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 čime 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 Lemana 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 čista. Ne zavisi o instrumentalnom rasuđivanju 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 paradoksalnu frazu “politika oprosta”? Kakva je njena struktura? Njena logika? Prvo, ova studija predstavlja sociološki argument o tome šta 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 čvrste, egzegetske prikaze tri kratka bosanska filma snimljena nakon rata od 1992. do 1995., studija objašnjava politiku oprosta u njenom najboljem smislu.

Erving Goffman i politika oprosta

Erving 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 nečiji pozitivan položaj u interakciji, kako bi se spasio nečiji 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, već tuđeg 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 treći i dublji tip upravljanja utiscima, dublji jer mora biti recipročan. Ovaj treći 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 recipročan. 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 uzvraćajući na taktičnost drugoga. Na taj način, takt u odnosu na takt stvara ne samo pozitivan položaj za sebe i za drugoga, već i pozitivnu solidarnost u kojoj dvoje sarađuju kako bi spasili i zaštitili obraz jedan drugome, održavajući 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 taktično kaže posjetitelju da osoba koju traži nije tu, bilo bi mudro da se on odmakne od kancelarijskog telefona kako ne bi čuo šta ta osba govori. Taktično povlačenje posjetitelja štiti sekretaricu, olakšavajući joj kada mora lagati posjetitelju. Posjetitelj na taj način sarađuje sa sekretaricom koja mu mora reći 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 čuvaju 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 Imamovića nagrađen je za najbolji kratki film 2002. godine od strane Evropske filmske akademije. Film počinje tako što muškarac iz Azije ulazi u prodavnicu 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 čudu 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 čeka. Pored prodavnice, par sjedi u kafiću na otvorenom i veselo razgovara, a ljudi prolaze ulicom.

Film se zatim prebacuje u Sarajevo za vrijeme rata, koji se u isto vrijeme događa ne tako daleko od Jadrana. U kuhinji mračnog stana, majka drži dojenče koje plače pokušavajući ga smiriti zvečkom. Njen stariji sin sjedi za kuhinjskim stolom i čita

časopis. Ona mu kaže da ode po vodu, a dječak je ignoriše zadubljen u svoje čitanje. Majka ga ljutito tjera iz kuhinje grabeći mu časopis iz ruku i udarajući ga njime po glavi. Dječak, mirno, podiže kanistere i izlazi van.

Dok dječak odlazi, njegov otac, vojnik koji štiti svoju porodicu i zajednicu, se vraća s linije fronta. Razgovaraju na ulazu u svoj stan. Dječak ga pita kada će mu pokazati kako se koristi puška. Otac ga ignoriše i kaže mu da bude oprezan kad bude išao po vodu jer je opet počelo granatiranje. Dok dječak skače niz stepenice, prijatelj njegovog oca, koji se penje, hvata ga, podiže i povuče ga za uši prije nego što ga pusti da prođe.

Dok dječak izlazi u dvorište, pozdravlja stariju ženu na štakama, vjerovatno povrijeđenu tokom rata, a zatim pozdravlja prijatelje koji igraju fudbal na igralištu ispred zgrade. Oni ga pitaju kada će im se pridružiti. Dječak skakuće noseći dva velika kanistera za vodu prolazeći prečicom kroz prozor praznog stana s grafitima na zidovima.

Mlada žena šeta svog psa po praznom polju izvan stambenog naselja, a mladić, koji se zove Memo, viče 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. Osjećaj fatalizma formulira potrebu za održavanjem osjećaja normalnosti.

Dječak se prišunja dvojici vojnika koji igraju šah iza barikade od vreća s pijeskom u dvorištu; žale se kako je život kratak. Dječak im pokuša uzeti pušku, a vojnik je uzima nazad i traži od dječaka da mu donese jednu krišku kada dođu kolica s hljebom. Vojnik mu nudi cigaru zauzvrat. Dječak kaže da umjesto toga hoće pušku. Vojnik promrmlja i ponudi mu dvije cigare nazivajući dječaka trgovcem, napominjući da će mu ostati samo jedna cigareta. Stižu kolica s hljebom i kamion s vodom. Granatiranje počinje čim se ljudi okupe za hljeb i vodu. Vojnici ustaju sa svoje utvrde od pješčanih vreća i govore ljudima da brzo idu u skloništa. Nakon što je uzeo malo vode u kanister, dječak ostavlja krišku hljeba vojnicima, pojuri, saginje se i kreće nazad kući. Vojnik ga pokušava zaustaviti da ode dalje zbog granatiranja. Čujemo ženinog psa kako cvili na terenu tokom granatiranja. Dječak juri iza ugla i preko igrališta do svoje zgrade dok muškarac trči ispred njega. Zgrada, u kojoj dječak živi, je pogođena granatom. Žena sa štakama koja sjedi na ulazu u zaklonu pokušava spriječiti dječaka da se popne gore tako što je jednu od svojih štaka prislonila na zid preko puta ulaznog hodnika. Dječak se provuče i potrča gore. Neposredno prije nego što je ušao u svoj stan, prijatelj njegovog oca uhvati dječaka i prekrije mu oči rukama kako dječak ne bi mogao vidjeti šta se desilo unutra. Dječak se otrgne iz čvrstog stiska, ode do ulaza u stan, ugleda majku i oca krvave i mrtve i čuje svog brata i sestru kako plaču. 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 obrađene na vrijeme i stoji vani gledajući fotografiju svoje porodice, supruge i dvoje djece, pored Koloseuma u Rimu. Vidi se kontrast ove dvije “porodične fotografije”, jedna pozitivna i sretna, jedna negativna i tragična. 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 mogućnost koja nije stvarnost. Stvarnost koja bi

trebala biti stvarnost je nestvarna.

“Deset minuta” prikazuje osjećaj normalnosti koji je održavao društveni život gradskog naselja koje živi u užasnoj opsadi. Normalnost je bila i stvarna i iluzorna. Majka pravi večeru. Dječak je zadubljen u čitanje. Dječak donosi vodu. Djeca igraju fudbal u dvorištu. Prijatelji se zafrkavaju. Ljudi se srdačno 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 između Azijca, turista u Rimu, zabrinutog za svoj film, i sarajevske porodice, koja se pokušava pretvarati da nije zabrinuta za svoju dobrobit i dobrobit drugih. Čovjek u Rimu je zabrinut za svjetovne stvari, nije svjestan stvari koje uzima zdravo za gotovo dok gleda svoju tek obrađenu porodičnu fotografiju i nije svjestan prolaznosti života. Za razliku od toga, porodica u Sarajevu je unutar života, unutar značaja zajedničkog života, držeći se za svaku minutu koju imaju i znajući 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 također 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 poistovjećuju i odvajaju od muškarca u Rimu, tako pokazuju svoju taktičnost kao odgovor na taktičnost filma prema njima.

Kad film započne crno-bijelim scenama Rima i njegovog slavnog Koloseuma, gledatelji misle da je početna scena u prodavnici fotografija snimana u Rimu. Međutim, scena je zapravo snimljena u Sarajevu u jednoj ulici u centru Sarajeva blizu Katoličke katedrale. Ova ulica u Sarajevu izgleda kao mnoge ulice u Rimu. Nema vidne razlike između Sarajeva i Rima. Film donosi mir iz Rima u Sarajevo. Međutim, postoji razlika. U Sarajevu je rat. Film također prebacuje rat s jednog mjesta na drugo. Rat u Sarajevu prebacuje u Rim. Najprije ovaj prijenos, a zatim unakrsni prijenos, je način na koji film svjedoči. S jedne strane, ratni zločini koji se događaju 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 drugačiji od života u Rimu. Sarajevo je bilo sigurno i mirno kao i bilo koji drugi moderni europski grad. Kratki film iskorištava ne-razliku između Sarajeva i Rima kako bi prikazao razliku. Ne-razlika između Sarajeva i Rima je paralelna s razlikom između Sarajeva i Rima. Svjedočenje ne znači pokazivanje razlike koju nasilje stvara, kao što se često misli; svjedočenje znači očuvanje 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 između 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 suočava sa površnom prirodom svjetskog saosjećanja s ljudima u Sarajevu tokom rata, saosjećanje utemeljeno na nepovezanosti, i zahtijeva empatiju svijeta prema ljudima u Sarajevu, empatiju utemeljenu na osjećaju povezanosti. U tome je struktura takta u odnosu na takt, koja spaja oprost i politiku, kao neodgovarajući par. Ovaj je film nagrađen za najbolji kratki film 2002. od strane Europske filmske akademije.

“42 1/2”

Sada prelazimo na drugi film, “42 ½” Slobodana Gulubovića Lemana. Film počinje urbanim čovjekom u lanenom odijelu, sa maramom oko vrata, koji kupuje cipele u maloj prodavnici cipela u centru Sarajeva. On isprobava različite veličine uz prodavačevu pomoć i na kraju izabere veličinu 42 ½. Njegova supruga, koja govori njemački, gleda cipele koje stoje na izlogu. “Das ist schön”, kaže ona svojoj djeci. Čovjek ima jednu nogu. Nakon kupovine, muškarac odlazi od svoje porodice noseći kutiju za cipele u kesi. Dok kreće niz ulicu na štakama, njegova supruga ga gleda s prezirom kako odlazi.

Scena se prebacuje na čovjeka koji živi na planini u kolibi, a vani gori vatra. Čovjekova mlada kćerka sjedi za drvenim stolom za piknik i jede lubenicu. Otac joj se smiješi. Čovjek ulazi unutra i gleda u klimavu policu na kojoj se nalazi nekoliko flaša šljivovice. Uzima različite 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 čovjek nema nogu. Izlazi iz kolibe na štakama i kreće niz brdo. Pas nalik vuku zavezan za drvo cvili i laje dok on odlazi skakućući na štakama. Njegova žena, koja sjekirom cijepa drva za vatru, prezirno ga gleda dok odlazi. Ovo je filmska tehnika snimljena “obrnutim snimkom”. Film postavlja slike ove dvije žene jednu pred drugu kao da se gledaju dok njihovi muževi odlaze, a ustvari se one ne gledaju. Stvara se mogućnost 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, svirajući spori marš, gradski čovjek ide uz strme sarajevske brežuljke, a seoski čovjek se spušta niz planinu s Pala, oba su na štakama. Prvi stiže čovjek iz grada i čeka sjedeći na klupi na vidikovcu iznad Sarajeva odakle su srpske puške četiri godine nemilosrdno pucale na grad. Kad se čovjek sa Pala približio, posrnuo je, skoro pao, i sjeo pored svog prijatelja. Pričaju o svojim štakama, a čovjek 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. Čovjek sa sela obuva desnu cipelu, i odgovara mu jer ova dva muškarca nose istu veličinu. Čovjek iz Sarajeva ga pita zašto ne nosi čarape. On mu odgovori da mu noge ne bi smrdile. Čovjek sa pala vadi flašu rakije šljivovice, 42 ½ kao broj cipela. Čovjek iz grada vadi dvije čašice. Sipaju piće jedan drugom i nazdravljaju. Zatim ustaju držeći se jedan za drugog bez svojih štaka, skaču i plešu, obuzimajući nogu jedan drugoga kao da su jedan čovjek s dvije noge. Odvojeno, imaju po jednu nogu. Zajedno imaju obje noge.

Dok seoski čovjek odlazi, šali se s prijateljem da sljedeći put donese par japanki. Riječ japanke, je također riječ za žene iz Japana-Japanke dakle dvosmislenost ili šala. Gradski čovjek iz Sarajeva mu psuje. Kako film završava zvukom solo tubista, jedan čovjek polahko hoda uzbrdo, a drugi niz brdo, na ekranu se pojavljuje tekst koji kaže da je jedan čovjek 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 vraćaju svojim suprugama i porodici.

“42 ½” predstavlja primjer pomirenja. Pokazuje kako je pomirenje ne samo moguće nego i neophodno. Dva čovjeka 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 čovjek 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 drugačijem kontekstu. Logika takta u odnosu na takt je logika pomirenja; to je logika koja se ne primjenjuje samo na dva pojedinca, već i na dva entiteta, dvije etničke grupe ili dvije zajednice. Organska solidarnost koja nastaje od međuzavisnosti razlika ne samo da je jača nego je i bolja od mehaničke solidarnosti koja nastaje od mješavine istog (Durkheim 1984). Takt u odnosu na takt stvara ne samo pozitivan položaj za sebe i drugoga, već i pozitivnu solidarnost u kojoj dvoje sarađuju kako bi spasili i zaštitili obraz drugoga, održavajući pozitivan stav prema drugome kao i prema široj zajednici.

U zbirci kratkih priča pod nazivom "Autoportret s torbom", Semeždin Mehmedinović govori o Radomiru Konstantinoviću. Mehmedinović je poznati sarajevski pisac i pjesnik; Konstantinović je poznati srpski filozof, poznat po svojoj strastvenoj i oštroj kritici srpskog nacionalizma (2009.). Iako Mehmedinović nikada nije upoznao Konstantinovića i samo je čitao njegovo djelo, Mehmedinović Konstantinovića smatra prijateljem za čiju je smrt nedavno saznao, i sada tuguje. U jednom trenutku Mehmedinović (2013, str. 68) citira Konstantinovićevu rečenicu o prijateljstvu „Mislim na prijateljstvo kao na privilegiju (valjda najveću od svih privilegija)". Osjećaj prijateljstva između Mehmedinovića, bosanskog muslimanskog pjesnika, i Konstantinovića, srpskog filozofa, možda je najbolji opis takta u odnosu na takt. Takt u odnosu na takt je umjetnost prijateljstva, u kojem se međusobno poštuje 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 prelijepe, slikovite tvrđave Srebrenik, dobro očuvanog srednjovjekovnog dvorca iz 1333. godine, blizu Srebrenika, grada u blizini Tuzle. Priča 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, uđe 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, okrene se i ugleda svog prijatelja Stevu koji ga zove da siđe 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 tučnjave između dva dječaka, jedan od njih je Stevo. Mlada učiteljica, s velikim naočalama, 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 otvori. Djeca skaču i viču 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. Čovjek u polju kosom sječe žito, a dječaci

sjede jedan do drugoga na polju daleko ispod tvrđave i žvaču komad slame. Čujemo lagane udare u pozadini, što ukazuje na metodično granatiranje artiljerije. Stevo priča Ramizu priče o skrivenom blagu i gusarima, a Ramiz sumnja u istinitost onoga što je Stevo čuo od svog dede. Stevo zatim priča o nečemu što je vidio 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 uzbuđeni i trče uz brdo do tvrđave. U tvrđavi se mačuju 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. Čuje 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 istrčava iz tvrđave na polje. Ramiz se vidi sa polja izdaleka kako sam stoji na zidu visoke tvrđave, mašući rukama gore-dolje iznad glave, dozivajući Stevu da se vrati. Crveno sunce zalazi u pozadini. Stevo trči kući.

Film se zatim prebacuje u Stevinu spavaću sobu gdje ima problema sa spavanjem zbog buke vani. Sanja kako su Ramiz i on obučeni kao plemići 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 spavaće sobe i vidi čovjeka s pištoljem kako vuče drugog čovjeka koji viče, ne, ne, ispod svog prozora. Stevo silazi dolje i sjeda s ocem za kuhinjski stol. Njegov otac ima pušku i skida četničku kapu ili šajkaču, 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 šajkaču s glave i zalupi je o stol. Muškarčeva supruga dolazi do stola i pita muža hoće li jesti. On kaže da hoće. Ona mu donese zdjelu gulaša. Zatim joj pokazuje listu imena, imena komšija muslimana u selu. Ona zna šta znači ova lista i kaže, uz prigovor, to su nam komšije. On udari šakom od stol. 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, četiri međusobno povezana slova S, nacionalistički moto koji znači, Samo sloga Srbina spašava. Stevo stiže do Ramizove kuće i kuca na prozor Ramizove spavaće sobe. Ramiz otvara prozor i pita ga šta je bilo. Stevo viče, požuri, bježi, bježi, vojnici dolaze da te ubiju. Ramiz, zaintrigiran, misli da Stevo priča 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, kočnice škripe. Ramiz zatvara prozor i ulazi unutra, a Stevo brzo pobjegne. Četiri milicionera sa četničkim kapama, trakama i pištoljima, od kojih je jedan Stevin otac, dolaze do kuće, razvaljuju vrata u vojnoj akciji, saginjući se, ulaze jedan po jedan. Čuje se vrisak žene i pucnjava.

Kamera se potom vraća na Stevu koji sada sjedi u polju pored plasta sijena, šćućuren, sa koljenima na prsima, tresući se od straha, širom otvorenih očiju. Film završava. Potrebno je napomenuti da je film počeo kratkom scenom dva dječaka na polju žita,

gdje Ramiz stoji na vrhu visokog stupa raširenih ruku kao da je razapet. Stevo trči poljem dozivajući Ramiza, u pokušaju da pronađe svog prijatelja, nagovještavajući njegovu smrt.

Pitanje s kojim film ostavlja gledatelja je šta će se desiti sa Stevom? Hoće li se Stevo vratiti kući, staviti očevu četničku kapu, uzeti pušku i vršiti nasilje nad ne-Srbima? Hoće 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 dječak, Stevo je učinio ispravno djelo i poduzeo moralnu akciju, iako je to bilo protiv nasilnog djela njegovog oca prema svojim komšijama. Stevo je djelovao protiv srpskog nacionalističkog mota, Samo sloga Srbina spašava; djelovao je prema drugom društvenom principu. Stevina moralna savjest je bila jača i nezavisnija od očeve. Stevo je odlučio spasiti ne Srbina, nego ne-Srbina, svog prijatelja Ramiza. Hoće li Stevo sebe smatrati izdajnikom srpske zajednice? Hoće li postati četnik i nositi šajkaču kao njegov otac? Ko će podržati Stevu na način 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, već na traumi djece agresora. Struktura ovog zapleta je takt u odnosu na takt. Film štiti Stevu, priča njegovu priču i prikazuje ga u pozitivnom položaju. Hoće li srpska zajednica uzvratiti taktičnost. 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 mladiću.

Historijska trauma je emocionalna i psihološka rana za cijelu zajednicu koja proizlazi iz prisilnih preseljenja, uništavanja kulturnih tradicija i genocida. Rana se zagnoji i prenosi se kroz generacije. Rana ostaje u dušama generacija. Posljedice mogu biti visoka stopa mentalnih i fizičkih bolesti kao i duboka šteta u porodicama i zajednicama. Historijski katastrofalni događaji poput genocida utiču ne samo na pojedince, već i na cijelu zajednicu. Osim toga, historijska trauma se ne odnosi samo na ono što se desilo u prošlosti već 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 oporavljanje se fokusira na dobrotu i ljepotu naslijeđa, čuvajući vrijednosti zlostavljane zajednice, za šta se zalaže takt u odnosu na takt. “Kako smo se igrali” postavlja prešutno pitanje o tome kako će se historijska trauma prenijeti na Stevu, čija je zajednica slijepo činila neviđene zločine ne samo nad drugom zajednicom, već i nad svojom vlastitom zajednicom, nad bliskim komšijama. Kulturno opravljanje dolazi učenjem i uvažavanjem ne samo dobrote i ljepote etničke 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 izliječiti 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 čemu je dobrota i

ljepota ubistava, zločina protiv čovječnosti i genocida? Šta će biti sa Stevom? Ko će ga zaštititi od nepravedne kazne? Srpska zajednica? Izazov očuvanja Stevine čestite prirode je težak, ali takav je cilj taktičnosti ovog filma. Vidjeti dobrotu i ljepotu u drugome je način na koji čovjek 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. Edenborough: University of Edenborough, 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.

Vuletić, 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.