

Spirit of Bosnia / Duh Bosne

An International, Interdisciplinary, Bilingual, Online Journal
Međunarodni, interdisciplinarni, dvojezični, online časopis

Politika oprosta i svjedočenja nakon genocidnog rata: tri kratka filma iz Bosne i Hercegovine

Keith Doubt

Jedan od načina razlikovanja kratkih filmova od dugometražnih je da se ukaže na to da su oni kraći. Postoje i drugi načini razlikovanja kratkih filmova. Kratki filmovi su nekomercijalni –ime daju veći stepen umjetničke slobode. Kratki filmovi su po svojoj strukturi i sadržaju poput slika, fotografija ili pjesama. Oni hvataju nezaboravan trenutak, dijele proslavu ili prikazuju uzvišenost. Ono što je možda najdirljivije vezano za kratke filmove je jednostavno njihova želja da nešto kažu. Oni nastoje da utiču na svoju publiku na značajan način (Cooper & Dancyger, 2005.)

Kratki filmovi su procvjetali kao oblik umjetnosti u istočnoj Europi. Zagreb Film je poznat po kratkim animiranim filmovima s oštrim, duhovitim komentarima modernog društvenog života. Nakon rata od 1992. do 1995. godine u Bosni i Hercegovini, ova umjetnička vrsta se održava kroz djela Ahmeta Imamovića, Slobodana Gulubovića Lemanu i Samira Mehanovića. Njihov rad ima funkciju unutar Bosne i Hercegovine i šireg svijeta. Prisjećaju se dešavanja tokom rata. Postavljaju traumatične događaje iz rata kako bi ih sačuvali od zaborava. Oni podstiču gledatelje na bolje shvatanje blagostanja, ono koje nije ni poricanje ni opsesija. Kratki filmovi jačaju duboko narušeno društvo.

Politika oprosta je izazovan koncept. S jedne strane, u svom idealnom obliku oprost nije ni malo politička. Oprost se opravdava sama za sebe. Oprost je –ista. Ne zavisi o instrumentalnom rasučivanju u kojem bi oprost tražila neki cilj nezavisan o sebi. S druge strane, politika izbjegava oprost ako može. Politika smatra druge odgovornim za posljedice svojih djela, stavlja nekoga ispred drugoga i predviđa posljedice nečijih postupaka donošenjem racionalnih odluka na osnovu takve opreznosti.

Kako onda razumjeti ovu paradoksalu frazu “politika oprosta”? Kakva je njena struktura? Njena logika? Prvo, ova studija predstavlja sociološki argument o tome što se podrazumijeva pod politikom oprosta i kako se takav orijentirani tok djelovanja postiže bilo u umjetnosti ili u svakodnevnom životu. Zatim, dajući primjere ovog argumenta kroz vrste, egzegetske prikaze tri kratka bosanska filma snimljena nakon rata od 1992. do 1995., studija objašnjava politiku oprosta u njenom najboljem smislu.

Ervling Goffman i politika oprosta

Ervling Goffman formulira studiju o politici oprosta. Prvo, da bi dao neke popratne informacije, Goffman formulira dvije paralelne vrste upravljanja utiscima. Jedne, on naziva obrambenim

mjerama u kojima se poduzimaju mjere kako bi se spasio ne?iji pozitivan položaj u interakciji, kako bi se spasio ne?iji obraz. Obrambena mjera može biti izvinjenje za uvredu prema drugome, ili, s druge strane, može biti laž koja prikriva nešto što drugoga prikazuje u lošem svjetlu. Druge naziva zaštitnim mjerama, u kojima se poduzimaju mjere u ime ne vlastitog, ve? tu?eg pozitivnog položaja u društvenoj interakciji. Spašava se obraz drugome. Goffman to naziva taktom. Zaštitna mjera može biti svjesno izbjegavanje neugodne teme za nekoga tokom razgovora, ili može biti obmana koja sprječava da se sazna nešto što bi bilo štetno za dobrobit drugoga.

Zatim Goffman formulira tre?i i dublji tip upravljanja utiscima, dublji jer mora biti recipro?an. Ovaj tre?i tip upravljanja utiscima Goffman naziva taktom u odnosu na takt. Dok su prva dva tipa, obrambene i zaštitne mjere, jednostrane, takt u odnosu na takt mora biti recipro?an. Takt u odnosu na takt je kada osoba poduzima zaštitnu mjeru kako bi spasila obraz drugoga, te je time drugi pod uticajem da spasi obraz uzvra?aju?i na takti?nost drugoga. Na taj na?in, takt u odnosu na takt stvara ne samo pozitivan položaj za sebe i za drugoga, ve? i pozitivnu solidarnost u kojoj dvoje sara?uju kako bi spasili i zaštitili obraz jedan drugome, održavaju?i pozitivan stav jedan prema drugome kao i prema široj zajednici (Goffman, 1956).

Goffmanov jedini primjer za takt u odnosu na takt je jednostavan. Ako sekretarica takti?no kaže posjetitelju da osoba koju traži nije tu, bilo bi mudro da se on odmakne od kancelarijskog telefona kako ne bi ?uo šta ta osba govori. Takti?no povla?enje posjetitelja štiti sekretaricu, olakšavaju?i joj kada mora lagati posjetitelju. Posjetitelj na taj na?in sara?uje sa sekretaricom koja mu mora re?i da osoba koju želi vidjeti nije u kancelariji, iako zapravo jeste. (Goffman, 1956, 149-150).

Iako je Goffmanov primjer takta u odnosu na takt banalan, primjeri navedeni u ovoj studiji su moralni i visokoumni, dok i dalje ?uvaju strukturu takta u odnosu na takt. Argument ove studije je da politika oprosta predstavlja primjer moralno konstruktivne i racionalno prosvjetljene prakse takta u odnosu na takt.

“Deset Minuta”

“Deset Minuta” je kratki film koji traje deset minuta. Film Ahmeda Imamovi?a nagra?en je za najbolji kratki film 2002. godine od strane Evropske filmske akademije. Film po?inje tako što muškarac iz Azije ulazi u prodavnici fotografija u Rimu i pita na lošem engleskom da li vlasnik govori engleski i može li stvarno razviti rolu filma za deset minuta kako je reklamirano na bilbordu ispred prodavnice. Vlasnik odgovara sa italijanskim naglaskom: „Si, como kao Al Pacino“, a zatim „certo“. Azijac u ?udu kaže da to mora da je novi svjetski rekord, a Italijanac odgovara: „To je najmodernija tehnologija. Naravno. Vjeruj mi.“ Azijac ostavlja svoju rolu filma na pultu i izlazi napolje da zapali cigaretu dok nestrpljivo ?eka. Pored prodavnice, par sjedi u kafi?u na otvorenom i veselo razgovara, a ljudi prolaze ulicom.

Film se zatim prebacuje u Sarajevo za vrijeme rata, koji se u isto vrijeme doga?a ne tako daleko od Jadrana. U kuhinji mra?nog stana, majka drži dojen?e koje pla?e pokušavaju?i ga smiriti zve?kom. Njen stariji sin sjedi za kuhinjskim stolom i ?ita ?asopis. Ona mu kaže da ode po vodu, a dje?ak je ignorise zadubljen u svoje ?itanje. Majka ga ljutito tjera iz kuhinje grabe?i mu ?asopis iz ruku i udaraju?i ga njime po glavi. Dje?ak, mirno, podiže kanistere i izlazi van.

Dok dje?ak odlazi, njegov otac, vojnik koji štiti svoju porodicu i zajednicu, se vra?a s linije fronta. Razgovaraju na ulazu u svoj stan. Dje?ak ga pita kada ?e mu pokazati kako se koristi puška. Otac ga ignorise i kaže mu da bude oprezan kad bude išao po vodu jer je opet po?elo granatiranje. Dok

dje?ak ska?e niz stepenice, prijatelj njegovog oca, koji se penje, hvata ga, podiže i povu?e ga za uši prije nego što ga pusti da pro?e.

Dok dje?ak izlazi u dvorište, pozdravlja stariju ženu na štakama, vjerovatno povrije?enu tokom rata, a zatim pozdravlja prijatelje koji igraju fudbal na igralištu ispred zgrade. Oni ga pitaju kada ?e im se pridružiti. Dje?ak skaku?e nose?i dva velika kanistera za vodu prolaze?i pre?icom kroz prozor praznog stana s grafitima na zidovima.

Mlada žena šeta svog psa po praznom polju izvan stambenog naselja, a mladi?, koji se zove Memo, vi?e na nju i nekoliko puta joj kaže da stane. Žena se napokon okrene i pita ga šta je. On joj kaže da ima snajperista tamo gdje ona ide. Ona mu kaže da je pusti na miru i nastavlja šetati svog psa izvan limenih barikada. Osje?aj fatalizma formulira potrebu za održavanjem osje?aja normalnosti.

Dje?ak se prišunja dvojici vojnika koji igraju šah iza barikade od vre?a s pijeskom u dvorištu; žale se kako je život kratak. Dje?ak im pokuša uzeti pušku, a vojnik je uzima nazad i traži od dje?aka da mu donese jednu krišku kada do?u kolica s hljebom. Vojnik mu nudi cigaru zauzvrat. Dje?ak kaže da umjesto toga ho?e pušku. Vojnik promrmlja i ponudi mu dvije cigare nazivaju?i dje?aka trgovcem, napominju?i da ?e mu ostati samo jedna cigareta. Stižu kolica s hljebom i kamion s vodom. Granatiranje po?inje ?im se ljudi okupe za hljeb i vodu. Vojnici ustaju sa svoje utvrde od pješ?anih vre?a i govore ljudima da brzo idu u skloništa. Nakon što je uzeo malo vode u kanister, dje?ak ostavlja krišku hljeba vojnicima, pojuri, saginja se i kre?e nazad ku?i. Vojnik ga pokušava zaustaviti da ode dalje zbog granatiranja. ?ujemo ženinog psa kako cvili na terenu tokom granatiranja. Dje?ak juri iza ugla i preko igrališta do svoje zgrade dok muškarac tr?i ispred njega. Zgrada, u kojoj dje?ak živi, ??je pogo?ena granatom. Žena sa štakama koja sjedi na ulazu u zaklonu pokušava sprije?iti dje?aka da se popne gore tako što je jednu od svojih štaka prislonila na zid preko puta ulaznog hodnika. Dje?ak se provu?e i potr?a gore. Neposredno prije nego što je ušao u svoj stan, prijatelj njegovog oca uhvati dje?aka i prekrije mu o?i rukama kako dje?ak ne bi mogao vidjeti šta se desilo unutra. Dje?ak se otrgne iz ?vrstog stiska, ode do ulaza u stan, ugleda majku i oca krvave i mrtve i ?uje svog brata i sestru kako pla?u. Film prikazuje sat na zidu stana; pokazuje da je prošlo deset minuta.

Film se zatim prebaci na zidni sat u fotografskoj radnji u Rimu i vidi se da je na svakom mjestu prošlo istih deset minuta. Azijac kupuje svoje fotografije koje su obra?ene na vrijeme i stoji vani gledaju?i fotografiju svoje porodice, supruge i dvoje djece, pored Koloseuma u Rimu. Vidi se kontrast ove dvije “porodi?ne fotografije”, jedna pozitivna i sretna, jedna negativna i tragi?na. Ova tehnika filma naziva se shot reverse shot. Film postavlja slike dvije porodice jednu pred drugu kao da se gledaju, a ustvari se one ne gledaju. Stvara se mogu?nost koja nije stvarnost. Stvarnost koja bi trebala biti stvarnost je nestvarna.

“Deset minuta” prikazuje osje?aj normalnosti koji je održavao društveni život gradskog naselja koje živi u užasnoj opsadi. Normalnost je bila i stvarna i iluzorna. Majka pravi ve?eru. Dje?ak je zadubljen u ?itanje. Dje?ak donosi vodu. Djeca igraju fudbal u dvorištu. Prijatelji se zafrkavaju. Ljudi se srda?no pozdravljaju. Vojnici igraju šah. Žena šeta sa svojim psom. Ljudi su pokušavali normalizovati svoj život, a ustvari im život nije bio normalan. Dobrobit zajednice se održala uprkos okrutnom ratu protiv civila.

Kratki film prikazuje kontrast izme?u Azijca, turista u Rimu, zabrinutog za svoj film, i sarajevske porodice, koja se pokušava pretvarati da nije zabrinuta za svoju dobrobit i dobrobit drugih. ?ovjek u Rimu je zabrinut za svjetovne stvari, nije svjestan stvari koje uzima zdravo za gotovo dok gleda

svoju tek obra?enu porodi?nu fotografiju i nije svjestan prolaznosti života. Za razliku od toga, porodica u Sarajevu je unutar života, unutar zna?aja zajedni?kog života, drže?i se za svaku minutu koju imaju i znaju?i koliko je život prolazan. Uprkos svojoj ranjivosti i nestabilnosti, zajednica se uspjela održati kao živa zajednica. Film želi da muškarac u Rimu razmisli o porodici u Sarajevu. Film tako?er traži od gledatelja da se poistovijete s muškarcem u Rimu i vide kako on ne zna za porodicu u Sarajevu kako bi postali ove porodice. Kada se gledatelji i poistovje?uju i odvajaju od muškarca u Rimu, tako pokazuju svoju takti?nost kao odgovor na takti?nost filma prema njima.

Kad film zapo?ne crno-bijelim scenama Rima i njegovog slavnog Koloseuma, gledatelji misle da je po?etna scena u prodavnici fotografija snimana u Rimu. Me?utim, scena je zapravo snimljena u Sarajevu u jednoj ulici u centru Sarajeva blizu Katoli?ke katedrale. Ova ulica u Sarajevu izgleda kao mnoge ulice u Rimu. Nema vidne razlike izme?u Sarajeva i Rima. Film donosi mir iz Rima u Sarajevo. Me?utim, postoji razlika. U Sarajevu je rat. Film tako?er prebacuje rat s jednog mjesta na drugo. Rat u Sarajevu prebacuje u Rim. Najprije ovaj prijenos, a zatim unakrsni prijenos, je na?in na koji film svjedo?i. S jedne strane, ratni zlo?ini koji se doga?aju u Sarajevu i širom Bosne nemaju nikakve veze sa životom u Rimu i sa turistom koji je dao da mu se obradi film. Život u Rimu je siguran i miran. S druge strane, život u Sarajevu prije rata nije bio ništa druga?iji od života u Rimu. Sarajevo je bilo sigurno i mirno kao i bilo koji drugi moderni europski grad. Kratki film iskorištava ne-razliku izme?u Sarajeva i Rima kako bi prikazao razliku. Ne-razlika izme?u Sarajeva i Rima je paralelna s razlikom izme?u Sarajeva i Rima. Svjedo?enje ne zna?i pokazivanje razlike koju nasilje stvara, kao što se ?esto misli; svjedo?enje zna?i o?uvanje ne-razlike koju nasilje ne može izbrisati. Takav je logo koji prenosi takt u odnosu na takt, koji mora uzeti zdravo za gotovo ne-razliku izme?u jednog i drugog.

Kratki film pobija orijentalizam s kojim su mnogi u Europi gledali na opsadu Sarajeva kao da Europa nema veze kojom bi shvatila opsadu. Kratki film se suo?ava sa površnom prirodnom svjetskog saosje?anja s ljudima u Sarajevu tokom rata, saosje?anje utemeljeno na nepovezanosti, i zahtijeva empatiju svijeta prema ljudima u Sarajevu, empatiju utemeljenu na osje?aju povezanosti. U tome je struktura takta u odnosu na takt, koja spaja oprost i politiku, kao neodgovaraju?i par. Ovaj je film nagra?en za najbolji kratki film 2002. od strane Europske filmske akademije.

“42 1/2”

Sada prelazimo na drugi film, “42 ½” Slobodana Gulubovi?a Lemana. Film po?inje urbanim ?ovjekom u lanenom odijelu, sa maramom oko vrata, koji kupuje cipele u maloj prodavnici cipela u centru Sarajeva. On isprobava razli?ite veli?ine uz prodava?evu pomo? i na kraju izabere veli?inu 42 ½. Njegova supruga, koja govori njema?ki, gleda cipele koje stoje na izlogu. “Das ist schön”, kaže ona svojoj djeci. ?ovjek ima jednu nogu. Nakon kupovine, muškarac odlazi od svoje porodice nose?i kutiju za cipele u kesi. Dok kre?e niz ulicu na štakama, njegova supruga ga gleda s prezriom kako odlazi.

Scena se prebacuje na ?ovjeka koji živi na planini u kolibi, a vani gori vatra. ?ovjekova mlada k?erka sjedi za drvenim stolom za piknik i jede lubenicu. Otac joj se smiješi. ?ovjek ulazi unutra i gleda u klimavu policu na kojoj se nalazi nekoliko flaša šljivovice. Uzima razli?ite flaše, popije gutljaj, progrglja po ustima i ispljune na pod. Na kraju, odabire flašu koja ima papirnu naljepnicu na kojoj piše 42 ½. Ni ovaj ?ovjek nema nogu. Izlazi iz kolibe na štakama i kre?e niz brdo. Pas nalik vuku zavezan za drvo cvili i laje dok on odlazi skaku?u?i na štakama. Njegova žena, koja sjekirovima cijepa drva za vatru, prezirno ga gleda dok odlazi. Ovo je filmska tehnika snimljena “obrnutim snimkom”. Film postavlja slike ove žene jednu pred drugu kao da se gledaju dok

njihovi muževi odlaze, a ustvari se one ne gledaju. Stvara se mogu?nost koja nije stvarnost. Stvarnost koja bi trebala biti stvarnost je nestvarna. Vidimo strukturu takta u odnosu na takt uprkos odsustvu njegovog sadržaja.

Uz zvuk solo tube, sviraju?i spori marš, gradski ?ovjek ide uz strme sarajevske brežuljke, a seoski ?ovjek se spušta niz planinu s Pala, oba su na štakama. Prvi stiže ?ovjek iz grada i ?eka sjede?i na klupi na vidikovcu iznad Sarajeva odakle su srpske puške ?etiri godine nemilosrdno pucale na grad. Kad se ?ovjek sa Pala približio, posruuo je, skoro pao, i sjeo pored svog prijatelja. Pri?aju o svojim štakama, a ?ovjek iz grada kaže da su mu štake nisu teške. Otvara svoju kutiju za cipele i daje prijatelju cipelu, isprva pogrešnu. Jednom treba lijeva cipela. Drugom treba desna cipela. ?ovjek sa sela obuva desnu cipelu, i odgovara mu jer ova dva muškarca nose istu veli?inu. ?ovjek iz Sarajeva ga pita zašto ne nosi ?arape. On mu odgovori da mu noge ne bi smrdile. ?ovjek sa pala vadi flašu rakije šljivovice, 42 ½ kao broj cipela. ?ovjek iz grada vadi dvije ?ašice. Sipaju pi?e jedan drugom i nazdravljaju. Zatim ustaju drže?i se jedan za drugog bez svojih štaka, ska?u i plešu, obuzimaju?i nogu jedan drugoga kao da su jedan ?ovjek s dvije noge. Odvojeno, imaju po jednu nogu. Zajedno imaju obje noge.

Dok seoski ?ovjek odlazi, šali se s prijateljem da sljede?i put donese par jankapi. Rije? japanke, je tako?er rije? za žene iz Japana-Japanke dakle dvosmislenost ili šala. Gradski ?ovjek iz Sarajeva mu psuje. Kako film završava zvukom solo tubista, jedan ?ovjek polahko hoda užbrdo, a drugi niz brdo, na ekranu se pojavljuje tekst koji kaže da je jedan ?ovjek služio vojsku Federacije Bosne i Hercegovine, a drugi je bio u vojsci srpskih snaga. Obojica su ratni vojni invalidi, i obojica su nezaposleni. Dva muškaraca se vra?aju svojim suprugama i porodicu.

“42 ½” predstavlja primjer pomirenja. Pokazuje kako je pomirenje ne samo mogu?e nego i neophodno. Dva ?ovjeka trebaju jedan drugoga iz materijalnih, ali i društvenih razloga. Njihova kultura, a ne politika, insistira na tome da trebaju jedan drugog. Jedan treba drugog za dobru cipelu. Drugi njega treba za dobru flašu šljivovice. Njihovi životi su bolji i sretniji kada su njihove potrebe jedan za drugim zadovoljene. Ni jedan ?ovjek ne može biti cjelovit, potpun, a ostati dio. Da bi bili cjeloviti, potpuni i zadovoljni, trebaju jedan drugog.

Ovdje opet vidimo kako djeluje takt u odnosu na takt, iako u druga?ijem kontekstu. Logika takta u odnosu na takt je logika pomirenja; to je logika koja se ne primjenjuje samo na dva pojedinca, ve? i na dva entiteta, dvije etni?ke grupe ili dvije zajednice. Organska solidarnost koja nastaje od me?uzavisnosti razlika ne samo da je ja?a nego je i bolja od mehani?ke solidarnosti koja nastaje od mješavine istog (Durkheim 1984). Takt u odnosu na takt stvara ne samo pozitivan položaj za sebe i drugoga, ve? i pozitivnu solidarnost u kojoj dvoje sara?uju kako bi spasili i zaštitili obraz drugoga, održavaju?i pozitivan stav prema drugome kao i prema široj zajednici.

U zbirci kratkih pri?a pod nazivom “Autoportret s torbom”, Semeždin Mehmedinovi? govori o Radomiru Konstantinovi?u. Mehmedinovi? je poznati sarajevski pisac i pjesnik; Konstantinovi? je poznati srpski filozof, poznat po svojoj strastvenoj i oštroj kritici srpskog nacionalizma (2009.). Iako Mehmedinovi? nikada nije upoznao Konstantinovi?a i samo je ?itao njegovo djelo, Mehmedinovi? Konstantinovi?a smatra prijateljem za ?iju je smrt nedavno saznao, i sada tuguje. U jednom trenutku Mehmedinovi? (2013, str. 68) citira Konstantinovi?evu re?enicu o prijateljstvu „Mislim na prijateljstvo kao na privilegiju (valjda najve?u od svih privilegija)”. Osje?aj prijateljstva izme?u Mehmedinovi?a, bosanskog muslimanskog pjesnika, i Konstantinovi?a, srpskog filozofa, možda je najbolji opis takta u odnosu na takt. Takt u odnosu na takt je umjetnost prijateljstva, u kojem se me?usobno poštije i štiti obraz.

Kako smo se igrali

Sada prelazimo na treći i posljednji film koji se zove "Kako smo se igrali" Samira Mehanovića. Lokacija filma je ruralna zajednica u Bosni i Hercegovini, u blizini prelijepog slike tvrđave Srebrenik, dobro očuvanog srednjovjekovnog dvorca iz 1333. godine, blizu Srebrenika, grada u blizini Tuzle. Prijatela počinje muškarcem koji klanja na balkonu džamije i dječakom od desetak godina koji kleči u sredini u redu s muškarcima. Kada dječak završi namaz, drugi dječak, njegov prijatelj, uče kroz drvenu kapiju u dvorište ispred džamije, stavi ruku na usta i zviždi kako bi privukao pažnju svog prijatelja. Njegov prijatelj na balkonu, koji se zove Ramiz, okreće se i ugleda svog prijatelja Stevu koji ga zove da siče da se igraju. Ramiz ustaje i kreće sa njim. Dok zajedno izlaze iz džamije, dječaci uzimaju cipele starijih muškaraca na ulazu u džamiju i bježe, šala iz djetinjstva. Film se prebacuje na trospratnu ili četverospratnu školsku zgradu u kojoj se djeca igraju vani u dvorištu. Djeca u grupi šutaju loptu, dolazi do tučnave između dva dječaka, jedan od njih je Stevo. Mlada učiteljica, s velikim nabolalama, izlazi na vrata i zvoni zahtijevajući pažnju djece te se ona okupe oko nje. Ona ih obavještava da se škola zatvara te da će im biti javljeno kad se ponovo otvoriti. Djeca skaju i više od radosti.

Zatim vidimo Ramiza i Stevu kako se penju uz brdo žitnog polja s velikim plastovima sijena prema tvrđavi Srebrenik koja se nalazi na vrlo strmom vrhu brda. Srednjovjekovna tvrđava izgleda neosvojiva. Ovaj u polju kosom sjedi žito, a dječaci sjede jedan do drugoga na polju daleko ispod tvrđave i žive u komad slame. Ujemo lagane udare u pozadini, što ukazuje na metodično granatiranje artiljerije. Stevo prijatelja Ramizu priče o skrivenom blagu i gusarima, a Ramiz sumnjuje u istinitost onoga što je Stevo suočio sa svog dede. Stevo zatim prijatelja o nečemu što je bio u stranom filmu, a Ramiz opet sumnja u to. Ramizu pada na pamet misao i kaže da se možda u tvrđavi nalazi zakopano blago te zove Stevu da odu do gore i potraže ga zajedno. Ustaju užbučeni i trče uz brdo do tvrđave. U tvrđavi se mačaju drvenim štapovima i bore se poput gusara, na visokim zidinama tvrđave i unutar srednjovjekovnih ruševina. Razgledaju okolo i kroz kameni prozor odakle Stevo vidi dim kako se diže na dalekoj padini brda, ukazujući na to da gori kuća od granatiranja. Dječaci odlaze u kamenu sobu unutar tvrđave i pronalaze nešto što izgleda kao grob ili zakopano blago. Stevo se prekrsti zato što misli da je možda grob. Iskopaju ga i izvuku deku koja je omotana oko puške. Ramiz uzima pušku, podiže je do oka, pogleda niz cijev, uperi je u Stevu i povlači okidač. Ujutru se klik. Puška nije napunjena, olakšanje za zabrinute gledatelje. Stevo zatim hvata pušku i oni se nakratko hrvaju njom. Onda zastanu i Stevo kaže Ramizu, znaš da više nismo prijatelji. Stevo ističe tvrđave na polje. Ramiz se vidi sa polja izdaleka kako sam stoji na zidu visoke tvrđave, mašći rukama gore-dolje iznad glave, pozivajući Stevu da se vrati. Crveno sunce zalazi u pozadini. Stevo trči kući.

Film se zatim prebacuje u Stevinu spavajuću sobu gdje ima problema sa spavanjem zbog buke vani. Sanja kako su Ramiz i on obučeni kao pleme i na srednjovjekovnom dvoru otvarajući škrinju s blagom koja svijetli i obasjava njihova sretna lica. Na Stevinom krevetu se nalazi veliki plišani klaun. Stevo ustaje, gleda kroz prozor svoje spavajuće sobe i vidi ovjeka s pištoljem kako vuče drugog ovjeka koji viče, ne, ne, ispod svog prozora. Stevo silazi dolje i sjeda s ocem za kuhinjski stol. Njegov otac ima pušku i skida etniku kapu ili šajku, ponosni, nacionalni srpski simbol. Otac stavlja kapu Stevi na glavu i namjesti je. Stevo zatim posegne za očevim pištoljem, a otac ga odgurne. Stevo se naljuti i skine šajku s glave i zalupi je na stol. Muškarčeva supruga dolazi do stola i pita muža hoće li jesti. On kaže da hoče. Ona mu donese zdjelu gulaša. Zatim joj pokazuje listu imena, imena komšija muslimana u selu. Ona zna što znači ova lista i kaže, uz prigovor, to su nam komšije. On udari šakom od stola. Stevo također vidi listu i na njoj ime Ramizove porodice. Stevo tada ustaje i bježi iz kuće kako bi otišao do Ramizove kuće da ga upozori da vojnici dolaze

da ubiju njega i njegovu porodicu. Dok ubrzano hoda do Ramizove kuće, prolazi pored leša žene. Prolazi i pored zapaljene kuće na kojoj je na zidu oslikan srpski krst, ?etiri me?usobno povezana slova S, nacionalisti?ki moto koji zna?i, Samo sloga Srbina spašava. Stevo stiže do Ramizove kuće i kuća na prozor Ramizove spava?e sobe. Ramiz otvara prozor i pita ga šta je bilo. Stevo vi?e, požuri, bježi, bježi, vojnici dolaze da te ubiju. Ramiz, zaintrigiran, misli da Stevo pri?a još jednu bajku i traži više informacija. Stevo kaže Ramizu da je njegov otac jedan od vojnika koji dolaze da ubiju njega i njegovu porodicu. Auta stižu do kuće, ko?nice škripe. Ramiz zatvara prozor i ulazi unutra, a Stevo brzo pobegne. ?etiri milicionera sa ?etni?kim kapama, trakama i pištoljima, od kojih je jedan Stevin otac, dolaze do kuće, razvaljuju vrata u vojnoj akciji, saginju?i se, ulaze jedan po jedan. ?uje se vrisak žene i pucnjava.

Kamera se potom vra?a na Stevu koji sada sjedi u polju pored plasta sijena, š?u?uren, sa koljenima na prsima, tresu?i se od straha, širom otvorenih o?iju. Film završava. Potrebno je napomenuti da je film po?eo kratkom scenom dva dje?aka na polju žita, gdje Ramiz stoji na vrhu visokog stupa raširenih ruku kao da je razapet. Stevo tr?i poljem dozivaju?i Ramiza, u pokušaju da prona?e svog prijatelja, nagovještavaju?i njegovu smrt.

Pitanje s kojim film ostavlja gledatelja je šta ?e se desiti sa Stevom? Ho?e li se Stevo vratiti ku?i, staviti o?evu ?etni?ku kapu, uzeti pušku i vršiti nasilje nad ne-Srbima? Ho?e li trauma ovog nasilja nad njegovim prijateljem Ramizom od strane njegovog oca napraviti haos u Stevinoj moralnoj savjesti, savjesti koja je potresena u njegovom nastojanju da spasi svog prijatelja? Kao dje?ak, Stevo je u?inio ispravno djelo i poduzeo moralnu akciju, iako je to bilo protiv nasilnog djela njegovog oca prema svojim komšijama. Stevo je djelovao protiv srpskog nacionalisti?kog mota, Samo sloga Srbina spašava; djelovao je prema drugom društvenom principu. Stevina moralna savjest je bila ja?a i nezavisnija od o?eve. Stevo je odlu?io spasiti ne Srbina, nego ne-Srbina, svog prijatelja Ramiza. Ho?e li Stevo sebe smatrati izdajnikom srpske zajednice? Ho?e li postati ?etnik i nositi šajka?u kao njegov otac? Ko ?e podržati Stevu na na?in koji shvata i priznaje njegovo hrabro i moralno djelo? Zaplet filma je u tome što njegov fokus nije na traumi onih koji su pretrpjeli agresiju, ve? na traumi djece agresora. Struktura ovog zapleta je takt u odnosu na takt. Film štiti Stevu, pri?a njegovu pri?u i prikazuje ga u pozitivnom polo?aju. Ho?e li srpska zajednica uzvratiti takti?nost. Film traži od srpske zajednice da poduzme zaštitne mjere prema ne-Srbima za svoje dobro, a ne da poduzme obrambene mjere u svoje ime. Film inicira nadu u reciprocitet tako što prvo poduzima mjere zaštite prema Stevi, pravednom mladi?u.

Historijska trauma je emocionalna i psihološka rana za cijelu zajednicu koja proizlazi iz prisilnih preseljenja, uništavanja kulturnih tradicija i genocida. Rana se zagoji i prenosi se kroz generacije. Rana ostaje u dušama generacija. Posljedice mogu biti visoka stopa mentalnih i fizi?kih bolesti kao i duboka šteta u porodicama i zajednicama. Historijski katastrofalni doga?aji poput genocida uti?u ne samo na pojedince, ve? i na cijelu zajednicu. Osim toga, historijska trauma se ne odnosi samo na ono što se desilo u prošlosti ve? i na ono što se još uvijek dešava (Pettigrew, 2018; Webster & Haight, 2002; Simon, Rosenberg & Eppert, 2000).

Oporavak zajednice koja pati od historijske traume dolazi kroz ponovno povezivanje sa snažnim tradicijama i kulturom zajednice kako bi se obradila kolektivna tuga prošlih trauma. Kulturno opravljanje se fokusira na dobrotu i ljepotu naslike?a, ?uvaju?i vrijednosti zlostavljane zajednice, za šta se zalaže takt u odnosu na takt. “Kako smo se igrali” postavlja prešutno pitanje o tome kako ?e se historijska trauma prenijeti na Stevu, ?ija je zajednica slijepo ?inila nevi?ene zlo?ine ne samo nad drugom zajednicom, ve? i nad svojom vlastitom zajednicom, nad bliskim komšijama. Kulturno opravljanje dolazi u?enjem i uvažavanjem ne samo dobrote i ljepote etni?ke nego i nacionalne

kulture. Takav je poziv Stevinog sna o srednjovjekovnoj Bosni, nasljeđu koje dijele Stevo i Ramiz. Takav je i podsjetnik od tvrđave Srebrenik, pokretne materijalne kulture ovog dobro očuvanog dvorca iz romantične srednjovjekovne epohe ove zemlje.

Biće teško izljeđiti Stevinu traumu. Stevo nije uradio ništa pogrešno nego samo ono što je bilo moralno. Stevo se ponio kao dobro ljudsko biće, najbolje ljudsko biće. Pokušao je spasiti svog prijatelja Ramiza. Nakon što je svjedočio ubistvu Ramiza i njegove porodice od strane svoga oca, Stevo je ukočen od straha. U njemu je dobrota i ljepota ubistava, zlostina protiv očevosti i genocida? Šta je biti sa Stevom? Ko je ga zaštititi od nepravedne kazne? Srpska zajednica? Izazov očuvanja Stevine estetike prirode je težak, ali takav je cilj taktičnosti ovog filma. Vidjeti dobrotu i ljepotu u drugome je način na koji oviček može da spozna dobrotu i ljepotu u samom sebi. To je logika i princip takta u odnosu na takt.

Zaključak

Ova tri filma, iako svjedoče, oslikavaju patos politike oprosta. Oni opisuju svrhu svjedočenja kao povezivanje politike i oprosta, neodgovarajućeg para. Veličanstvenost njihove umjetnosti je u tome što nijedna strana ovih dihotomija nije ugrožena. Političko djelovanje svjedočenja ne briše moralnu potrebu za pomirenjem. Svaka strana dihotomije ojačana je u odnosu na svoju suprotnu stranu, s obzirom na dijalektiku takta u odnosu na takt. Ovi filmovi su dragocjeni i neprocjenjivi, moralni i visokoumni, jer podstiču svoje društvo i svijet na bolje shvatanje blagostanja.

Prethodno objavljeno: *Remembrance and Forgiveness: Global and Interdisciplinary Perspectives on Genocide and Mass Violence*, edited by Ajlina Karamehić and Laura Kromják (New York: Routledge, 2011)

References

- Cooper, P. & Dancyger, K. (2005). Writing the short film. Burlington, MA: Elsevier/Focal Press.
- Durkheim, E. (1984). The Division of Labor in Society. New York: Free Press.
- Goffman, E. (1956). The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh, Social Science Research Center.
- Leman, S. 42 ½. (2000). Sarajevo: Refresh Production.
- Imamović, A. (2002). 10 Minuta. [Ten Minutes]. Sarajevo: Refresh Production.
- Konstantinović, R. (2009). Filosofija Palanke [Backwater Philosophy]. Sarajevo: University Press.
- Mehanovic, S. (2007). Kako smo se igrali. [The Way We Played.] Sarajevo: HEFT Production.
- Mehmedinović, S. (2013). Autoportret s torbom” [Self portrait with a bag]. Beograd: BOOKA.
- Pettigrew, D. (2018). The Suppression of Cultural Memory and Identity in Bosnia and Herzegovina. In J. Lindert and A Marsoobian, Multidisciplinary Perspectives on Genocide and Memory (pp. 187-198). New York: Springer.

Simon, R., Rosenberg, S., & Eppert, C. (2000). Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma. Lanham: Rowman and Littlefield.

Vuleti?, S. (2000). Hop, Skip, and Jump. Sarajevo Refresh Production.

Webster, J. & Haight, B. (2002). Critical Advances in Reminiscence Work: From Theory to Application. New York: Springer.

The preceding text is copyright of the author and/or translator and is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.