

АЛЕКСАНДАР ВРАЊЕШ

РАТНИ ФИЛМ ЗА СПОЉНУ УПОТРЕБУ

Одређен број филмова на тему последњег рата, у копродукцији или сниманих у Босни и Херцеговини, почевши од деведестих година прошлог вијека, имали су извјесну политичку позадину да, под велом антиратности и потребе да се прикажу страхоте рата, пропагирају једнострану слику грђанског рата од 1992. до 1995. године. Како се наводи на званичном сајту „Удружења филмских радника у Босни и Херцеговини” период грађанског рата је био, у продукцијском смислу, „веома плодан”, гдје је снимљено на стотине документарца о животу и смрти у опкољеном Сарајеву током четири године.¹ Такође се наводи да су ови филмови обишли свијет и били једина права слика онога што се дешавало у Сарајеву и Босни и Херцеговини током рата.² У том смислу интересантан је примјер документарног филма *МГМ Сарајево: Човјек, Боџ, Монструм* којег су потписали редитељи Исмет Арнауталић, Мирсад Идризовић, Адемир Кеновић и Пјер Жалица 1994. године.³ Основни циљ овог политичког документарца је био да западној публици представи „једини истинити” поглед на грађански рат у БиХ из опкољеног Сарајева као и сву монструозност српских војника у рату.⁴ Важно је у том контексту споменути и филм *Савршени круг* редитеља Адемира Кеновића⁵

¹ Види: <http://www.bhfilm.ba/udruzenje.php?kat=24>, посјећено 22. 12. 2014. године.

² Ibid.

³ Види: <http://www.imdb.com/title/tt0110415/>, посјећено 22. 12. 2014. године.

⁴ Види: <http://www.nytimes.com/movies/movie/134249/MGM-Sarajevo-Covjek-Bog-Monstrum/overview>, посјећено 22. 12. 2014. године.

⁵ Види: Dominique Chansel „Europe on-screen – Cinema and the teaching of history”, Council of Europe Publishing, Strasbourg, p. 69–71.

из 1997. године, који је само у играној форми, имао исти политички циљ. Дакле, улога ратног филма из БиХ кинематографије, био он играни или документарни, у формирању позитивног става свјетске, прије свега западне јавности према бошњачкој интерпретацији ратних дешавања, током и након рата, је свакако била огромна.⁶

Непосредно након рата снимају се кратки и документарни филмови као што су: *Крај доба нејријатности*, Пјера Жалице; *Троскок*, Срђана Вулетиха; *Прво смртно искуство*, Аиде Бегић; *Човјек који је кућу замијенио за тунел*, Елмира Јукића; *Црвене ђумене чизме*, Јасмиле Жбанић; *10 минута*, Ахмеда Имамовића; *Сјећаш ли се Сарајева*, Недима Аликадића и Нихада и Сеада Крешевљаковића итд.⁷ Важан моменат за развој савремене кинематографије Босне и Херцеговине, али и „политичке снаге” БиХ филма, јесте тренутак када сарајевски редитељ Данис Тановић осваја награду за најбољи сценарио на Филмском фестивалу у Кану, а затим и Оскара за свој дебитантски филм *Ничија земља*.⁸ Успјех Даниса Тановића отворио је очи „политичком Сарајеву” не само о значају филма за културу једног народа, него и о семантичкој вишеслојности филма, који поред финансијског и културног профита, може да оствари и одређене политичке поене. Крајем 2002. године оснива се „Фондација за кинематографију” у Сарајеву, која заједно са утицајним „Сарајево Филм Фестивалом” отвара врата босанско-херцеговачком филму према различитим фондовима и међународним продуцентским кућама. Према Извјештају „Фондације за кинематографију”⁹ у периоду од 2002. до 2013. године, што у домаћој продукцији, што у копродукцији, снимљено је 47 домаћих дугометражних играних филмова за шта је издвојено из овог фонда 11.770.656 КМ (око 6.005.436 евра). Када је ријеч о производњи домаћих анимираних филмова, снимљено је 22 анимирана филма (укупно издвојено средстава: 1.463.800 КМ). У том периоду снимљена су 44 домаћа документарна филма за шта је издвојено 810.979 КМ, а у исто вријеме снимљено је и 37 домаћих кратких играних филмова за шта је издвојено 931.025 КМ. За потребе регионалне филмске продукције

⁶ У току и након рата у Републици Српској не можемо да идентификујемо адекватан пандан ни самом филму ни његовом утицају у западном јавном мњењу.

⁷ Види: <http://www.bhfilm.ba/udruzenje.php?kat=24>, посјећено 22. 12. 2014. године.

⁸ Види: <http://www.imdb.com/title/tt0283509/>, посјећено 22. 12. 2014. године.

⁹ Види: <http://www.bhfilm.ba/include/download.php?f=1415271885.pdf&fc=Arhiva%20finansiranja%202002.-2013..pdf>, посјећено 22. 12. 2014. године.

издвојено је у овом периоду 850.000 КМ, а у сврху промоције босанскохерцеговачког филма издвојено је 1.863.900 КМ. Када се свему томе дода финансирање: Пројекат „Сарајево град филма” (400.000 КМ); суфинансирање Фимског центра Сарајево (750.000 КМ); подршке пројектима из области кинематографије пристиглим ван Јавног конкурса из резерви Фонда (1.091.250,31 КМ); за потребе студентског филма (88.000 КМ); сценаристичку грађу и синопсис (419.000 КМ); и свему томе додамо још и финансирање стручног образовања (65.000 КМ), архивске и филмске грађе (165.000 КМ); али и различита суфинансирања развоја филма у БиХ, укупна издвојена средства од стране „Фондације за кинематографију” за период од 2002. до 2013. године су 21.154.608,31 КМ или око 10.793.167,50 евра.

Када уђемо у анализу филмова на тему рата сниманих у Босни и Херцеговини посљедњу деценију, било у домаћој продукцији или у копродукцији, можемо да идентификујемо одређене елементе политичке пропаганде. У сагласности смо са погледом Зорана Славујевића на пропаганду, који сматра „у пропаганди не може да успе идеја коју људи на неки начин не успевају да препознају у властитом колективном или индивидуалном искуству” и додаје да „све оно што је ново, боље прође, ако се учини познатим, већ виђеним, жељеним”.¹⁰ Овај аутор такође истиче и технику синкретизма, односно здруживања елемената различитог поријекла, који служе за конципирање пропагандних садржаја, тако да се под изгледом већ познатог могу потурити чак и неке радикалне новине.¹¹ Слично Славујевићевом „синкретизму” јесу и технике когнитивне манипулације Филипа Бретона, тј. „манипулаторско кадрирање”, које се састоји од коришћења познатих чињеница које се прерасподјелују у структури садржаја, тако да се поништава сваки рационални отпор при њиховом прихватању и стварање амалгама када долази до спајања елемената који су у узрочно-посљедичној, односно у рационалној вези.¹² Оно што је важно за овај текст, јесте да оба наведена аутора инсистирају у својим дјелима, да пропаганда може да утиче и на емотивно-афективну, али и на рационалну, односно когнитивну компоненту става. У том смислу Славујевић дефинише политичку пропаганду као планску и организовану активност на обликовању, представљању, ширењу политичких садржаја, на

¹⁰ Зоран Славујевић, *Сјатровековна пројаганда: од Вавилонске куле до „Ратнет et circences”*, Радничка штампа, Београд 1993, 11.

¹¹ Ibid, 11, 25.

¹² Филип Бретон, *Изманијулисана реч*, „Клио”, Београд 2000, 95.

придобијању људи и обезбјеђивању њихове подршке одређеном политичком садржају и њиховим носиоцима.¹³ Под планском активношћу овај аутор подразумева организовано и систематско дјеловање већег броја институција, група и појединаца на основу унапријед постављеног циља и одабраних средстава. Политички садржаји су идеје, ставови, квалификације појава, догађаја и људи – све оно што омогућује ширење позитивних и негативних осјећања према њима и све оно што носи у себи експлицитну или имплицитну политичку поруку. Придобијање људи значи формирање или ширење постојећег позитивног или негативног рационалног и/или емотивно-афективног односа људи према одређеним политичким садржајима и њиховим носиоцима, као и промјену позитивног у негативни, односно негативног у позитивни став. У том смислу филм је веома погодан за пропагандно дјеловање. Тома Ђорђевић је прије двадесет и пет година записао да се филм разликује од осталих медија масовног комуницирања, зато што је филм превасходно „медијум уметничке презентације идеја, инструмент естетског доживљавања појава, процеса и догађаја”.¹⁴ Садржаји који се посредују филмским медијем, тј. филм комуниколошки схваћен као порука, може бити документарни филм, информативни филм (филмски журнал), перформативни тј. играни филм (са мноштвом жанрова) и анимирани тј. цртани филм или лутка-филм. Без обзира на то о којој врсти филма да је ријеч, порука се увијек организује у форми која је иманентна овом медију – „филмском спектаклу”.¹⁵ Основна карика посредовања односа између онога ко филмску поруку организује и самих рецепијената и није ништа друго него филмски спектакл.¹⁶ Радојковић и Милетић дефинишу филмски спектакл као иконичко-аудитивну реконструкцију стварности изведену различитим креативним поступцима и техникама, у току снимања филма и монтаже, а фактографски аспект стварности увек се појављује као предложак филмског спектакла, који му обезбеђује денотативно значење.¹⁷ Ако на филм гледамо као на поруку, онда је он масовна комуникација естетичких порука, тј. идеја и искустава, симболички (иконичним симболима) тако

¹³ Зоран Славујевић, *Политички маркетинг*, Факултет политичких наука, „Чигоја”, Београд 2005, 12.

¹⁴ Тома Ђорђевић, *Теорија масовних комуникација*, Савез инжењера и техничара Југославије, Београд 1989, 171.

¹⁵ Ibid, 124.

¹⁶ Ibid, 172.

¹⁷ Мирољуб Радојковић, Мирко Милетић, *Комуницирање, медији и друштво*, „Стилос”, Нови Сад 2005, 124.

обликованих да се биће поруке, њено информативно језгро, не може декодирати а да се истовремено и естетски, емоционално не доживи.¹⁸ Тома Ђорђевић у свом дјелу *Теорија масовних комуникација* износи закључак који је веома важан за овај рад: „Филмски медијум и онда када својим специфичним средствима саопштава 'универзалне истине', идеје и искуства које немају тесне везе са политичким аспектима људске праксе, остаје на нивоу медијума политичке комуникације, макар и посредно. Не можемо замислити филмско збивање лишено политичких импликација, тј. дело филмске продукције којим се у свест гледалаца бар посредним карикама не прелива владајућа идеологија као принципијелни слој колективне свести у сваком датом тренутку људске историје.”¹⁹ Другим ријечима, тешко је замислити филм као неутралан израз у односу на владајуће политичко-идеолошке формације и стандарде културе, очишћене од свих могућих политичких импликација на понашање реципијента, тј. филмских гледалаца. Овај аутор даље образлаже да филм као цјелина представља структуру са метафоричким импликацијама, тј. смислом. Међутим, у току филмске пројекције нисмо у стању да се суочимо са цјелином филмског збивања, него се из секвенце у секвенцу излажемо филмском збивању на плану афективно-когнитивног поимања временског слиједа секвенци, међу којима често и не постоји строго логички конституисана веза. Ђорђевић додаје да „та априорна чулно-перцептивна и афективно-когнитивна спрега са секвенцама филма за време пројекције филмског спектакла разоружава гледаоце интелектуалних напора, па и могућности да до краја логички досегну онај семантичко-значењски слој поимања у симболичко-метафоричкој структури филма, који је и те како присутан”.²⁰ Аутор наставља да и све док су гледаоци интелектуално-логички разоружани, тј. чулно-перцептивно обузети сликом, филмско збивање се доживљава на плану „тоталне чулне илузије”. Под дејством те чулно-перцептивне опсједнутости, једна сасвим реконструисана стварност доживљава се очима и душом гледалаца као аутентична стварност животне праксе. Све оно што се у стварним драматичним догађајима у животу може доживјети као психолошка или емоционална реакција непосредних учесника у тим догађајима, може се доживјети и за вријеме пројекције филма. Гледаоци се заиста веселе, плачу или протестују, уживљавајући

¹⁸ Тома Ђорђевић, *Теорија масовних комуникација*, 171.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid, 175.

се у филмски спектакл, тј. идентификујући се са актерима филмског збивања. Наравно, идентификујући се са јунацима, гледаоци се полако и неосјетно идентификују и са идеолошким системом у чијој је сјени образован идеолошки лик протагонисте са којим се идентификују.²¹ Тако су на овај начин гледаоци изложени порукама са идеолошком позадином, путем којих се могу усвојити идеје, чак и оформљени ставови према сугерисаним вриједностима. На крају ове Ђорђевићеве студије наводи се да би дејство филмског збивања остало директно и једнолинијско уколико гледаоци не би били истовремено и емоционално-чулна и расудна бића, тј. уколико они не би накнадном критичком просуђивању подвргавали филмску поруку. Свако ко успије да накнадно критички преиспита спонтано усвојене филмске поруке, призивајући своја референтна убјеђења, моћи ће да дјелимично или потпуно анулира дејство идеја оваплоћених у филмском спектаклу.²²

Филмови на тему рата снимани у БиХ, неријетко финансијски подржани од европских и других иностраних фондова, служили су (и још увијек служе) превасходно за спољну употребу, усмјерену према западној публици, чиме се и даље подржавају митови, стереотипи и предрасуде о српској апсолутној кривици, агресији на БиХ, геноцидној намјери и сл. смањујући тако могућност преиспитивања те једностране истине, посебно када је ријеч о комплексности појма кривице, злочинима на другој и трећој страни итд. Као студију случаја узећемо филм *Халимин њуџи* настао у сарадњи хрватског редитеља Арсена Антона Остојића и сарајевског сценаристе Феђе Исовића 2012. године, подржан од фондова из Хрватске и БиХ. Иако смо у потпуности сагласни да је у питању један тежак филм пун емотивних набоја који екранизује потресну, људску причу, доказаћемо да управо кроз емпатију и изражене емоције, овај филм шаље низ политичких порука својој публици, подржавајући тиме устаљене стереотипе. Иако се у анализи често позивамо на одлуку редитеља, важно је истаћи да су политичке поруке вјешто „ушивене” у сценарио који је написао Феђа Исовић, што нам и даје за право да овај филм ставимо у контекст овог рада. Дакле редитељ вјешто обликује политичке поруке чији је креатор управо Исовић. Другим ријечима, да би веома суптилно упутио политичке поруке масовној публици и да би добио на њиховој аутентичности, Исовић гради низ епизода са снажним емотивним набојима ослањајући

²¹ Ibid.

²² Ibid, 176.

се на подтекст (нпр. у филму нема војника Армије БиХ; у посљератном периоду одрасли Бошњаци немају ПТСП, док Срби имају; смјештањем радње у околину Лакташа се асосира на актуелног председника РС итд.) и на историјске чињенице извучене из контекста (кључна сцена стрељања недвосмислено асоцира на случај „Шкорпиона” из Трнова 1995. године), а све са основним циљем да се поткријепе већ постојеће предрасуде о српској кривици у посљедњем рату.

Халимин џуџи

Радња на почетку филма одвија се 1977. године у сјеверозападном дијелу тадашње Босанске Крајине, односно на простору данашњег Унско-санског кантона у Федерацији Босне и Херцеговине гдје су прије рата живјели и Срби у овом већинском муслиманском крају. Редитељ нас уводи у причу кроз мотив „забрањене љубави” између Муслиманке Сафије²³ и Славомира,²⁴ Србина из сусједног села,²⁵ чију љубав не одобравају њихови родитељи, што ствара основ за „трагичну кривицу” која ће се манифестовати у даљем току филма. Када узмемо у обзир дискурс²⁶ и постојање анимозитета као основног елемента будућег заплета, редитељ нас упућује на закључак да је те давне 1977. године постојала изражена етничка дистанца у овом дијелу СФРЈ, чак и прије Титове смрти, што је посебно истакнуто на неприхватљивости мјешовитих бракова у том крају. Инсистирање на културним разликама, без обзира на то што бисмо могли поставити питање да ли је могуће постојање испољавања мржње на етничкој основи у држави која је репресивним мјерама бранила идеју братства и јединства, има функцију приказивања у филму два различита национална идентитета и отклањања сваке сумње да су тадашњи Муслимани, а данас Бошњаци, етногенезу прошли тек последњих деценија прошлог вијека.

²³ Лик тумачи глумица Олга Пакаловић.

²⁴ Глумац Мијо Јуришић.

²⁵ Да би причи дао аутентичност, редитељ наводи да је радња филма инспирисана истинитим догађајем о чему ће бити више ријечи касније.

²⁶ Славомирова мајка назива синовљеву изабраницу Туркињом, с друге стране у Сафијиној породици Славомир се погрдно назива Влахом. Такође, Муслимани у селу се међусобно поздрављају са мерхаба и акшам хајрула (срп. „добро вече”), ликови цитирају Куран и још много примјера нам говори о постојању културних разлика, али и анимозитета између тадашњих комшија, на којем редитељ дефинитивно инсистира.

Сафија на почетку филма долази до тетке Халиме,²⁷ главне јунакиње филма, признајући јој да је остала у другом стању са Србином, тражећи помоћ, али и заштиту од патријархалног оца и Халиминог брата Авде.²⁸ Халима и њен супруг Салко²⁹ су приказани као брачни пар без дјеце, који искаче из оквира патријархалне средине, што је посебно изражено кроз гест помоћи Сафији, мимо свих тадашњих обичаја. С друге стране налази се патријархални отац Авдо који претуче кћерку скоро до смрти када чује да је остала у другом стању са једним Влахом. Славомир покушава да спаси Сафију ударајући и повређујући њеног оца,³⁰ али тиме само погоршава ситуацију и као излаз одлази у Њемачку гдје се задржава наредне двије године. Како и сама у тој средини носи жиг „јаловуше”,³¹ тетка Халима прихвата да заштити Сафију од сурове и конзервативне средине, тако што узима њеног тек рођеног сина и представља га селу као свог и Салкиног, чиме је скинула властити жиг нероткиње и заштитила тиме братову кћерку од даљих осуда. Званична прича за радознале комшије је да је Сафијино дијете умрло на породу, тако да ни Славомир након повратка из Њемачке не сазнаје да је његов син жив и здрав и да га одгаја тетка Халима као властитог сина Мирзу.

Радња другог дијела филма одвија се двадесет и три године касније, односно, пет година након завршетка грађанског рата у Босни и Херцеговини. Ратне трауме и ране су још увијек присутне, а радња почиње сликом ексхумираних и неидентификованих костију Бошњака настрадалих у рату. Док одлази у Бихаћ да идентификује настрадалог мужа, Халима се сјећа како српски војници одводе Салка и малолетног Мирзу из куће 1993. године, успут убијајући и њиховог пса у дворишту. Сlike јединице српске војске која је одговорна за смрт њених најмилијих, појављуваће се кроз низ ретроспектива током филма. Занимљиво је примјетити да редитељ не уводи у причу припаднике Армије БиХ³² као једну од страна у грађанском рату, чиме код публике додатно појачава предрасуду о искључиво српској одговорности и кривици

²⁷ Глумица Алма Прица.

²⁸ Глумац Мустафа Надаревић.

²⁹ Лик тумачи глумац Изудин Бајровић.

³⁰ Занимљиво је примјетити да први ударац задаје Србин, чиме се симболично отвара „Пандорина кутија” односно започиње сукоб, који ће, како редитељ наговјештава, условити даљи ток радње али и обликовати кривицу, посебно за догађаје из рата.

³¹ Жена која не може да има дјецу и која је априорно осуђена као бескорисна од стране конзервативне чаршије.

³² Армија Републике Босне и Херцеговине постојала је од 1992. године до 2005. године као бошњачка војска.

у рату. Инспирисан сликама стрељања сребреничких Муслимана од стране паравојне јединице „Шкорпиони” код Трнова јула 1995. године,³³ редитељ приказује српске војнике који у камиону довозе заробљене Бошњаке (међу њима и Салка и шеснаестогодишњег Мирзу, чиме се појачава стереотип о Србима као злочинцима који убијају чак и малољетне цивиле) и крај пута их стрељају, пуцајући им у леђа, стварајући тиме повезницу између филмске приче и стварних догађаја које симболише злочин у Сребреници. Интересантно је примјетити да српски војници у тој јединици имају различите униформе. Надређени међу њима, који одводи Мирзу и Салка, носи униформу црне боје као и црвену беретку са кокардом, чиме се алудира на припадника паравојне формације (били они Арканови „Тигрови” или „Шкорпиони”) али и самог „шејтана” односно апсолутно зло, посебно изражено кроз израз мржње на лицу.³⁴ Други војник (касније, пред крај филма, видјећемо да је у питању Славомир) носи маскирну униформу са војничком капом Војске Југославије након укидања ЈНА, на којој се налази југословенска тробојка без петокраке,³⁵ а не ознаке Војске Републике Српске, којима по логици припада. Овим се у причу укључују припадници регуларне војске тадашње СР Југославије³⁶ чиме се поткрепљује мит о геноциду и агресији Србије на Босну и Херцеговину који никада није доказан.³⁷

Халима долази у Бихаћ гдје јој саопштавају да су идентификовали Салка чије су кости пронађене у масовној гробници заједно са још тридесет Бошњака. Претпостављајући да се међу ексхумираним налазе и Мирзине кости, представници Уједињених нација траже од Халиме да да крв на ДНК анализу, преко које би могли идентификовати њеног сина. Чувајући и даље тајну о Мирзином поријеклу, Халима одлази до брата Авде да пита како да пронађе Сафију, која је по повратку Славомира из Њемачке 1980.

³³ Види: <http://www.politika.rs/gubrike/Hronika/t25024.lt.html>, посјећено 20. 12. 2014. године.

³⁴ Поред тога што одводи цивиле, убија пса у дворишту и са лакоћом их стреља уз пут, овај војник прави и гримасе, говори кроз стиснуте зубе и сл., чиме се осликава мржња, односно присуство зла у тијелу српског војника, који за редитеља представља симбол злочина у прошлом рату.

³⁵ Види: <http://www.singidunum-online.com/shope/products.php?productsID=9691>, посјећено 20. 12. 2014. године.

³⁶ Савезна Република Југославија (СРЈ) настала је 27. априла 1992. године након распада СФРЈ као заједничка држава Републике Србије и Републике Црне Горе.

³⁷ Босна и Херцеговина је тужила СРЈ, односно касније ДЗ Србију и Црну Гору за геноцид пред Међународним судом правде. Процес је трајао до 2007. године када је тужба одбачена. Види: <http://www.icj-cij.org/docket/files/91/13687.pdf>, посјећено 20. 12. 2014. године.

године побјегла од куће и започела нови живот. Брат Авдо одбија да помогне, одговарајући да је за њега кћерка мртва, а Мирзу не прихвата као свог унука.³⁸ Ипак, мимо знања Авде, Халими се обраћа Сафијина мајка која говори да је чула да она и Славомир живе у селу Растоци код Лакташа³⁹ и да имају три кћерке.

Иако далеко,⁴⁰ Халима се одлучује да иде у потрагу за Сафијом уз помоћ Салковог брата Мустафе и његовог сина Арона. Баш као и Софоклова Антигона која се бори између људских и божанских закона, тако и Халима ношена религијском али и мајчинском обавезом, без обзира на последице, мора да обави своју дужност како би коначно Мирзине кости биле достојно сахрањене, односно да би његова, али и њена душа нашла свој мир.⁴¹ Занимљиво је примјетити да редитељ користи ове универзалне елементе из античке трагедије, да би тиме појачао како Халимину жртву тако и саму „трагичну кривицу” коју је млади брачни пар починио кршећи „божанске законе” једне конзервативне, етнички и религијски подјељене заједнице.

С друге стране, редитељ нас води у Растоке код Лакташа, гдје живи Сафија, данас Софија, са мужем Славомиром који очигледно пати од посттрауматског стресног поремећаја (ПТСП) и свој проблем покушава ријешити опијајући се. У првој сцени у којој се појављује Славомир, Сафија га налази запуштеног и пијаног на гробу својих родитеља који су умрли природном смрћу 1996. године у избјеглиштву у околини Лакташа. Дакле, поруку коју редитељ шаље, јесте да су Срби на подручју Унско-санског кантона током рата били искључиво злочинци, а да су умирали природном смрћу, а не од стране Армије БиХ. Када му Сафија каже да ће га „убити ракија”, Славомир одговара да ће га убити рат, чиме се ставља до знања да српски војник пати од грижње савјести, односно да га прогања кривица од које покушава побјећи уз помоћ

³⁸ Из дијалога Халиме и Авде закључујемо да је њен брат знао да је Мирза Сафијин син, али и даље не признаје то „Влашко копиле”.

³⁹ Овде можемо примјетити још један стереотип. Редитељ као Славомирово уточиште одређује општину Лакташе, родно мјесто председника Милорада Додика, конотирајући тиме мјесто у којем живе злочинци. Лакташи су дакле представљени као архетип на злочинима настале Републике Српске.

⁴⁰ Халима наглашава да су Лакташи, односно Република Српска далеко: „Далеко је да даље не море бити. Не мјери се овде даљина у метрима ко у другом свијету, ће људи сваких педесет година исту кућу зидају, ту ти метар ће неће километар.” Овде редитељ наглашава колика је етничка дистанца присутна у данашњој БиХ.

⁴¹ У дијалогу са дјевером Мустафом, који у почетку покушава да одговори Халиму од њене намјере, она наглашава да мора да крене на пут, на шта Мустафа узвраћа: „Мора се само умријети!”, гдје Халима одговара: „Мора се и живјети, ја овако живјети више не’морем.”

ракије. Коначно, док Славомир пијан спава у другој соби, Халима долази код Сафије и моли је да пође с њом у Бихаћ како би идентификовали Мирзу. Она то одбија, а Халима у изласку из куће препознаје Славомира као војника који је учествовао у одвођењу Салка и Мирзе. Врхунац заплета појачава ситуација с којом се публика коначно сусреће, а у којој је Сафија постала Софија, чији је син Мирза иначе српског поријекла убијен од стране рођеног оца, за чији се покој душе бори тетка Халима. Тиме се апострофира бесмисао посљедњег рата, али и етничких подјела у средини у којој су сви измјешани, судбином повезани, а ипак „осуђени” да живе заједно.

Након неког времена и сукоба са Славомиром, Сафија се ипак предомисли и одлази код тетке да пронађу Мирзу. Ту се суочава са чињеницом да је Славомир крив за смрт властитог сина и након првобитног шока, одлази заједно са тетком да у Бихаћу да крв за ДНК анализу. Врхунац и најемотивнији дио филма је ситуација у којој Халима прилази идентификованим Мирзиним костима и уз сузе и молитву присјећа се како му је везала црвени кончић око руке против урока уз молитву против шејтана, који се налази и даље замотан око скелета Мирзине руке. Сјећа се да му је препуна мајчинске љубави рекла ако буде носио тај кончић да му се ништа не може десити. Редитељ јасно поручује да је тај шејтан ипак дошао у облику српског војника и да мајчинска љубав није била довољна да одбрани малољетног Мирзу (али и осталу дјецу) од српских злочинаца.

Након сцене препуне емотивног набоја, слиједи контраст, камера нас води у српску кафану у којој се Славомир опија. Сцена је препуна стереотипа о Србима и српској култури – ту су трубачи, народњаци, кич, пјеваљка, Срби у алкохолисаном стању који дижу три прста, урличу у делиријуму насталом мјешавином алкохола, масне хране и народњака. Овим контрастом редитељ недвосмислено поручује да док Халима оплакује над костима свог сина, Срби, односно починиоци злочина, пјевају, славе, урличу под утицајем алкохола у „геноцидној творевини”. За шанком те кафане налази се окачен шал са српским двоглавим орлом и исписаним Србија. Сви ови елементи јасно граде пренесено значење у којем су злочинци добили ентитет уз помоћ геноцида и агресије Србије на БиХ са поруком да је направљена неправда да ти исти починиоци данас имају свој ентитет и права конститутивног народа. У том свеопштем метежу истиче се Славомир који сједи окренут леђима пјеваљци и пијаним комшијама и којег јединог изгрива савјест, опијајући се ракијом. У том тренутку у кафану улази Сафија, сједа за сто, признаје му да су имали сина и

показује Мирзину слику. Испред се налазе Халима, Мустафа, три дјевојчице, као и сандук са Мирзиним костима на крову аутомобила. Сафија убрзо излази из кафане и заједно са својом тетком, кћеркама и костима сина одлази у родно село и тиме редитељ означава раскид „зобрањене љубави” и повратак на исправан пут у складу са „божанским законима” који су прекршени прије двадесет и три године.

Гледајући Мирзину слику Славомир се присјећа догађаја и лица свог сина којег је лично стрељао 1993. године. У позадини се све вријеме чује пјесма у извођењу „пјеваљке” са рефреном који допуњава сцену: „Крчмару, докторе, дај ми лека ти, сузе моје обриши, душу излечи.” Славомир се опија и коначно разбија флашу ракије од главу, док крвавог чела слуша строфу пјесме: „дај не куну, стари оче, сина јединог и онако, већ је проклет, од рођења свог”. Све је више „флешбекова” у којима се присјећа догађаја у којем је и сам учествовао. У тренутку кад се присјећа како је испалио рафал у леђа властитог сина, Славомир вади пиштољ и извршава самоубиство у врхунцу описаног делиријума. У следећој сцени видимо Славомирову сахрану без и једног члана породице који би га оплакао, а ту су једино крчмар и конобарица, они споменути и једини „доктори” који могу да излијече злочинце.

С друге стране, као посљедица разрешења „трагичног сукоба”, а након „трагичног завршетка” слиједи „катарза” у виду Мирзине сахране на коју долази и његов дјед Авдо да унука, којег коначно признаје, сахрани како доликује муслиманским обичајима. У томе на укуп долази и Халима која у раку спушта цемпер који је Мирзи исплела и то је њен симболични растанак са теретом који је носила све те године и повратак душевном миру, којем је тежила. У даљини се види Сафија која носи хиџаб, како стоји са три дјевојчице и посматра сахрану. Њој прилази отац Авдо и тиме коначно опрашта кћерки Сафији која се вратила својој породици и свом првобитном идентитету. У посљедњој сцени растају се Сафија и Халима, свака иде својој кући и коначно тиме се вратио мир у породицу.

Филм⁴² *Халимин њуџ* хрватског редитеља Арсена Антона Остојића настао је 2012. године у хрватској, словеначкој и босанскохерцеговачкој копродукцији по сценарију бошњачког писца Феђе Исовића. Филм је суфинансиран средствима Хрватског аудиовизуалног центра,⁴³ Словенског филмског центра и Фондације

⁴² Види: <http://www.imdb.com/title/tt2244877/>, посјећено 20. 12. 2014. године.

⁴³ Хрватска је подржала овај пројекат са износом око 600.000 евра. Види:

за кинематографију Сарајево, у продукцији фирме „Аркадена” из Загреба и сарајевске продукцијске куће „Ф.И.С.Т.”, уз помоћ Хрватске радиотелевизије, Радио-телевизије Словеније и Радио-телевизије Федерације БиХ. Премијерно је приказан на филмском фестивалу у Пули јула 2012. године гдје је добио награду публике. Редитељ објашњава да је сценариста Феђа Исовић чуо причу о родитељима који не могу да пронађу кости усвојеног дјетета настрадалог у рату, без крви биолошких родитеља⁴⁴ из чега је развио даљи сценарио. Из тога слиједи да су политичке поруке, као што смо већ образложили, конструкт самог сценаристе, а да се исте доводе на ниво чињеница самим натписом на почетку филма да је радња инспирисана истинитим догађајем. Другим ријечима, гледалац стиче утисак да је радња у којој отац убија властитог сина заснована на истинитом догађају, што је један од облика манипулације. Тек из интервјуа редитеља у хрватским медијима, сазнајемо да је иницијална прича у потпуности другачија. Филм *Халимин пут* представља изузетан примјер којим поткрепљујемо основну тезу овог рада, јер уз присуство снажних и емотивних сцена, нисмо у могућности да одмах примјетимо политичке поруке као што је то Ђорђевић објаснио, него их подсвјесно усвајамо. Самим тим овај филм има недвосмислен политички значај и можемо у одређеним сценама да идентификујемо елементе политичке пропаганде, иако то можда и није била првобитна намјера редитеља и продуцента овог филма.

<http://www.novinar.me/index.php/kultura/item/599-halimin-put-bosanski-lonac-svega-pomalo>, посјећено 21. 12. 2014. године.

⁴⁴ Види: <http://www.moj-film.hr/novosti/pregled/nagrade-i-dogadjanja/halimin-put-iskreni-tragicni-filmski-sevdah>, посјећено 21. 12. 2014. године.