doplnuje je Čikiho spolubojovník, Čera, o němž si oba zpočátku myslí, že je mrtvý. Složitou situaci ještě znesnadňuje fakt, že Čera leží na odskočné mině, jež vybuchne, pokud tlak jeho těla, který na minu působí, povolí. Dalším aktérem příběhu je francouzský člen jednotek UNPROFOR, seržant Marchand, který se navzdory příkazům svých nadřízených snaží vojákům pomoci. V jeho úsilí mu pomáhá britská novinářka, jejíž motivace kolísají mezi upřímnou lítostí nad osudem hlavních hrdinů a novinářskou senzacechtivostí. V průběhu snímku se vzájemné postoje ústředních protagonistů mění od otevřeného střetu k momentům vzájemné spolupráce. Nakonec se však ukazuje, že propast válečného konfliktu, jež leží mezi nimi, nelze překonat. Ve chvíli, kdy se zdá, že jsou oba zachráněni, se projeví nakumulovaná nenávisť a oni se navzájem zastřelí. Přivolaný pyrotechnik zjistí, že minu, na níž Čera leží, není možné deaktivovat a vojáka tedy nelze zachránit. Poslední scéna snímku nabízí obraz umírajícího Čery opuštěného v „zemi nikoho“.<sup>87</sup>

Tanović neusiluje o pojmenování válečného agresora, ale poukazuje na nesmyslnost války mezi národy, které mají k sobě ve skutečnosti blíž než k jakékoliv jiné etnické skupině. Odsuzuje krutost a posedlost pomstou, jež se v chování hlavních filmových hrdinů projevují. Kritice je vystaven také přístup mezinárodního společenství k ozbrojenému střetu a práce médií. Tanović vyjadřuje svůj postoj skrze černý humor, přičemž častým terčem vtipů jsou právě národní stereotypy a mýty.<sup>88</sup>

Stereotypizace kategorií „my“ a „oni“ je ve snímku ukázána s velkou dávkou ironie. Všechny národnosti, jež se ve snímku vyskytují, jsou záměrně spojeny se svými typickými stereotypními atributy. Postava německého pyrotechnika se na scéně objevuje přesně v momentě, kdy francouzský kapitán Dubois říká podřízenému

<sup>85</sup> Aleksandar Hemon, „Danis Tanovic at the front lines“, *The Village Voice*, 11.prosince 2001.

<sup>86</sup> Goulding, *Liberated cinema*, 220-222.

<sup>87</sup> Amy Corbin, „No Man’s Land“, *Film Quarterly* 60, č.1 (podzim 2006): 46-50, <http://www.jstor.org> (staženo 14.4.2011).

<sup>88</sup> Goulding, *Liberated cinema*, 222.

Marchandovi: „Naši experti byli zaneprázdňeni, tak poslali Němce. Říkal, že tu bude v 15:30. Je 15:30.“<sup>89</sup> Režisér tak naráží na obecně přijímanou představu systematickosti a preciznosti německého národa. Francouzští velitelé jsou do jisté míry schopni komunikovat anglicky, ale s velmi přehnaným francouzským přízvukem. Tím Tanović nepřímo potvrzuje stereotyp, že Francouzi jsou natolik hrdí na svůj jazyk, že se odmítají pořádně naučit nějaký jiný. Britský důstojník působí povýšeně, stroze a škrobeně, což zase odpovídá tradičnímu obrazu Angličanů. Tyto stereotypy vypadají poněkud úsměvně a těžko si lze představit, že by mohly hrát významnou úlohu v ozbrojeném konfliktu. Tanović však jejich zobrazením v kontrastu velmi reálné bosenské války upozorňuje na to, že i mnohdy absurdně vypadající stereotypy se mohou stát nebezpečnou zbraní, pokud jsou zmobilizovány ve prospěch politické ideologie.

Kategorii „my“ lze chápat dvojím způsobem. Může zahrnovat obě etnika, Srby i Bosňáky, a jejich vztah k ostatním národnostem či západnímu světu. Zde se velmi jasně projevuje stereotypní náhled Západu na Balkán a jeho obyvatele. Jejich jednání je považováno za nepředvídatelné, iracionální, vedené násilnými pudy. Hlavní hrdinové jsou několikrát francouzskými vojáky označeni za balkánské maniaky. Britská novinářka Jane komentuje neúspěšný pokus o rozhovor s Čikim slovy: „Pitomí Balkánci“. Zdá se, že režisér nejen reflektuje pohled zahraničních pozorovatelů, ale sám do určité míry přejímá a internalizuje myšlenku odlišnosti Balkánu a „Balkánců“ od zbytku Evropy.

Další možnou rovinou vnímání kategorie „my“ je její ztotožnění s Bosňáky, zatímco Srbové představují „ostatní“. Stereotypní vidění sebe a nepřátelské skupiny v kombinaci se stereotypem oběti jsou vyjádřeny v dialogu mezi Ninem a Čikim o tom, kdo začal válku. Oba tvrdí, že to byla opačná strana, která rozpoutala tragédii, jež nakonec zničila „celou tuhle krásnou zemi“.<sup>90</sup> Čiki je přesvědčen, že bojuje v obranné válce, zatímco Srbové nechtějí a neumějí nic jiného než válčit a rozšiřovat „Velké Srbsko“. Používají přitom násilné metody, jež jsou Bosňákům vzdálené. Když se Čiki rozhodne nechat Nina na živu, říká: „My nejsme jako vy.“<sup>91</sup> Argumentuje také tím, že svět bosenskou situaci vidí jako on.

To, že většina zahraničních médií prezentovala Bosňáky jako nevinnou oběť, je ukázáno prostřednictvím televizní reportáže doplňující živý vstup Jane. Reportáž je

---

<sup>89</sup> *Nicija Zemlja*, (Danis Tanović, 2001).

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> *Ibid.*

složena ze sestříhých dobových záběrů včetně jednoho z projevů Radovana Karadžiče, v němž hrozí vyhlazením muslimského obyvatelstva, pokud se bude chtít ubírat podobnou cestou jako Chorvatsko a Slovinsko, a je zakončena prohlášením, že utrpení bosňáckého národa stále není u konce. Nino srbskou národní skupinu brání a říká: „Vaše televizní vysílání ukazují naše hořící vesnice a přitom tvrdí, že jsou vaše. Kdo jiný zabíjí naše lidi, když ne vy?“ „To vy jste se chtěli oddělit.“<sup>92</sup>

Tanović se snaží být kritický k oběma etnikům. Ironizovány jsou národní stereotypy Srbů i Bosňáků. Z drobných detailů a nuancí je však vidět, že režisér přisuzuje více negativních stereotypních znaků Srbům. Ti jsou vykresleni jako primitivní barbaři, což je patrné například ve scéně, kdy Marchandova jednotka přijíždí do srbského tábora a snaží se s posádkou vyjednat zastavení palby. Nikdo neumí ani slovo žádným cizím jazykem, vojáci na všechno říkají „yes“. Bosňáci jsou naopak schopni s Marchandem konstruktivně komunikovat alespoň jednoduchou angličtinou.

Náboženské stereotypy a mýty nejsou v případě tohoto snímku explicitně vyjádřeny. Jediným momentem, kdy je možné pozorovat propojení nacionalismu jedné z válčících stran s náboženstvím, je scéna příjezdu Marchanda do srbského tábora. U vjezdu se na polorozbořené stěně vedle nápisů Srbija objevuje také kříž se čtyřmi s, jež značí příslušnost k srbskému pravoslavnému národu a jehož konkrétní význam byl osvětlen v rámci analýzy snímku *Lepa sela lepo gore*.

Motiv odskočné miny je podstatnou metaforou, která představuje režisérovo vidění sociálního a politického klimatu Bosny a Hercegoviny, zároveň ztělesňuje stereotypní pohled na konflikt jako na nevyhnutelnou skutečnost. Tanović naznačuje, že stejně jako je osud Čery ležícího na mině a čekajícího, až mina exploduje, nezvratitelný, i stávající poměry jeho rodné země jsou neudržitelné a vyústí v její katarzi.<sup>93</sup>

### 3.1.4. Go West

První celovečerní hraný film bosňáckého režiséra Ahmeda Imamoviće *Go West* vznikl v roce 2005 v chorvatsko-bosenské koprodukci. Imamović se ve svém snímku dotýká nejen velice problematické a kontroverzní tematiky bosenské války, ale na jejím pozadí otevírá otázku homosexuality, jež v prostoru bývalé Jugoslávie dodnes představuje velké tabu. To dokládá ostrá kritika, kterou snímek vyvolal již během natáčení. Režisér i

<sup>92</sup> Ibid.

<sup>93</sup> Ian Morton, „Bosnian filmmaker Tanovic boldly goes where „no man“ has gone before“, *University Wire*, 17. ledna, 2002.

scénárista filmu se potýkali se slovními i fyzickými útoky na své osoby ze strany části bosenských médií, konzervativních politiků i jednotlivců. Redaktor sarajevského časopisu *Walter*, Enver Causević, například napsal, že spojovat národnostní problém s homosexualitou je naprosto nepřijatelné.<sup>94</sup> Vůči snímku se negativně vymezili i představitelé tří hlavních náboženských skupin na území Bosny a Hercegoviny. Mnoho filmových a společenskovedních odborníků naopak ocenilo režisérovu odvahu odkrýt další zdroj intolerance v postjugoslávském prostoru.<sup>95</sup> *Go West* upozorňuje na fakt, že všichni mimo vymezenou kategorii „my“, lidé jiné národnosti, jiného vyznání nebo jiné sexuální orientace, jsou vystaveni nelítostnému zacházení. Období jugoslávského konfliktu vymezování jednotlivých kategorií velmi vyostřilo. Tanović odsuzuje nesmyslnost války a nedostatek tolerance, přičemž nejvíce kritizuje jednání Srbů.

Jádrem příběhu je milostný vztah mezi bosenským Srbem, Milanem, a Muslimem, Kenanem. Milan je přesvědčen, že jediným možným řešením, jak si zachránit život, je emigrace na Západ. Než se jim však podaří získat doklady, které by jim odchod ze země umožnily, ukrývají se v tradiční pravoslavné srbské vesnici, v níž Milan vyrostl. Kenan je nucen předstírat, že je žena, aby zakryl svoji etnickou identitu i pravou povahu jeho vztahu s Milanem. Dalšími postavami, jež do děje významně zasahují, jsou Milanův otec, Ljubo, a místní podivínka, Ranka, která žije na okraji vesnické společnosti. Milan je brzy povolán na frontu a Kenan alias Milena zůstává ve společnosti tchána a Ranky. Postava Kenana situaci komentuje: „Válka je přeměna muže ve vojáka. Když nenosíš sukni, nosíš pušku. Já jsem dostal první, Milan to druhé.“<sup>96</sup> Stejně jako většina regionálních filmů týkajících se jugoslávského konfliktu, i tento snímek má velmi tragické zakončení. Milan umírá v boji, Ljubo, který ztrátu syna nemůže unést a zároveň se dozvídá pravdu o Kenanově skutečné identitě, se sám zastřelí. Jediný Kenan se dostane na vytoužený Západ. Jeho psychický stav je však nesmazatelně poznamenaný vším, co prožil.

*Go West* zobrazuje velké množství národních stereotypů a mýtů. Většinu z nich režisér používá záměrně a často skrze ně nepřímo vyjadřuje kritiku jednání zúčastněných stran bosenské války i konfliktu samotného. Negativní postoj k národním stereotypům a zejména k aktérům, jež se podíleli na jejich mobilizaci, je ve filmu

<sup>94</sup> Nick Hawton, „Gay war film stirs Bosnian anger“, *BBC News*, Sarajevo, 21. března 2005.

<sup>95</sup> Viz Una Gunjak, „The Phenomenon of Bosnian Cinema“, in *Balkan Identities, Balkan Cinemas*, ed. Matthieu Darras a Maria Palacios Cruz, (Torino: NISI MASA, 2008), dále viz Deborah Young, „Go West“, *Variety*, 30. srpna 2005.

<sup>96</sup> *Go West*, (Ahmed Imamović, 2005).

přítomen i explicitně- a to díky charakteru Ljuby, který nesdílí válečné a nacionalistické nadšení jako někteří další srbští vesničané. Někdy se však zdá, že i Imamović stereotypy do jisté míry přejímá a to zejména v případě kategorií „my“ a „oni“. V těchto momentech je patrný jeho bosňácký úhel pohledu na ozbrojený střet devadesátých let. Jednotlivé stereotypy jsou v tomto snímku velmi silně propojeny mezi sebou i s fenoménem mobilizace. Do tematických podkapitol jsou proto rozřazeny na základě intenzity, s níž je daný stereotyp ve vybrané části snímku používán.

Stereotypizace vlastní národní či náboženské skupiny a „ostatních“, jež se ve filmu objevuje, je kombinací účelového a nevědomého zobrazení. Příkladem ovlivnění režiséra stereotypními atributy může být úvodní řeč ke koncertu za mír, v níž sarajevský moderátor představuje Bosnu jako multikulturní a klidnou oblast, kde po staletí žily všechny národnosti pohromadě. Vzniká dojem, že Bosňáci jsou tolerantním společenstvím, jež je nyní ohroženo nacionalistickým hnutím Srbů a Chorvatů. Srbové často působí jako primitivní barbaři, které ovládají tradice a násilné instinkty. Záměrné užití stereotypů je patrné během svatby Milana a Mileny (Kenana). Doprovod bujaré oslavy tvoří srbská kapela v čele se zpěvákem připomínajícím slovanského Elvise Presleyho. V ústřední písni jsou Srbové popsáni jako hrdinský, věřící národ, který „nezdolá Meka, Medina, NATO ani Priština“. „Zatímco třemi prsty se Srb křížuje, hraje na akordeon, pije pivo a dotýká se ženy mezi nohama, všech deset prstů použije, aby porazil Turky.“<sup>97</sup> Stereotypní pojmenování Turci pro Bosňáky a četnici pro Srby se ostatně ve snímku objevuje vícekrát.

Stereotyp oběti ve spojitosti s hluboce zakořeněným mýtem o tragédii osmanské nadvlády se projevuje ve scéně, kdy srbští vojáci odcházejí na frontu. Připojí se k nim syn Ranky, který křičí: „Pět set let, bratři. Pět století po nás šlapala turecká bota. Čas pomsty právě přišel, čas porazit všechny muslimy.“<sup>98</sup> Vnímání vlastní skupiny jako oběti je patrné i z kázání pravoslavného popa, jenž prohlašuje, že proti Srbsku stojí Vatikán, Meka, Washington, Berlín i Istanbul, ale svatí jsou na srbské straně. Vojáci, kteří se vracejí z boje zase zpívají: „Kdo říká, že Srbsko je malé? Třikrát jsme se museli bránit, třikrát jsme zvítězili.“<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Srbská národní píseň, jejíž originální název je *Ko to kaže, ko to laže, da Srbija je mala?*, byla v době bosenské války velmi často používána při popravách válečných zajatců. Někdy byli zajatci nuceni tuto píseň sami zpívat. Viz James Gow, *The Serbian project and its adversaries: a strategy of war crimes*, (London, C. Hurst & Co. Publishers, 2003).

Náboženské stereotypy a mýty jsou spolu s úlohou národního náboženství výrazným prvkem, který Imamović v *Go West* používá. Role Srbské pravoslavné církve v jugoslávském konfliktu je nejjasněji kritizovaným elementem celého snímku. Hlavním církevním představitelem je postava beznohého pravoslavného popa na kolečkovém křesle zdobeném národními srbskými znaky a křížem se čtyřmi S, jenž v doprovodu tradičního nástroje *guslí* prozpěvuje srbskou nacionalistickou propagandu.<sup>100</sup> Režisér mu dodává až mystický nádech - záběr popa sjíždějícího po hornické rampě podkreslený působivou hudbou patří k vizuálně nejsilnějším momentům filmu<sup>101</sup> - který však vzápětí napadá skrze charakter Ljuby. Poté, co se Ljuba dozví, že Milan zemřel, nazve popa sluhou válečné mašinerie, zdvihne ho z jeho křesla a povalí na zem. V tu chvíli pop ztrácí veškeré zbylé zdání majestátnosti a stává se pouze směšným fanatickým starcem. Fenomén ničení sakrálních staveb symbolizuje dlouhý záběr na zbytek rozbořené mešity, věž s islámským znakem hvězdy a půlměsíce. Pravoslavné náboženské symboly jsou vyšity na uniformách srbských paramilitárních jednotek, většina bojovníků nosí přívěšky pravoslavného kříže kolem krku, někteří z nich je mají vytetované na těle. Režisér pracuje s náboženskou symbolikou velmi intenzivně, pokud na ni přímo neupozorňuje, je přítomna alespoň v pozadí většiny záběrů.

Imamović nepoužívá žádné metaforické vyjádření, jež by nasvědčovalo tomu, že bosenský konflikt považuje za důsledek pnutí „balkánské duše“ nebo jako nevyhnutelný fakt. Důrazem na zobrazení mobilizačních aktérů přisuzuje bosenské válce především politický charakter. Postava popa je se srbskou nacionalistickou ideologií neodmyslitelně spjata. Během mše za zemřelé vojáky Ljubo říká: „Pope, to je zádušní mše, ne místo pro tvoje politické proslovy.“<sup>102</sup> Dva srbští vesničané zase komentují plakát srbského politika slovy: „Podívej se na něj, ten přináší neštěstí na naše lidi.“<sup>103</sup>

### **3.2. Srovnání analyzovaných snímků**

Všechny čtyři snímky, které se přímo dotýkají bosenské války, popřípadě celého jugoslávského konfliktu, poskytly bližší náhled na způsob, jakým místní filmaři

<sup>100</sup> Význam kříže je podrobněji vysvětlen v rámci analýzy filmu *Lepa sela lepo Gore*. *Gusle* jsou tradiční balkánský smyčcový nástroj, obvykle mívá jednu nebo dvě struny.

<sup>101</sup> Una Gunjak, „The Phenomenon of Bosnian Cinema“, 62.

<sup>102</sup> *Go West*, (Ahmed Imamović, 2005)

<sup>103</sup> Ibid.

nahlízejí na ozbrojený střet devadesátých let a zejména na jeho podtext včetně národních stereotypů a mýtů. Žádný z uvedených filmů nelze označit za propagandistické dílo, ač především u srbských snímků někteří společenskovědní odborníci o jejich objektivitě pochybují. Všichni zmiňovaní režiséři se k válce staví velmi negativně, přičemž používají podobné prostředky kritiky. Kromě zobrazení dopadu násilí na jednotlivce i na zemi jako celek ironizují národní stereotypy a mýty. Zároveň se však u nich, mimo Ahmeda Imamoviće, jehož postoj není jasně zřetelný, projevuje stereotypní vnímání války jako události, která neměla vyhnouti, jako skutečnosti, jež vychází z dávné historie, z nitra obyvatel bývalé Jugoslávie a má až mytický charakter. Zdá se, že si tito tvůrci uvědomují úlohu politických představitelů, prorežimních médií, církve a jimi zmobilizovaných národních stereotypů a mýtů v krvavém rozpadu Jugoslávie, přesto se nejsou schopni zcela oprostit od reliktní minulosti a tradičního spojování válečných konfliktů s mytickými rysy. Oni sami tak naplňují další z balkánských stereotypů přisuzovaných tomuto regionu Západem, dvojznačnost a dualitu. I podle nich představuje Balkán prostor mezi Východem a Západem, mezi habsburskou monarchií a osmanskou říší, mezi Římem a Byzancí.<sup>104</sup> Neexistuje hranice mezi viníkem a obětí, racionalitou a emocemi, rozumem a vášněmi.<sup>105</sup>

Tato charakteristika, tedy dvojsmyslné vnímání a vyjadřování, se projevuje i v přístupu ke kategoriím „my“ a „oni“. Všechny snímky záměrně ukazují, jakým způsobem se jednotlivé strany, v tomto případě Bosňáci a Srbové, vykreslovaly navzájem a jaký to mělo vliv na eskalaci střetu. Se srbskou stranou je přitom asociováno více stereotypních atributů i větší míra vytváření stereotypních představ a to jak v případě analyzovaných srbských, tak bosenských filmů. Stereotypizace zasahuje i další národnosti, především Němce, což upozorňuje na úzkou propojenost prezentace a chápání jugoslávského konfliktu v rámci regionu se zkušeností druhé světové války. Zejména filmy *Go West* a *Underground* však v některých momentech stereotypní představy o vlastní skupině a ostatních akceptují. *Underground* spojuje srbské protivníky s fašistickou ideologií a *Go West* zobrazuje Srby ve světle barbarství a primitivity. Společným aspektem všech snímků je, že respektují odloučení Balkánu od

<sup>104</sup> Nevena Dakovic, „The Treshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film“, *Spaces of Identities* 1, č. 1 (2001), <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/view/8056/7237> (staženo 1.5. 2011).

<sup>105</sup> Maria Todorova, „Learning Memory, Remembering Identity“, 8, dále Iordanova, *Cinema of Flames*, 119.

zbytku Evropy a přijímají roli balkánského obyvatelstva jako těch „jiných“.<sup>106</sup> Toto je fenomén, jenž se nevyskytuje na dalších „periferiích“ Evropy. Španělští filmaři mají například tendenci existující stereotypy spíše dekonstruovat a potvrzovat spjatost Iberského poloostrova s „civilizovanou“ Evropou. Balkánští režiséři naopak prezentují západní stereotypy o Balkánu reálněji, než ve skutečnosti jsou.<sup>107</sup>

Stereotyp oběti je velice často součástí stereotypizace vlastní skupiny, v některých scénách se však stává dominantním stereotypním faktorem ve všech analyzovaných snímcích. Lze rozlišovat mezi dvěma verzemi tohoto stereotypu, srbskou a bosňáckou. Se srbskou verzí nejpřímočařeji zachází snímek *Go West*. Skrze postavu popa vyjadřuje přesvědčení či tvrzení srbských nacionalistů, že Srbové jsou ohrožováni islámem, jenž představují Bosňáci a islámské země podporující existenci Bosny jako samostatného státního útvaru, ale také fašismem, který v tomto filmu ztělesňují zejména Chorvaté a Němci, a zároveň jsou rovněž diskriminováni celým západním světem. *Nicija zemlja* prostřednictvím dobové britské reportáže zase jasně reflektuje Bosňáky jako nechtěného aktéra konfliktu, který je obětí etnických čistek a „genocidy“ prováděných srbskými jednotkami. Stereotypní vidění svého národa ve světle nevinnosti do jisté míry ukazují všichni režiséři u Bosňáků i u Srbů, nezdá se však, že by oni sami tuto myšlenku přijímali.

Náboženské stereotypy a mýty jsou podstatným elementem filmů *Go West* a *Lepa sela lepo gore*. Režiséři obou snímků s nimi spojují zejména srbskou národní skupinu a srbskou pravoslavnou církev. *Lepa sela lepo gore* pracuje s církevními symboly a znaky, jež jsou mnohdy ztělesněním náboženských mýtů a stereotypů. Tyto znaky jsou viditelné ve vybavení srbských vojáků a jejich hlubší význam je součástí vnímání reality filmových postav. Církevní symbolika je záměrně zobrazována v přímém kontrastu s brutalitou a nemorálním chováním účastníků konfliktu. *Go West* kriticky hodnotí přítomnost náboženských znaků v bosenské válce podobným stylem jako srbský snímek, ale dále se konkrétně negativně vymezuje i proti jednání pravoslavných církevních představitelů v jejím průběhu. Ve snímku *Underground* používá Kusturica náboženství a jeho úlohu v devadesátých letech ještě v poněkud jiné rovině. Náboženství zde hraje spíše symbolickou a výrazovou roli. Obraz hořícího kříže na pozadí lidské krutosti a utrpení poukazuje na pokřivení morálních hodnot, jež by

<sup>106</sup> Cruz, „Imagining The Balkans in Film“, 18, dále Todorova, „The Balkans: From Discovery to Invention“.

<sup>107</sup> Cruz, „Imagining The Balkans in Film“, 20-23.



měly být jedním ze základních pilířů náboženství, ať pravoslaví, katolictví či islámu. Bosňácký film *Nicija zemlja* se náboženské tematiky téměř nedotýká.

Pro oba srbské snímky je příznačné vyrovnávání se se společnou socialistickou minulostí, jejíž kritiku opět prezentují skrze ironizaci komunistických stereotypů a mýtů. Důvodů, proč se podobný fenomén neobjevuje v analyzovaných bosňáckých filmech, může být několik. *Lepa sela lepo gore* i *Underground* vznikly v průběhu války a velmi záhy po zhroucení komunistické moci, potřeba negativního vymezení vůči bývalému režimu a jeho podílu na stávající situaci tedy byla silnější, nežli o více než desetiletí později v případě bosňáckých filmů. Srbská strana je navíc v hodnocení titovského politického systému méně vybíravá. Zatímco pro Srby znamenala existence socialistické Jugoslávie omezení jejich vedoucí úlohy, kterou mezi ostatními etniky zastávali v období Království Srbů, Chorvatů a Slovinců a později Království Jugoslávie, pozice oblasti Bosny a Hercegoviny se zlepšila jak z hlediska politického, tak i sociálního a ekonomického.

Národní stereotypy a mýty se objevují u srbských i bosňáckých režisérů- a to jak záměrně, tak nevědomě. Srbské snímky se zaměřují zejména na kategorii „my“, „ostatní“ zůstávají ve stínu. Bosenská válka je pak zobrazována spíše z pohledu srbské národnostní skupiny. Bosňácké filmy dávají větší prostor nejen srbské straně, ale i dalším aktérům, kteří do jugoslávského konfliktu nějakým způsobem zasáhly včetně jednotek mezinárodního společenství či zahraničních médií. Kromě rozdílné národnosti filmařů je dalším parametrem, na jehož základě lze analyzované snímky rozdělit, doba jejich vzniku. Srbští režiséři tvořili během válečného střetu, což výsledek ovlivnilo v mnoha ohledech. Technická úroveň snímků je viditelně nižší než u bosňáckých filmů natáčených až po několika letech od uzavření Daytonského míru v roce 1995. Probíhající konflikt zároveň srbským filmařům neumožnil mít od dané problematiky časový odstup, ani reflektovat jeho dopady v širším kontextu. Bosňácké snímky proto nabízejí na události spojené s bosenskou válkou komplexnější pohled.

## **Závěr**

Rozpad Jugoslávie provázený jedním z nejkrvavějších ozbrojených konfliktů od konce druhé světové války způsobil otřes nejen v oblasti Balkánu, ale i na mezinárodní úrovni. Koncept nadnárodních aliancí, které společně bojují proti případným agresorům a usilují o mírové řešení konfliktů, v případě bosenské války neobstál. Deziluze a bezradnost v otázce, jakým způsobem k nastalé situaci přistupovat, velmi často vedla ke

zjednodušenému až stereotypnímu vykládání celého problému jako nevyhnutelného. Stereotypizace se neprojevila pouze ve vztahu Západu k prostoru bývalé Jugoslávie, ale i uvnitř válkou postiženého regionu.

Tato práce vycházela z teze, že národní stereotypy a mýty lze považovat za klíčové faktory konfliktu probíhajícího v Bosně a Hercegovině v letech 1992 až 1995. V úvodní části textu byly osvětleny nejvýznamnější stereotypy oblasti bývalé Jugoslávie a blíže prozkoumána jejich role a způsob použití v přímé souvislosti s ozbrojeným střetem. Důraz byl kladen také na nalezení spouštěcích mechanismů a mobilizačních aktérů, jež dopomohli k aktivaci národních stereotypů a mýtů a k jejich přeměně z imaginárního konstruktů na reálnou součást života obyvatel bývalé Jugoslávie.

Na základě kritického rozboru sekundární literatury bylo zjištěno, že v kontextu bosenské války bylo stěžejní především stereotypní vnímání kategorií „my“ a „oni“. Do nahlížení na vlastní skupinu a „ostatní“ se dále promítal stereotyp oběti či hluboce zakořeněné stereotypy a mýty. Velice důležitým aspektem se v rámci zkoumané problematiky ukázaly být tradiční náboženské představy a stereotypizace Balkánu západním světem. Za aktivací národních stereotypů stála zejména vládnoucí elita využívající nacionalistické ideologie k prosazení svých mocenských cílů, významně se na ní ale podílely také národní církve. Jejich prostřednictvím získávaly národní stereotypy mystický nádech a pronikaly až do duchovní oblasti věřících.

Zjištěné závěry byly porovnány s pohledem na jugoslávský konflikt, jaký poskytují vybrané snímky regionální kinematografie. Z jejich analýzy vyplynulo, že tvůrci považují národní stereotypy a mýty za podstatný element bosenské války i celého období rozpadu Jugoslávie. Kritika národních stereotypů je tradičně vyjadřována skrze jejich ironizaci až karikování. Ve všech uvedených snímcích je přítomna alespoň jedna postava, jež si je vědoma nebezpečnosti fenoménu stereotypizace. V jejím stínu působí další filmoví hrdinové slepě přijímající nacionalistickou propagandu směšně. Stereotypy jsou navíc často zobrazeny v natolik vystupňované podobě, že je zřejmý režisérův kritický záměr. Význam, který autoři národním stereotypům přisuzují je patrný i z prostoru, jaký jim ve filmech vyčleňují a z pozornosti, kterou jim pomocí filmových prostředků věnují. Jedná se zejména o dlouhé a detailní záběry stereotypní symboliky, která se velmi často objevuje v těsné spojitosti s morálním nihilismem a projevy násilí. Četnost a samozřejmost s jakými filmové postavy používají národní stereotypy a mýty nasvědčuje tomu, že se nejednalo o jev blízký pouze úzkému okruhu nacionalistických

politiků nebo válečných dobrovolníků, ale o jev, který byl nedílnou součástí vnímání obyvatelstva již od konce 80.let.

Analyzované snímky jsou v mnoha případech samy ztělesněním průniku národních stereotypů a mýtů do představ o vlastní národní identitě a „ostatních“. Přestože se režiséři snaží viditelně nestránit jedné skupině a naopak usilují o objektivitu, je pro ně téměř nemožné se od stereotypního vidění zcela odpoutat. Nejvýrazněji se u nich ale projevují stereotypy přisuzované prostoru Jugoslávie Západem. Ve svých snímcích západní stereotypy internalizují a upevňují. V souvislosti s jugoslávským konfliktem je stěžejní, že je na něj nahlíženo jako skutečnosti, jež vychází z minulosti a má až mytický charakter. Dalším často zobrazovaným západním stereotypem je vydělení Balkánu ze zbytku Evropy a spojování jeho obyvatelstva s „balkánskou mentalitou“. Tyto stereotypy ztížily snahu přistupovat k jugoslávskému konfliktu jako k politické krizi a neumožnily ji zhodnotit podle racionálních kritérií. Jejich přítomnost ve vybraných filmech pak ukazuje, jak rozsáhlý byl jejich dopad.

Na základě srovnání filmových analýz lze říci, že ačkoliv se jednotlivé snímky liší mírou užívání národních stereotypů i mírou jejich přejímání, všechny je vykreslují jako zásadní prvek politického a sociálního života v jugoslávském prostoru, který se začal výrazněji projevovat po smrti Josipa Broze Tita a vyvrcholil v průběhu ozbrojeného střetu doprovázejícího rozpad společného státu. Vytváření a používání národních stereotypů a mýtů bylo fenoménem, jenž se objevil u všech zúčastněných etnik konfliktu- v případě bosenské války tedy u Srbů a Bosňáků. Analytická část práce tak přinesla velmi podobné výsledky jako část teoretická a obě v rámci stanoveného výzkumu potvrzují úvodní tezi, že jedním z klíčových faktorů, jež stály za rozpoutáním a eskalací bosenské války, byly zmobilizované národní stereotypy a mýty.

## Summary

Breakup of Yugoslavia, which was accompanied by the biggest armed conflict in Europe since the Second World War, caused societal disruption not only in the war-struck region, but was also projected on the international level. The concept of supranational alliances, that were supposed to deal with such situations, was relatively successfully used during the Persian Gulf War, however it failed completely when faced with the Bosnian War. Helplessness in the question of how to approach the situation often lead to simplified and stereotypical interpretation of Yugoslavian conflict as an

inevitable reality. Stereotypical presentation of the Bosnian War by western politicians and foreign media is nevertheless only partial manifestation of phenomenon of stereotypicality which merely surfaced in connection with the armed conflict. National stereotypes and myths became a part of nationalistic programmes and governing classes of successional states emerging from ruins of former Yugoslavia used them as a means of achieving their power interests. National stereotypes and myths subsequently spread into everyday reality of population.

Cinematography, as a massively accepted form of culture, is one of very important indicators of many social and political phenomena in society. The way the phenomenon is handled shows a lot about the phenomenon itself and about its importance to given society. It's no different for national stereotypes and myths and their manifestation in regional cinematography. Film is thus an element that complements a portrayal of war history which separate sides interpret differently according to their national stereotypes and myths. Even though analyzed films differ in the extent they use national stereotypes and adopt them, all of them portray them as a cornerstone of political and social life in Yugoslavia region, which began to more dominantly manifest after the death of Marshall Tito and culminated during the bloody breakup of the state. They depict national stereotypes in direct connection with ethnic violence of the '90 and confirm the thesis that these stereotypes played a major role in eruption and escalation of the Bosnian War.

## **Použitá literatura a prameny**

### ***Prameny***

- *Lepa sela lepo gore*, (Srđan Dragojević, 1996).
- *Underground*, (Emir Kusturica, 1995).
- *Nicija Zemlja*, (Danis Tanović, 2001).
- *Go West*, (Ahmed Imamović, 2005).

## Sekundární literatura

### Knihy

- Boia, Lucian. *History and myth in Romanian consciousness*. New York: Central European University Press, 2001.
- Darras, Matthieu a Maria Palacios Cruz, eds. *Balkan Identities, Balkan Cinemas*. Torino: NISI MASA, 2008.
- Drulák, Petr et al. *Jak zkoumat politiku*. Praha: Portál, 2008.
- Gavrilović, Darko et al. *Mitovi nacionalizma i demokratija*. Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, 2009.
- Gavrilović, Darko a Vjekoslav Perica, eds. *Political Myths In The Former Yugoslavia and Successor States. A Shared Narrative*. Dordrecht: Institute for Historical Justice and Reconciliation and Republic of Letters Publishing BV, 2011.
- Gerrits, André a Nanci Adler, eds. *Vampires Unstaked, National Images, Stereotypes and Myths in East Central Europe*. Amsterdam: Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Afd. Letterkunde. Nieuwe Reeks; Deel 163, 1995.
- Goulding, Daniel J. *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Graovac, Igor. „Stereotipi i mitovi o ljudskim gubicima (žrtvama i stradalnicama) u ratovima tijekom 20.stoljeća na području bivše Jugoslavije.“ *Myths and stereotypes of the nationalism and communism in ex-Yugoslavia*. Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, 2008.
- Gow, James. *The Serbian project and its adversaries: a strategy of war crimes*. London: C. Hurst & Co. Publishers, 2003.
- Hnilica, Karel. *Stereotypy, předsudky, diskriminace*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010.
- Innes, Michael A. *Bosnian security after Dayton: new perspective*. New York: Taylor & Francis, 2006.
- Jordanova, Dina. *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute, 2001.
- Kolstó, Pál. *Media discourse and the Yugoslav conflicts: representations of self and other*. Farnham: Ashgate publishing limited, 2009.
- Kurspahić, Kemal. *Prime time crime: Balkan media in war and peace*. Washington: US Institute of Peace Press, 2003.
- MacDonald, David Bruce. *Balkan holocausts?: Serbian and Croatian victim-centred propaganda and the war in Yugoslavia*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Minahan, James. *One Europe, many nations, a historical dictionary of European national groups*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2000.
- Perica, Vjekoslav. *Balkan idols. Religion and Nationalism in Yugoslav States*. New York: Oxford University Press, 2002.

- Radušić, Edin. „Narodi u Bosni i Hercegovini se mrze stoljećima?!-Kako je sve počelo?“ *Myths and stereotypes of the nationalism and communism in ex-Yugoslavia*. Novi Sad: Centar za istoriju, demokratiju i pomirenje, 2008.
- Rogel, Carole. *The breakup of Yugoslavia and the war in Bosnia*. Westport:Greenwood Publishing Group, 1998.
- Shay, Shaul. *Islamic Terror and the Balkans*. Piscataway: Transaction Publishers, 2009.
- Šesták, Miroslav et al. *Dějiny Jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 2009.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York:Oxford University Press, 2009.
- Todorova, Maria, ed. *Balkan Identities, Nation and Memory*. London: C.Hurst a Co, 2004.
- Velikonja, Mitja. *Religious separation and political intolerance in Bosnia-Herzegovina*, College Station: Texas A&M University Press, 2003.

## Články

- Corbin, Amy. „No Man’s Land.“ *Film Quarterly* 60, č.1 (podzim 2006): 46-50, <http://www.jstor.org> (staženo 14.4.2011).
- Dakovic, Nevena. „The Treshold of Europe: Imagining Yugoslavia in Film.“ *Spaces of Identities* 1, č. 1 (2001). <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/soi/article/view/8056/7237> (staženo 1.5.2011).
- Hawton, Nick. „Gay war film stirs Bosnian anger.“ *BBC News*, Sarajevo, 21.března 2005
- Hayden, Robert M. „Moral Vision and Impaired Insight, The Imagining of Other Peoples’ Communities in Bosnia.“ *Current Anthropology* 48. č.1 (únor 2007).
- Hemon, Aleksandar. „Danis Tanovic at the front lines.“ *The Village Voice*, 11.prosince 2001
- Iordanova, Dina. „Conceptualizing the Balkans in Film.“ *Slavic Review* 55, č.4 (zima, 1996): 885, <http://www.jstor.org> (staženo 3.5.2009).
- Morton, Ian. „Bosnian filmmaker Tanovic boldly goes where „no man“ has gone before.“ *University Wire*, 17. ledna, 2002.
- Pomfret, John. „The Shots Seen Round the World: A Serb Director’s Searing Take On Yugoslavia’s Uncivil War.“ *The Washington Post*, 21.listopadu, 1996.
- Radovic, Milja. „Resisting the Ideology of Violence in 1990s Serbian Film.“ *Studies in World Christianity* 14, č.2 (2008).
- Todorova, Maria. „The Balkans: From Discovery to Invention.“ *Slavic Review* 53, č.2. (léto 1994): 453-482, <http://www.jstor.org> (staženo 14.4.2011).
- Yarovskaya, Marianna. „Underground.“ *Film Quarterly* 51, č.2 (zima 1997-1998): 50-54, <http://www.jstor.org> (staženo 14.4.2011).
- Young, Deborah. „Go West.“ *Variety*, 30.srpna 2005.
- „Who is Who in the Balkans Today: Mythmaking and Identity Mutations, 1989-2009“, [http://www.eui.eu/Documents/RSCAS/Research/Mediterranean/Mrm2010/MRM2010\\_Ds06.pdf](http://www.eui.eu/Documents/RSCAS/Research/Mediterranean/Mrm2010/MRM2010_Ds06.pdf), (staženo 5.12.2010).