

DOI 10.51558/2490-3647.2023.8.3.651

UDK 791.44:778.5

Primljeno: 17. 02. 2023.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Tahani Komarica

SIMBOLIČKI JEZIK FILMA POST-DEJTONSKE BOSNE I HERCEGOVINE U KULTURNOM PAMĆENJU RATNE TRAUME – ANALIZA FILMOVA *QUO VADIS, AIDA?* I *U ZEMLJI KRVI I MEDA*

Svrha ovog rada je pokazati kako se filmovima *Quo vadis Aida?* i *U zemlji krvi i meda*, koji tretiraju najteže ratne traume genocida i silovanja tokom agresije na Bosnu i Hercegovinu u periodu 1992-1995. godine, utječe na stvaranje kulturnog pamćenja, pri čemu se film kao element protetske memorije tretira kao jedna od djelotvornih umjetničkih masmedijskih formi, lahko dostupan i viralan u konvergentnom digitalnom okruženju. Analiza navedenih filmova je urađena po konceptu Astrid Erll, koji podrazumijeva tri kategorije komunikacije: intra-medijska (iskustvenost, mitiziranje, antagonizmi i refleksije), inter-medijska (premedijacija i remedijacija) i pluri-medijska komunikacija kreiranja konteksta za recepciju filma kao društveno-integrativnog fenomena. Rezultati analize pokazuju da pluri-medijska komunikacija nije ostvarena u svrhu gradnje i stabilizacije historijskog narativa kao društveno-integrativnog fenomena, te da se film kao fiksijska protetska memorija ne ostvaruje kao kulturno pamćenje ratnih trauma bosanskohercegovačkog društva. Film kao platforma protetske memorije u digitalnom dobu ima potencijal zaobilaska rigidnih, cenzuriranih i propagandnih pluri-medijskih komunikacija naglašenih u masovnim medijima bosanskohercegovačkog entiteta Republika Srpska i Republike Srbije koje onemogućavaju i ograničavaju kontekst recepcije ratnih trauma u kulturna pamćenja zasnovana na historijskim činjenicama.

Ključne riječi: kulturno pamćenje; protetska memorija; fiksijska memorija; film; postdejtonska Bosna i Hercegovina

1. UVOD

Opskurnost savremenih društava ogleda se, između ostalog, i u „kolektivnim memorijama koje su u suštini rekonstrukcija prošlosti u svjetlu sadašnjosti“ (Halbwachs 1992: 34) i koje se integrišu u javni diskurs o prošlosti. Kolektivne memorije poprimaju nove forme atomiziranja ili pak integracije ličnog i kolektivnog, neposredovanog i posredovanog, pamćenja, zaborava i sjećanja kao i ispreplićuće oblike posredovanih pamćenja. Digitalizacija omogućava konvergiranje kolektivnih memorija gradeći umrežena kulturna pamćenja. Kulturna pamćenja se sastoje iz tri ključne oblasti: „religije, umjetnosti i historije“ (A. Assmann 2008: 100). Karakterizira ih činjenica da su „eksteriorizirane, objektivizirane i pohranjene u simboličkim okvirima (...) koji su stabilni i transcendentni“ (J. Assmann 2008: 111).

Film, sedma umjetnost, zauzima značajno mjesto u razmatranjima kulturnog pamćenja kao specifične reinterpetacije prošlosti i stabilizatora kolektivnog identiteta, koristeći simboliku i naraciju kroz simbolički jezik filma. U kontekstu razmatranja važnosti filma u kulturalnim i memorijalnim studijama ne smije se zanemariti privrženost novih generacija ekraničkom fizisu koji omogućava korisnicima da obilato koriste video materijale kako za zabavu, tako i za edukaciju, jer „fikcijski i dokumentaristički televizijski portreti prošlosti značajno preobražavaju način na koji mislimo i doživljavamo različite historijske ličnosti, događaje i epohe“ (Mahmutović 2013: 43). Filmska umjetnost razlikuje nekoliko vrste filmskih žanrova. U kontekstu kulturnog pamćenja Rosenstone (1995) historijske filmove dijeli u tri velike kategorije: dramu, dokumentarni žanr i mješavinu ova dva.

Fokus ovoga rada je igrani film, odnosno ono što Rosenstone podrazumijeva pod dramom. U smislu razmatranja kulturnog pamćenja prema Aleidi Assmann (2008: 100), film je obuhvaćen aktivnim pamćenjem koje je izgrađeno na „malom broju normativnih i formativnih tekstova, mjesta, osoba, artefakata i mitova koji su namijenjeni za aktivno kruženje i prenošenje uvijek nove prezentacije i performanse“. Film karakterizira otvorena kanoniziranost koja omogućava da jedan dio prošlosti postoji u sadašnjosti kroz repetitivne prezentacije, interpretacije, reinterpetacije i transformacije. Važnost filma kao vodeće forme popularne kulture ogleda se po Rosenstoneu (1995) u 6 osnovnih tačaka: 1. prenosi historiju kao priču, koja ima početak, tok, kraj i pouku; 2. insistira na historiji kao priči pojedinca; 3. nudi historiju kao zatvorenu i dovršenu priču; 4. utječe na intenziviranje afektivne strane ličnosti gledaoca emocionalizirajući, personalizirajući i dramtizirajući priču; 5. radnja je smještena u scenografiju prošlosti koja je izražajno sredstvo definiranja životnih

okolnosti, identiteta, života i sudbina; 6. pokazuje historiju kao proces koji različite društvene konstrukcije (roda, nacije, etnije, rase, ekonomije, politike) postavlja u isti tok. Historijski igrani film je uvijek usmjeren na određeni dio prošlosti, ali je i specifična interpretacija prošlosti. On historijske činjenice „sumira, sintetizira, generalizira i simbolizira kroz slike“ (Rosenstone 1995: 71) i čini ih dostupnim za razumijevanje širokim masama, što digitalizacija dodatno omogućava. Film nudi drugi način „razumijevanja naših odnosa u prošlosti“ (Rosenstone 1995: 77), što ga čini funkcionalnim alatom za suočavanje sa prošlošću u sadašnjosti. Nameće se kao „socijalni okvir“ kulturnog pamćenja. Socijalni okviri kulturnog pamćenja koriste se „za rekonstrukciju slike prošlosti u svakoj epohi u skladu sa predominantnim društvenim mišljenjima“ (Halbwachs 1992: 38), što implicira njihovu promjenjivost.

Svrha ovog rada je pokazati kako se filmovima *Quo vadis, Aida?* i *U zemlji krvi i meda*, koji tretiraju najteže ratne traume genocida i silovanja tokom agresije na Bosnu i Hercegovinu u periodu 1992-1995. godine, utječe na (re)konfiguriranje kulturnog pamćenja pri čemu je film, kao element protetske memorije, shvaćen kao djelotvorna umjetnička masmedijska forma, lahko dostupna i viralna u konvergentnom digitalnom okruženju.

2. TEORIJSKI OKVIR

Za razumijevanje uloge historijskog igranog filma u gradnji kulturnog pamćenja „koje je kompleksno, jer uključuje umjetnička djela koja zadržavaju veću ambivalentnost i pružaju mogućnost za različita tumačenja“ (A. Assmann 2015: 83) ključni je pojam protetske memorije kao dominantnog agensa u medijski posredovanom okruženju. Ona svoju ekspanziju doživljava u digitalnoj sferi i oblikuje našu percepciju prošlosti, ali je i „pokretač reevaluacije historijske prošlosti“ (Burgoyne 2003: 221). Robert Burgoyne u razmatranju filma ukazuje i na nedostatke digitalnih rekonstrukcija prošlosti i nemogućnost narednih generacija da razlikuju fikciju od stvarnih historijskih činjenica. Prednost filma u sadašnjem trenutku je da on ima „iznimno visok stepen socijalne moći i utjecaja“ (Ibid. 223) i to posebno u smislu pridavanja značenja historijskim događajima kao emotivnim i afektivnim istinama. Historijski igrani film je jedan od segmenata protetske memorije pod kojom Alison Landsberg (2003) podrazumijeva memoriju nastalu medijskim posredovanjima. Protetske memorije su kulturna roba, lahko su dostupne različitim socijalnim i političkim grupama i imaju sposobnost podizanja empatije koja osim emocionalne komponente sadrži i „ključnu kognitivnu komponentu“ (Landsberg 2003: 147).

Protetske memorije, prema Landsberg, proizlaze iz angažiranja individue u kontaktu sa posredovanim sadržajem, one su poput vještačkog uda, produžetak koji individua nosi na sebi, dostupne su širokom masama, ali nisu jednoznačne, već njihova značenja ovise o recipijentu. Mogu biti instrument „generiranja empatije i artikulacije etičkih relacija ka drugima“ (Ibid. 149). Niko ne posjeduje ekskluzivno vlasništvo nad njima jer one cirkuliraju, što je internet omogućio opcijom *share*, pa se ni njihova značenja ne mogu stabilizirati. Konzumacija ovisi o političkom, kulturnom i socijalnom miljeu recipijenta. Važna odlika protetskih memorija je da imaju sposobnost dubokog doticanja recipijenta, što je u političkom smislu teško odoljiv izazov. Film kao protetska memorija nam proširuje mogućnosti „ne da zaboravimo ko smo dok gledamo film, već nam omogućava da, na makar kratak period, posmatramo drugim očima van vlastite društvene spoznaje“ (Landsberg 2003: 155), što omogućava „etičko razmišljanje“ (Ibid. 156). Medij filma je omogućio „suočavanje sa teškom prošlošću i time olakšao iskustvo empatije“ (Ibid.). Razvoj interneta je značajno doprinio diseminaciji slika i narativa iz prošlosti „koji djeluju unutar različitih simboličkih sistema“ (Erll 2008: 389) i omogućio komunikaciju poruka iz prošlosti širokim masama kao preduslov za prevazilaženje razlika i udruživanje koje nije zasnovano na krvnom srodstvu, etniji, naciji, rasi, religiji ili klasi. Internet je postao neograničena arhiva historijskih narativa i generiranja protetskih memorija.

Unutar protetskih memorija Astrid Erll (2008: 339) razlikuje kao posebnu kategoriju fikcijske memorije „poput romana i igranih filmova koje karakterizira njihova moć da oblikuju kolektivnu maštu prošlosti na način koji je zaista fascinantant (...) (i pomalo alarmantan za historičara)“. Svrha fikcijskih memorija, kako Erll navodi, nije da opterete konzumenta historijskom tačnošću, već da svojom unutarnjom kauzalnom logikom donesu autentičnost i istinitost. Erll definira tri kategorije medijske komunikacije koje moraju biti zadovoljene kako bi igrani film postao kulturno pamćenje: intra-medijska, inter-medijska i pluri-medijska komunikacija.

Intra-medijska komunikacija se odnosi na upotrebu komunikacijskih sredstava unutar filma kroz četiri izražajna sredstva:

- 1) iskustvenost, koja je najbliže komunikativnom sjećanju koje Jan Assman (2008) definira kao historiju uokvirenu autobiografskim pamćenjem nedavne prošlosti koju karakterizira neformalna i svakodnevna komunikacija, jednostavan narodni jezik, nestrukturirano širenje i relativna kratkoća trajanja u razdoblju od 3-4 generacije; najčešće se koristi ich-forma ili tehnike toka svijesti koje recipijenta uvlače u unutrašnje procese lika;

- 2) mitiziranje, koje se odnosi na sjećanja situirana u dalekoj prošlosti što je najbliže Assmannovom (2008) kulturnom pamćenju apsolutne, primordijalne prošlosti;
- 3) antagonistička izražajna sredstva kojima se dozvoljava da se jedna verzija prošlosti zadrži ili odbaci; postiže se naracijom „mi“ koja je u funkciji kreiranja identiteta naspram „oni“;
- 4) refleksivnost, koja u fokus pažnje stavlja proces i problem sjećanja; postiže se eksplicitnim komentarima naratora, montiranjem različitih verzija prošlosti ili inverzijom hronologije.

Inter-medijsku komunikaciju Erll pojašnjava kroz interakciju premedijacije, odnosno ranijih prikaza koji na neki način mogu oblikovati razumijevanje kasnijih događaja, i remedijacije, odnosno prikaz određenog momenta sjećanja iznova i u različitim medijima (novine, romani, film, historiografija, muzeji i sl.) sve s ciljem stabiliziranja određenog narativa iz prošlosti.

Ostvarivanje intra- i inter-medijske komunikacije su nužni preduslovi, ali nedovoljni, za ostvarivanje treće kategorije medijske komunikacije – pluri-medijacije neophodne da bi igrani film postao medij kulturnog pamćenja. Ostvarivanje filma ili nekog drugog medija u smislu kulturnog pamćenja podrazumijeva da mora biti viđen od strane recipijenata kao forma kolektivnog identiteta. To znači da film mora biti stavljen u određen kontekst koji se postiže „pripremom terena za film, ucrtavanje načina na koje će biti primljen film, otvaranje i kanalisanje javnih diskusija, te na taj način davanje memorijalnog značenja filmu“ (Erll 2008: 396). Masovni mediji u svim svojim oblicima – štampani, elektronski i digitalni – su zapravo oni koji „oblikuju repertoare naracija prošlosti“ (Mahmutović 2013: 47), ali oblikuju i socijalni okvir recepcije događaja iz prošlosti.

3. PRETHODNA ISTRAŽIVANJA

Dosadašnje analize post-dejtonske kinematografije koja tematizira agresiju na Bosnu i Hercegovinu su rađene sa različitih polazišta i u različitim socijalnim okvirima u koje autori smještaju svoje interpretacije. Te smo pristupe i fokuse prepoznali kao bavljenja: filmskim narativom, upotrebom jezika i govora, analizom historijskih činjenica, razmatranja seksualnog čina, razmatranja filma kao kulture pamćenja ili medijskog spektakla, pitanja nacionalizma, epistemoloških okvira, moralne i kolektivne krivnje, pročišćenja, diferencijacije ili empatije, konteksta recepcije itd.

Harper (2018) u svojim razmatranjima narativa historijskog filma s temama agresije na Bosnu i Hercegovinu u domaćoj i stranoj filmskoj produkciji ignorira historijske činjenice međunarodnog priznanja države Bosne i Hercegovine, zamagljuje razlike između agresora i branitelja koje su dokazane historijske činjenice presudama Međunarodnog suda za ratne zločine. Zanemarujući historijske činjenice stavlja u fokus zapadnjačke stereotipe koje ocjenjuje kao antisrpske ili stereotipe sektaškog diskursa. Filmska historijska priča je uvijek zasnovana na određenim historijskim pretpostavkama, te polazišta koja ignoriraju naučne istine u analizi historijskog igranog filma ne mogu se smatrati validnim. Harper zaključuje da su filmske rekonstrukcije rata u Bosni i Hercegovini „teško kompromitovane nacionalizmom i rasizmom i sa snažnim ulaganjem u kreaciju neprijatelja, onog drugog“ (2018: 328). Također, ne razumijevajući stvarni karakter agresije na Bosnu i Hercegovinu, zanemarujući jasnu razdjelnicu između agresora i branitelja smatra da „se ne može reći da je kinematografija bosanskog rata umnogome doprinijela procesima razumijevanja i postkonfliktnog pomirenja“ (Ibid. 341).

Horvat (2015) u analizi filma *U zemlji krvi i meda*, osim zamjerki na fatalnu ljubavnu priču, ističe važnost naracije prošlosti u filmskom diskursu: „... film je bio veliki iskorak u podizanju svijesti o procijenjenih 50.000 Bošnjakinja, žena i djevojaka, koje su silovane od strane srpskih snaga tokom prve godine rata“ (2015: 68). Fokus njegove analize se prebacuje sa važnosti naracije na medijski spektakl i finansijska ostvarenja postignuta filmom, „ono što na kraju ostaje jeste neobnovljeno interesovanje za rat, već samo medijski spektakl“ (2015: 69).

Zarkov i Drezgić (2019) analizu filma *U zemlji krvi i meda*, kao i Harper, počinju historijski netačnim predstavljanjem Bosne i Hercegovine kao podijeljenje zemlje od 1991. godine, svjesno zaobilazeći historijske činjenice održanog referenduma na kojem su se građani demokratski 29. 02. i 01. 03. 1992. godine izjasnili za nezavisnu i jedinstvenu Bosnu i Hercegovinu, što upućuje na ideološki stav neprimjeren naučnom radu. Autorice su film okarakterisale kao „ontološki redukcionizam“ (2019: 139). Smatraju da filmu nedostaje propitivanje etniciteta, „a sam etnicitet je ojačan kao ontološka kategorija“ (Ibid.). Zločin silovanja je u radu percipiran kao čin preživljanja. Ideološki obojena polazišna osnova analize se očituje u nemogućnosti spoznavanja fluidnosti i ambivalentnosti umjetničkog okvira u naraciji prošlosti, a samim time i potencijala za stvaranje društveno-integrativnog kulturnog pamćenja.

Basta (2012) u analizi filma *U zemlji krvi i meda*, koliko god da govori o propustima, doseže do krucijalne teze filma „pročišćenja kroz ispravljanje krivnje“ (Jaspers 2006: 102). Pročišćenje je definirano kao nužnost za „razjašnjavanje našeg

novog života i njegovih mogućnosti“ (Ibid.). Basta, iako sa dozom omalovažavanja ovog krucijalnog momenta filma, oslikava ono što Jaspers (2006) naziva moralnom krivnjom, vlastitom savjesti i pokorom, zapažajući u analizi da je Danijel prikazan kao „jedina simbolična nada za spas srpskog čovječnosti“ (Basta 2012: 2). Simbolična nada u liku Danijela je stepenica do metafizičkog nivoa krivnje cijelog naroda, pa se „čini da je jedini kriterij vrijednosti priče stepen do kojeg se udara na kolektivni ego“ (Ibid.).

Phillips (2013) u svojoj analizi Jolienog ostvarenja polazi sa aspekta „neformalne prakse tranzicione pravde“ (Jeffrey i Jakala 2012: 3, prema Phillips 2013: 287) posmatrajući film kao platformu na kojoj se lično iskustvo odigrava kao iskustvo kolektiviteta. Analizirajući odgovore žrtava smatra da oni „ukazuju na to da kulturni proizvod može zaista postati vitalni dio procesa stvaranja smisla“ (Phillips 2013: 291). Ipak i Phillips se slaže sa Horvatom da film ima značajku holivudskog biznisa u kojem „nesagledivi bol i gubitak žrtava često završi kao povod za tuđu šetnju niz crveni tepih“ (Phillips 2013: 301)

Socijalni okvir slave same redateljice autorice Volcic i Erjavec (2014: 372) smatraju faktorom koji ograničava kapacitet filma u smislu „obezbjeđenja mira, pomirenja i promocije ljudskosti i demokratskog života“ kroz formalna ograničenja koja nastaju iz samog konteksta proizvodnje komercijalne kulture i recepcije od strane apolitičnog konzumenta, čiji fokus nije na traumatičnim događajima, već mu film obezbjeđuje eskapizam.

Močnik (2016) dekonstruira scene seksualnog čina između Ajle i Danijela te ukazuje na mogućnost višeslojne komunikacije ovih scena, što implicira promjenjivost protetskih memorija zavisno od etno-socijalnih okvira. Seksualni čin koji autorice Zarkov i Drezgić vide kao čin preživljavanja, Močnik percipira kroz mnogo dublju i suptilniju potrebu za „sigurnim prostorom nakon bijega od prijetnji drugih vojnika (...) čitanje bi moglo sugerirati potrebu za zaštitom, sigurnošću i povjerenjem ne samo seksualnu želju i samo strast“ (Močnik 2016: 30). Značajan nalaz ovog rada je da film *U zemlji krvi i meda* nudi „mnogo alternativnih narativa koji mogu postojati van ustaljenih i javno dogovorenih historijskih i današnjih istina“ (Ibid. 37), što naznačuje potencijalnu mogućnost stvaranja kritične mase mislećih pojedinaca koji mogu iskoračiti iz nametnutih pluri-medijskih konteksta recepcije.

Jorgačević Kišić (2014: 106) prepoznaje u onome što Erll naziva pluri-medijskom komunikacijom, a vezano za Jolien film, borbu za interpretaciju historije kroz „predominantne medijske narative“ koja još nije završena. Nedovršena borba za interpretaciju historije je možda i ključni kamen spoticanja u kreiranju društveno-

integrativne percepcije ratnih trauma u agresiji na Bosnu i Hercegovinu, a samim tim i u stabiliziranju kulturnog pamćenja.

Film *U zemlji krvi i meda* (2011) je izazvao veliku pažnju regionalne i svjetske javnosti, te o njemu postoji veći broj istraživanja. Filmsko ostvarenje *Quo vadis, Aida?* je novijeg datuma, te na osnovu nama dostupnih izvora nalazimo jedno istraživanje. Milišić (2021) analizira protetske efekte, identifikaciju i kritičku distancu koju donosi film *Quo vadis Aida?*, a koja treba da omogući novi uvid u historijsko znanje pomjeranjem iz zaključane pozicije mi-identiteta u zonu propitivanja i nesigurnosti. Analizom različitih jezičkih segmenata filma, poglavito iskaza glavne junakinje koja je medij poruke, ali istovremeno i objekt i subjekt poruke, autorica dolazi do bitnih zaključaka. Primjerice, rečenica „E sad ćete film gledati!“ ima efekat uprisutnjenja prošlosti u sadašnjosti te Milišić ukazuje da „ovaj film ostvaruje jednu od najvažnijih uloga medija u savremenoj kulturi, a to je senzibiliziranje društvene sfere za javnu raspravu i aktivnost“ (2021: 221). Autorica prepoznaje potencijale filma za otvaranje puteva spoznaje i stvaranja onog smisla koji je nužan preduslov za stvaranje društveno-integrativnog kulturnog pamćenja.

4. METODOLOŠKI OKVIR

Predmet istraživanja u ovom radu je uloga historijskog igranog filma u stvaranju društveno-integrativnog kulturnog pamćenja u filmovima koji tretiraju ratne traume iz vremena agresije na Bosnu i Hercegovinu 1992-1995. Cilj istraživanja je ustanoviti da li su u odabranim filmovima prisutne sve tri neophodne kategorije medijske komunikacije: intra-medijske, inter-medijske i pluri-medijske komunikacije kojima se omogućava stvaranje društveno-integrativnog kulturnog pamćenja ratnih trauma, genocida i silovanja.

U radu opserviramo igrane filmove *Quo vadis Aida?* (2020) Jasmile Žbanić i *U zemlji krvi i meda* (2011) Angeline Jolie koji tretiraju najteže ratne traume – genocid nad Bošnjacima i silovanje Bošnjakinja, a analizu izvodimo pomoću koncepta neophodnih uslova medijskih komunikacija fiksijske memorije Astrid Erll. Metoda analize u ovom radu podrazumijeva intra-medijsku analizu filmskog jezika simbolike i naracije koja može biti iskustvena, mitska, antagonistička ili refleksivna, inter-medijsku analizu filmskog diskursa kroz premedijaciju i remedijaciju te analizu pluri-medijske mreže kao nužnog uslova za recepciju fiksijske memorije kao kulturnog pamćenja. Za analizu je korištena check-lista filmskog diskursa kreirana prema navedenom konceptu Astrid Erll.

5. REZULTATI I DISKUSIJA

Film *U zemlji krvi i meda* (2011) Angeline Jolie obrađuje ratnu traumu silovanja Bošnjakinja od strane pripadnika srpskih (para)vojnih formacija. U analizi je korišten koncept fikcijske memorije Astrid Erll kao stabilizatora narativa kulturnog pamćenja.

Analiza:

1. Intra-medijska komunikacija ovog igranog filma se ostvaruje simbolima i naracijom.
 - a) Iskustvena komunikacija – film je snimljen 2011. godine, 16 godina nakon završetka agresije na Bosnu i Hercegovinu. Publiku čine, između ostalih, i svjedoci ratnih dešavanja. U filmu je korišten taman ton, gotovo bezbojan, filmskim jezikom rečeno „film noir“, što filmu daje pesimističan ton te indirektno ukazuje da je tema silovanja tabuizirana, ne objelodanjuje se i živi svoj zatomljeni život u intimi žrtve. Glavni lik Ajla, Bošnjakinja, koja je u jednom trenutku i žrtva silovanja često ne govori, čime je gledalac uvučen u njen um, u samu ambivalentnost situacije, u opskurnost zločina i žrtve, silovanja i dobrovoljnog seksualnog čina, ljubavi i ideologije, što potvrđuje nalaz Močnik (2016) o potencijalima filma za čitanje alternativnih narativa.
 - b) Mitiziranje – nalazimo u sceni okupljenih vođa srpskih (para)vojnih formacija povodom najave NATO bombardovanja. Na tom skupu general Nebojša Vukeljić se poziva na Kosovski mit i cara Lazara koji izabire nebesko carstvo, podržava ideju velike Srbije i naglašava da će, bez obzira na NATO bombardovanje, svi Srbi ostati ujedinjeni i neće odustati od svoje ideologije.
 - c) Antagonizmi – prikazani su u više scena:
 - razgovor Danijela sa ocem Nebojšom, generalom srpskih (para)vojnih formacija, u kojem Nebojša jasno na samom početku filma artikulira antagonizam mi – oni.
 - dolazak generala Vukeljića, Danijelovog oca, u sobu slikarice Ajle. U razgovoru s njom Vukeljić primjećuje njene bijele, damske ruke, naspram grubih, radničkih ruku njegove majke, prisjećajući se 1944. godine kada su pripadnici 13. Handžar divizije ubili njegovu braću i sestre koji su bili djeca, te, kako Nebojša navodi, „poklali ih i ostavili da istrunu“.
 - gnusna scena silovanja Bošnjakinja od strane vojnika srpskih formacija na samom početku rata i dobrovoljni seksualni odnos između Danijela,

pripadnika (para)vojnih srpskih formacija, i Ajle, Bošnjakinje, u logoru ispunjen hemijom i uživanjem sa naznakama sadomazohizma.

- Danijel ubija Ajlu zbog izdaje srpskih položaja i, paradoksalno, nakon ubistva žene koju na specifičan način voli, sam se predaje mirovnim snagama ponavljajući riječi „Ja sam Danijel Vukeljić. Ja sam ratni zločinac“ kao priznanje vlastite krivice za zločin.

a) Refleksiju – nalazimo u scenama koje evociraju sretna vremena iz života u bivšoj Jugoslaviji:

- Danijel je kod Ajle u sobi u kojoj je drži sve vrijeme rata i poziva je na ples. Oni plešu u tim neprirodnim okolnostima. Scena je praćena prizorima njihovog plesa u kafiću u vremenu mira, prije samog početka rata, evocirajući uspomene na neka bolja vremena i početak njihovog ljubavnog odnosa.
- ratna scena u muzeju gdje su jasno prikazani simboli Olimpijskih igara održanih u Sarajevu 1984. godine, evocirajući nostalgiju za Jugoslavijom.

2. Inter-medijska komunikacija u filmu se ostvaruje premedijacijom i remedijacijom.

a) Premedijacija je zasnovana na tri ključne činjenice: popularnost Angeline Jolie, njena posjeta Podrinju i Bošnjakinjama koje su žrtve silovanja, te postojanjem svjedočenja o silovanjima.

Angelina Jolie, holivudska glumica, bila je Ambasador dobre volje UNHCR-a od 2001. do 2012. godine i u tom periodu posjetila mnoga ugrožena područja. S obzirom na njenu veliku popularnost i njene posjete su medijski praćene, pa tako i posjete Bosni i Hercegovini o kojima postoje zvanična saopćenja UNHCR.¹ U tim saopćenjima evidentirano je da je razgovarala sa svjedokinjama Bošnjakinjama koje su bile žrtve silovanja u periodu 1992-1995. godine. Podaci o silovanjima su dostupni i u svjedočenjima u procesima vođenim pred Međunarodnim krivičnim sudom za bivšu Jugoslaviju.²

b) Remedijacija ovog filma se ostvaruje kroz njegovu nominaciju za dodjelu nagrade Zlatni globus³, a dobitnik je nagrade Stanley Kramer.⁴ Nagrada

1 Saopćenja UNHCR o zvaničnim posjetama Angeline Jolie u svojstvu ambasadora dobre volje UNHCR-a Bosni i Hercegovini: <https://www.unhcr.org/4bbb422512.html>, preuzeto: 28. 04. 2022. i <https://www.unhcr.org/4c7278346.html>, preuzeto: 28. 04. 2022.

2 Jedno od svjedočenja silovane Bošnjakinje od strane pripadnika srpskih paravojnih formacija: <https://www.icty.org/bcs/content/svjedokinja-50>, preuzeto: 28. 04. 2022.

3 Saopćenje o nominaciji filma *U zemlji krvi i meda* za nagradu Zlatni globus: <https://ba.voanews.com/a/film-angelina-jolie-u-zemlji-krvi-i-meda-nominiran-za-nagradu-zlatni-globus-135667848/691572.html>, preuzeto: 28. 04. 2022.

Stanley Kramer se dodjeljuje za filmove koji se bave provokativnim društvenim pitanjima, te ona možda ponajbolje i očituje uvid narativa o silovanjima Bošnjakinja kao „provokativan“, a ne osuđujući i zločinački. Novinarski članci ipak nisu u funkciji remedijacije koja ima ulogu stabiliziranja narativa, već su mnogo više doprinijeli uočavanju složenog konteksta bosanskohercegovačkog kulturnog pamćenja, jer su masovni mediji „jedna od najefikasnijih institucionalnih arena za širenje i učvršćivanje onih diskursa sjećanja koji u nekoj društvenoj zajednici žele osigurati dominantan pogled na prošlost“ (Mahmutović 2013: 41).

3. Pluri-medijacija kao priprema konteksta za recepciju protetske memorije se odvija kroz novinarske članke dostupne i u digitalnom formatu i stavove različitih strana koje su prikazane u sukobu. Oko igranog filma *U zemlji krvi i meda* kreiran je jedan složen medijski pejzaž koji dio građana Bosne i Hercegovine, uglavnom Bošnjaka i Hrvata, priprema za recepciju, dok je kod dijela građana omražen, pogrešno predstavljen, a u bosanskohercegovačkom entitetu Republika Srpska, u društvu koje bi trebalo biti demokratsko, čak i cenzuriran po uzoru na propagandu korištenu u autokratskim režimima. Ambivalentnošću medijskog pejzaža (prihvatanje – neprihvatanje krivice za ratnu traumu silovanja) „se jedinstvenost događaja u procesu medijskog svjedočenja ukida“, a to je „jedno je od ključnih pitanja u studijama medija i kolektivnih memorija“ (Mahmutović 2013: 43).

Koliko je film kontroverzan u kontekstu njegove recepcije i koliko je kontroverzi proizveo na području Bosne i Hercegovine govore različite reakcije i špekulacije dok se čekalo njegovo prikazivanje, ali i nastavak rasprave u periodu nakon prikazivanja.⁵ Medijski pejzaž kreiran oko filma je višestruk, politički i ideološki obojen, te je za medije iz RS film „netačan prikaz“ Srba kao negativaca, što je stvorilo i negativnu percepciju prije samog prikazivanja filma, te onemogućilo recepciju složenih umjetničkih poruka.⁶ Film je korišten i za manipuliranje masom optužbama na račun Angeline Jolie za utjecaj na tadašnjeg američkog predsjednika Obama u smislu

4 Vijest o dodjeli nagrade Stanley Kramer za film *U zemlji krvi i meda*: <https://balkans.aljazeera.net/news/balkan/2011/12/14/americki-producenti-nagradili-u-zemlji-krvi-i-meda>, preuzeto: 28. 04. 2022.

5 Na forumu je evidentno netačno i iskrivljeno preporučan film, što je potaklo neutemljenu diskusiju: <https://hercegbosna.org/forum/post144397.html>, preuzeto: 28. 04. 2022.

6 U raspravi o filmu se nastavlja pervertiranje činjenica utkanih u srž prosrpske politike i velikosrpske ideologije: <https://www.pcnen.com/portala/2011/12/12/ostre-reakcije-iz-rs-na-film-u-zemlji-krvi-i-meda/>, preuzeto: 28. 04. 2022.

ukidanja bosanskohercegovačkog entiteta Republika Srpska.⁷ U ovom entitetu je čak bilo zabranjeno prikazivanje filma, međutim organizirana je privatna premijera u stanu kao akt otpora pojedinaca medijskoj cenzuri.⁸ Stvaranje neprihvaćajućeg konteksta recepcije ratne traume silovanja Bošnjakinja od strane pripadnika srpskih (para)vojnih formacija prešlo je granice Bosne i Hercegovine, te film nije dobro dočekan ni u Srbiji, a prikazivanju je prisustvovalo svega 12 gledalaca.⁹ Recepcija je bila ambivalentna i kod samih Bošnjaka. Jedni su zadovoljni načinom predstavljanja rata, ubijanja i silovanja¹⁰, dok je drugi dio Bošnjaka kritizirao romansu između zločinca i žrtve, što je rezultiralo i zabranom snimanja filma u Bosni i Hercegovini, te je veći dio snimljen u Mađarskoj.¹¹ Ono što karakterizira film i što se može uzeti kao tačno jeste kompleksnost očitovana u izjavi same rediteljice u istom članku: „Radi se o vrlo kompleksnom sukobu i kompleksnoj regiji i nekima će biti težak za gledanje“. Bosnu i Hercegovinu, napose teme vezane za rat, karakterizira iznimna kompleksnost za koju se rješenje još uvijek ne nazire. Objave vezane za film *U zemlji krvi i meda* je moguće naći pod hashtagom na instagramu (#uzemljikrviimedaa, #inthelandofbloodandhoney), te ima otvorenu i facebook stranicu „In the Land of Blood and Honey“.

Film *U zemlji krvi i meda* je ostvario pluralizam medijskog predstavljanja karakterističan za bosanskohercegovačko društvo, a koji ne vodi karakterisanju ratne traume silovanja Bošnjakinja kao društveno-integrativnog fenomena. Nepostojanje kolektivnog konsenzusa u interpretaciji ovih događaja, praćeno kontinuiranim miješanjem politika utemeljenih na velikosrpskoj ideologiji, bez jasnog javnog diskursa koji diferencira zločinca i žrtvu, onemogućava stvaranje jedinstvenog kulturnog

7 Demant Angeline Jolie na optužbe za lobiranje za ukidanje Republike Srpske prenosi index.hr: <https://www.index.hr/magazin/clanak/Angelina-Jolie-u-pismu-Srbima-Nisam-od-Obame-trazila-ukidanje-Republike-Srpske/596283.aspx>, preuzeto: 28. 04. 2022.

8 Vijest o objavi na društvenoj mreži facebook kao buntu jednog dijela stanovništva entiteta Republike Srpske protiv cenzure i traženje prava na vlastito informisano odlučivanje: <https://www.index.hr/magazin/clanak/Prijedorska-buntovnica-Zbog-zabrane-filma-organizira-gledanje-U-zemlji-krvi-i-meda-u-svom-stanu/598110.aspx>, preuzeto: 28. 04. 2022.

9 U članku je opisano i ponašanje malobrojne publike kao što su rezignacija, okretanje glave, izlazak u pola filma: <https://www.24sata.hr/show/na-premijeri-angelinina-filma-u-beogradu-bilo-je-samo-12-ljudi-255024>, preuzeto: 28. 04. 2022.

10 Pojedini predstavnici udruženja žrtava rata su izjavili svoje zadovoljstvo i istakli autentičnost, dok Velma Šarić, direktorica Centra za postkonfliktna istraživanja, ističe umjetnički pristup historijskoj istini kao najbolji način prikaza događaja: <https://www.klix.ba/vijesti/bih/zrtve-rata-film-angelina-jolie-je-autentican-prikaz-rata-u-bih/111208148>, preuzeto: 28. 04. 2022.

11 Najveća zamjerka se stavlja na ljubavnu vezu Bošnjakinje i srpskog oficira: <https://www.dnevno.hr/vijesti/regija/jolie-je-otvorila-stare-rane-probudila-etnicke-emocije-u-bosni-i-hercegovini-42867/>, preuzeto: 28. 04. 2022.

pamćenja, pred čime se nedjelotvornim ukazuju i umjetnička ostvarenja kao agensi protetičke memorije. Film *U zemlji krvi i meda* nije ostvario pluri-medijsku komunikaciju ratne traume silovanja Bošnjakinja i samim time ne ispunjava uslove za doseganje jedinstvenog kulturnog pamćenja bosanskohercegovačkog društva. Ipak, digitalizacija omogućava dostupnost filma u online sferi i njegove privatne projekcije što daje nadu da, uz stvaranje drugih pretpostavki, u budućnosti postoji mogućnost stvaranja kritične mase kapacitiranih građana koji ne pristaju na zatvaranje uma propagandom i cenzurom, i koji su otvoreni putu pročišćenja i historijskog znanja.

U filmu *Quo vadis, Aida?* (2020) režiserke Jasmile Žbanić korištena je tehnika chiaroscuro (svijetlo-tamno) kao izražajno sredstvo distinkcije poruke. Dominantnom upotrebom dnevnog svjetla u scenama pripreme i izvršenja genocida nad Bošnjacima u Srebrenici ukazano je da se zločin ovih razmjera dešavao pred očima međunarodne javnosti, nimalo skriven, potencirajući odgovornost koju je me-đunarodna zajednica imala u sprečavanju najtežeg zločina poslije Drugog svjetskog rata na tlu Evrope. Tamne scene su korištene za predstavljanje sudbine glavne junakinje koja nije tako očito bila pred očima javnosti, ali je bila akter zbivanja vezanih za genocid.

1. Intra-medijska komunikacija ovog igranog filma se ostvaruje upotrebom naracije, simbolike, kadrova kamere, tehnikom chiaro-scuro.
 - a) Iskustvena komunikacija – film je produciran 2020. godine, dakle 25. godina nakon genocida, što mu daje priličan vremenski odmak od samog događaja, ali su akteri i svjedoci genocida živi. U filmu se koristi narodni govor u naraciji i scene domaćinske atmosfere. Film uključuje pozornost gledaoca već na samom početku scenom sastanka pukovnika holandskog bataljona Karremansa i gradonačelnika Srebrenice kada mu se gradonačelnik obraća: „Ti ćeš biti odgovoran!“, a pukovnik odgovara: „Ja sam samo pijanista“. Gradonačelnik, vidno uznemiren i prestrašen, uzima tablete što pojačava dojam uznemirenosti i panike pred užasom koji slijedi, uzvraćajući žargonom svojstvenim bosanskom kolokvijalu: „Jebo ti pijanista mater, da ti jebo!“ Ostatak filma obiluje upotrebom vulgarizama izgovorenih od strane srpskih vojnika kojima se postiže omalovažavanje i iskazuje mržnja prema Bošnjacima: „Majku vam jebem!“, „Krv ti jebem!“ i ostalih. U prvim scenama gledalac je uvučen u radnju filma intimnim i jednostavnim prizorima Aidine porodice čiji život staje u dvije torbe i domaćinskim

gestom Aidinog muža koji pomno zaključava njihov stan u momentu napuštanja usljed ratnih događaja. Verbalizacija u filmu involvira gledaoca kao sudionika događaja kada srpski vojnici nenaoružane Bošnjake ubacuju u kino dvoranu rečenicom „Eh, sad ćete film gledati!“, zaključavaju ih i ubijaju puškama kroz mala prozorska okna. Mrtvi ne vide. Ko će onda gledati film, gledaoci i međunarodna javnost? Svi.

b) Mitiziranje – se ogleda u stereotipu vječne nekrivice Srba čak i onda kada su oni napadači, pa se lik Ratka Mladića nalazi u autobusu punom Bošnjakinja i govori im: „Krivi su neki među vama, ja ne!“. Međutim, gotovo u istoj ravni sa mitom je i slijepo vjerovanje Bošnjaka kako Srbima, komšijama, tako i međunarodnoj zajednici, povjerenje koje biva izigrano po ko zna koji put. Nakon sastanka predstavnika Bošnjaka i Mladića, Nihad još uvijek vjeruje da su dogovorili bezbjednost.

c) Film obiluje antagonizmima sadržanim u scenama, kadrovima kamere, naraciji i simbolici:

- scena na početku filma porodice na okupu u njihovom stanu nasuprot sceni porodice ratnog zločinca u tom istom Aidinom stanu na kraju filma;
- gradonačelnik Srebrenice u razgovoru sa Kerramansom jasno potcrtava antagonizam mi – oni rečenicom „Govoriš da smo mi sigurni, a oni stalno granatiraju grad“;
- rampa na ulazu u UN-ovu bazu između spašenih i žrtvovanih, sigurnost – stradanje;
- prikaz ograde UN-ove baze briše razliku između spašenih i žrtvovanih; i sa jedne i sa druge strane kamera ogradu snima na način da su uvijek iza nje oni koji će biti ubijeni, i oni van ograde i oni unutar ograde su u logoru. Ograda je i simbolika nepostojanja razlike između „sigurne zone“ međunarodne zajednice i počinilaca genocida;
- prikaz scene srpske zastave na tenku, iza koje slijedi scena u kojoj Mladić traži bacanje i uništavanje „njihove (bosanske) zastave“, kao i table sa imenom ulice i snimanje srušene munare; uništavanje svakog traga postojanja, pa i onog simboličnog;
- u bazi se Bošnjakinja porađa i dijete dolazi na svijet; dijete plače od gladi i to biva dodatni razlog za ostanak srpskih formacija u UN-ovoj bazi dok dijele hljeb pokazujući ciničnu masku civiliziranosti i dobronamjernosti, gdje je novi život iskorišten za srpsku kontrolu i genocid koji je uslijedio;
- scena na pregovorima predstavnika Bošnjaka i Mladića gdje na suprotnim

stranama stola i na suprotnoj strani historije sjede bivši razredni drugovi Srbin i Bošnjakinja;

- nekolicina pripadnika srpskih formacija dominira prostorom među naoružanim pripadnicima jedinica UN i hiljadama nenaoružanih Bošnjaka;
- scena razgovora Aide sa bivšim učenicom Belim, na različitim stranama rampe. Beli koristi deminutiv „Vi profesoricice pozdravite svoje sinove, posebno Hamdijicu!“ koji pojačava utisak dominacije učenika nad profesoricom;
- Aida u bazi uništava sve slike i dnevnike, sve porodične uspomene koje imaju sa sobom; uništava uspomene da bi spasila živote; nakon genocida vraća se u porodičnu kuću i traži preživjele uspomene uništenih života;
- Bošnjake ubacuju iz kamiona u salu za projekciju filmova gdje ih ubijaju naspram scena djeteta koje bezbrižno vozi bicikl tik pored sale i dječaka koji se igraju loptom.

d) Refleksija je istaknuta u dvije slike:

- podsjećanje na život u miru kakav Aida pamt; Aida nakratko zaspi i sanja proslavu Nove 1991/92. godine, jedno prohujalo vrijeme gdje se pred objektivom smjenjuju lica Bošnjaka koji će 1995. godine biti ubijeni;
- evokacija koncentracionih logora u kojima su Nijemci ubijali Jevreje u Drugom svjetskom ratu prikazana vrištanjem jednog od Bošnjaka smještenog u UN-ovoj bazi; u noći skače sa ležišta i unezvijeren trči okolo i vrišti: „Ljudi, hoće da nas uguše, puštaju gas!“

2. Inter-medijska komunikacija se u filmu ostvaruje premedijacijom i remedijacijom.

a) Ovom filmu prethodi knjiga preživjelog svjedoka Hasana Nuhanovića *Pod zastavom UN-a: (Međunarodna zajednica i zločin u Srebrenici)*, objavljena 2005. godine, a na kojoj je film djelomično zasnovan. Filmu prethode i mnogobrojne presude i međunarodno prihvatanje činjenica za genocid počinjen nad Bošnjacima u Srebrenici.

b) Remedijaciju film ostvaruje kroz nominacije za mnogobrojne nagrade, kojima se stabilizira važnost narativa. *Quo vadis, Aida?* nominovan je za filmske nagrade: Oscar, BAFTA i Venecijanski filmski festival. Osvojio je Nagradu nezavisnog duha koja se dodjeljuje za filmske projekte snimljene van Holivuda i sa ograničenim budžetom, te je dobitnik tri nagrade

Evropske filmske akademije: za najbolji evropski film, za najbolju režiserku – Jasmila Žbanić, i za najbolju glumicu – Jasna Đuričić.

- 3) Pluri-medijska komunikacija kao priprema konteksta za recepciju filma u svrhu izgradnje kulturnog pamćenja se odvija kroz novinarske članke i stavove različitih strana koje se poistovjećuju sa stranama prikazanim u filmu. Antagonizirani bosanskohercegovački medijski pejzaž nije zaobišao ni film *Quo vadis Aida?*. Dio građana Bosne i Hercegovine, uglavnom Bošnjaka, bosanskohercegovačkih Hrvata i Srba, afirmativno je pripremljen za recepciju, dok je kod dijela građana, uglavnom bosanskohercegovačkih Srba već prije premijerne projekcije stigmatiziran, a kasnije i cenzurisani u bosanskohercegovačkom entitetu Republika Srpska. O kontekstu recepcije filma govori dovoljno nekoliko činjenica. Naime, film je premijerno prikazan u Potočarima¹² 10. 10. 2020. godine. Premijeri su, između ostalih, prisustvovali i mladi iz srpskog naroda, te jedan od njih nakon projekcije izjavljuje: „Kroz glavu mi je prolazila jedna stvar, da li je moje izvini kao osobe koja ima identitet Srbina, jer je to ono što mi piše u rodnom listu, dovoljno? Pitao sam se da li će doći vrijeme da će ovaj film biti prikazan i na Palama i u Banjaluci, a da nam ne mora biti policija i incidenata. Kada ćemo shvatiti šta smo uradili, kada ćemo reći jedno izvini?“ (Slađan Tomić iz Istočnog Sarajeva)¹³. Ova izjava daje nadu da umjetnost, uz ostale pretpostavke, može biti karika koja će u budućnosti formirati društveno-integrativno kulturno pamćenje. Također, slično filmu *U zemlji krvi i meda*, imamo zamjerke svjedoka genocida Hasana Nuhanovića, čija knjiga je bila podloga za snimanje filma *Quo vadis, Aida?*¹⁴, na način kako su dešavanja koja on svjedoči iz individualnog pamćenja ekranizovana. Bosanskohercegovački entitet Republika Srpska se „ograđuje“ od filma: „*Quo Vadis Aida* nije predstavnik Republike Srpske za Oscara“.¹⁵

12 U Potočarima su održane dvije premijere: za mlade iz Bosne i Hercegovine i regiona i za druge prijatelje filma, udruženja žrtava i zvanice: <https://www.slobodnaevropa.org/a/30885849.html>, preuzeto: 29. 04. 2022.

13 Na linku su dostupni i utisci drugih mladih konzumenata filma: <https://www.slobodnaevropa.org/a/mladi-o-filmu-quo-vadis-aida-u-srebrenici-kada-%C4%87emo-re%C4%87i-izvini-/30886222.html>, preuzeto: 29. 04. 2022.

14 Dio zamjerki Hasana Nuhanovića se nalazi na linku: <https://www.klix.ba/magazin/film-tv/hasan-nuhanovic-poenta-filma-o-genocidu-u-srebrenici-nije-trebala-bitu-bahatosti-srpskih-snaga/200923045>, preuzeto: 29. 04. 2022.

15 A režiser i zamjenik predsjednika Udruženja filmskih radnika RS Snježan Lalović se „ograđuje“ od filma i potvrđuje da film nije gledao, i s obzirom da je stručnjak u oblasti filmske industrije u podtekstu njegovih riječi je poruka da film Srbi iz entiteta RS i ne trebaju pogledati film: „Nisam gledao film, pa vam ne mogu reći ništa ni pozitivno ni negativno“: <https://www.kurir.rs/zabava/pop-kultura/3617543/quo-vadis-aida-nije-predstavnik-republike-srpske-za-oskara-godinama-samo-federacija-salje-predstavnika-za-prestiznu-nagradu>, preuzeto: 29. 04. 2022.

Više od godinu dana nakon premijernog prikazivanja filma u Potočarima, RTS, javni servis Srbije, i dalje odbija prikazati film, što je tipična medijska cenzura.¹⁶ Negativne stavove o filmu i kreiranje odbijajućeg konteksta za njegovu recepciju iznosi otvoreno i predsjednik Srbije Aleksandar Vučić 01. 01. 2022. godine slijedeći velikosrpsku politiku iz 90-tih koja je dovela do genocida nad Bošnjacima.¹⁷ Premijeri filma u Srbiji, tačnije u Sandžaku u kojem su većina stanovnika Bošnjaci, 27. 12. 2021. od političkih lidera Srbije prisustvovao je samo Nenad Čanak (Liga socijaldemokrata Vojvodine), što samo po sebi govori o (ne)demokratiji u Srbiji.¹⁸ O dometima kontrole medija i kontrole građana Srbije dovoljno govori viđenje novinara portala Objektiv.rs od 17. 12. 2021. godine u kojem se zaključuje: „Zato, *Quo vadis, Aida?* nikad ne smije da bude emitovan na RTS-u. Nikad.“¹⁹ Film *Quo vadis, Aida?* ima otvorene stranice na facebooku i na instagramu na kojima je promoviran njegov umjetnički doseg, nagrade koje je osvojio i za koje je nominovan.

Film *Quo vadis, Aida?* je i nakon 25 godina od genocida nad Bošnjacima u Srebrenici kroz pluri-medijsku komunikaciju pokazao da ovaj historijski događaj još uvijek nije prihvaćen kao satavni dio integrativnog kulturnog pamćenja u Bosni i Hercegovini. Javni servis bosanskohercegovačkog entiteta Republika Srpska u ovom smislu ne ispunjava svoju funkciju u skladu sa karakterom javnog dobra svih građana – građane drži u mraku cenzuriranih informacija po ugledu na javni servis Srbije. Međutim, pojavljuje se tračak nade da mladi ljudi pripadnici srpskog naroda ipak traže informaciju, te da umjetničko djelo isporučeno u mediju filma koji je dobro prihvaćen od strane mladih može u budućnosti uz ispunjenje drugih društvenih pretpostavki postati karika koja će pomoći u društvenom integriranju najtežih ratnih trauma i stvoriti kolektivni konsenzus kulturnog pamćenja.

16 Urednik Filmskog programa RTS-a izjavljuje: „... kao javni servis građana Srbije, RTS se trudi da pokrije sve teme: od državnog, kulturno-istorijskog i svakog drugog značaja. To radi pre svega profesionalno i nepristrasno“. Ipak ne prikazuju film: <https://www.rts.rs/page/magazine/sr/story/411/film-i-tv/4626686/aida-film-nagrada-kampanja-rts.html>, preuzeto: 29. 04. 2022.

17 Predsjednik Srbije izjavljuje „Gledao sam Daru iz Jasenovca, nju je finansirala srpska država, a Aidu Bakir Izetbegović“: <https://www.klix.ba/magazin/film-tv/vucic-kazao-da-je-film-quo-vadis-aida-finansirao-bakir-izetbegovic/211231103>, preuzeto: 29. 04. 2022.

18 Novinski članak dostupan na: <https://www.oslobodjenje.ba/vijesti/region/na-premijeri-quo-vadis-aida-u-pazaru-samo-nenad-canak-721107>, preuzeto: 29. 04. 2022.

19 Tekst sadrži detalje cjelokupnog viđenja novinara portala objektiv.rs: <https://www.oslobodjenje.ba/vijesti/bih/novinari-portala-bliskog-aleksandru-vucicu-su-pogledali-film-quo-vadis-aida-procitajte-kako-su-ga-ocijenili-717800>, preuzeto: 29. 04. 2022.

Evidentno je da oba filma ispunjavaju uslove intra-medijske i inter-medijske komunikacije, te da obiluju antagonizmima. Primjetna je razlika u upotrebi svjetlosti u filmu kao izražajnom sredstvu poruke. Oba filma su zasnovana na historijskim činjenicama, ali su svjedoci događaja imali zamjerke na ekranizaciju tih događaja. Ovakav odnos između historije, individualnog pamćenja i protetske memorije neophodno je dovesti u vezu sa zaboravom. Igrani film ima ograničena sredstva, prostorna, vremenska i finansijska, te se u prikazu koristi dostupnim sredstvima da prikaže suštinu historijske priče i ljudskog iskustva, što nužno prati i veliki udio zaborava. Naime, nemoguće je događaje koji su trajali mjesecima i godinama prenijeti u njihovom apsolutu u 100 minuta igranog filma. „Protetska memorija teoretizira proizvodnju i širenje sjećanja koji nemaju direktnu vezu sa prošlošću neke osobe, a ipak su neophodni za proizvodnju i artikulaciju subjektivnosti“ (Landsberg 2004: 20). Zaborav u filmu ima funkciju osmišljavanja i prikazivanja historijskog događaja, on „nije slabost pamćenja, već povratak iskustva u imaginativnu razradu“ (Middleton i Brown 2008: 249).

Zabrinjavajuća je činjenica da nijedan ni drugi film nisu uspjeli u potpunosti realizirati pluri-medijsku komunikaciju koja je neophodna da bi se protetske memorije ostvarile kao kulturno pamćenje. Neuspjeh dosezanja kulturnog pamćenja ratnih trauma je uzrokovan visokom cenzurom medija u bosanskohercegovačkom entitetu Republika Srpska kao i na javnom servisu Republike Srbije, te srpskim hegemonističkim politikama koje su neizmjenjene još od 90-tih godina 20. vijeka, a bile su podloga zločinima, silovanjima Bošnjakinja i genocidu nad Bošnjacima. Harperov zaključak da kinematografija bosanskog rata nije doprinijela procesima postkonfliktnog razumijevanja, kao i zaključak Zarkov i Drezgić o ojačanom etnicitetu ignorira uređivačke politike medija bosanskohercegovačkog entiteta Republika Srpska i Srbije. Medijsko jednoulje, čak i u kreiranju konteksta za umjetnički izražaj, su maligne pojave bosanskohercegovačkog društva, ali i Srbije, što potvrđuje tačnost nalaza Jorgačević Kišić da borba za interpretaciju historije još uvijek traje.

Analiza protetičkih memorija kroz analizu dva filma obrađena u ovom radu ipak ukazuje da postoji određena nada da filmska umjetnost u budućnosti može postati karika u kreiranju kolektivnog sjećanja na ratne traume kao društveno-integrativnog fenomena. Osim žrtava i rijetki pojedinci iz reda srpskog naroda potvrđuju tezu Bryana Phillipa da medij filma posmatran kao kulturni proizvod može, u budućnosti, potaći procese stvaranja zajedničkog kulturnog pamćenja. Nadu u ovu moć filma daje Prijedorčanka koja organizuje prikazivanje filma *U zemlji krvi i meda* u svom stanu,

zaobilazeći zvanične cenzurirane masovne medije i politike, tražeći pravo na informaciju koja omogućava vlastito mišljenje i sud o događajima. Digitalizacija omogućava zaobilazak zvaničnih politika, cenzura i propagande, te nove obzore propitivanja historije čini otvorenim svim konektovanim građanima. Isti naznake nalazimo kod mladih gledalaca pripadnika srpske nacionalnosti koji su došli na premijeru filma *Quo vadis, Aida?* otvorenog uma tražeći svoje pravo na informaciju „bez policije i incidenata“, kako navodi Srđan Tomović, jedan od gledalaca. U njegovoj izjavi evidentna je potreba razumijevanja strane žrtve, osjećaj moralne krivice i propitivanje metafizičke krivice kroz potrebu za kolektivnim izvinjenjem. Ovi simbolični pomaci rijetkih pojedinaca impliciraju potencijal iz analize Karla Baste o liku Danijela koji, priznanjem moralne krivice, postaje nada u spas srpskog naroda, ali i nalazi Lamije Milišić da medijska platforma filma ima potencijal izlaska iz zaključane pozicije mi-identiteta u zonu propitivanja i nesigurnosti na putu ka historijskom znanju. To podrazumijeva da protetske memorije u obliku filma kao značajnog segmenta popularne kulture imaju potencijalnu moć u gradnji društveno-integrativnog kulturnog pamćenja i u bosanskohercegovačkom društvu.

Umjetnička forma analiziranih filmova posmatrana kroz socijalni okvir koji je ostvaren popularnošću glumice i redateljice filma *U zemlji krvi i meda* Angeline Jolie, ali i brojnim nagradama koje su dobila oba filma, može se posmatrati ambivalentno. Horvat, Phillips i Volcic i Erjavec u socijalnom okviru slave percipiraju ostvarenje ličnih ciljeva redateljke, dizanje popularnosti, šetnju crvenim tepihom, finansijske benefite i komercijalnu kulturu kao faktore koji remete ili ograničavaju recepciju ratne traume. Međutim, socijalni okvir slave ima i moć dosezanja do široke publike i transnacionalnog komuniciranja istine o ratnoj traumi silovanja Bošnjakinja i genocida nad Bošnjacima, u svrhu opomene i podizanja javne svijesti o nedopustivosti tolerancije prema počinjenim zločinima.

6. ZAKLJUČAK

Filmovi *U zemlji krvi i meda* i *Quo vadis, Aida?* analizirani u skladu sa konceptom tri kategorije medijske komunikacije Astrid Erll, koje su nužan uslov da bi se protetske memorije ostvarile kao kulturno pamćenje, pokazuju da pluri-medijska komunikacija nije ostvarena u svrhu gradnje i stabilizacije historijskog narativa kao društveno-integrativnog fenomena. U tom kontekstu neophodno je razumijevanje pojmova „kulturnog pamćenja koje je statično, a u slučaju funkcionalnog pamćenja i propisano“, dok „sjećanje podrazumijeva spontanost i dinamičnost“ (Preljević

2005: 130). Drugim riječima, sjećanje je prvenstveno moralo biti u pamćenju, nakon toga zaboravljeno i ponovno vraćeno u pamćenje. Preljević (2005) objašnjava dva paralelna procesa kulturnog pamćenja – arhiviranje i kanonizaciju. Kanonizacijom se sadržaji koji konstruiraju kulturni identitet izabiru, interpretiraju i hijerarhiziraju, kako semantički tako i socijalno. Proces kanonizacije obavljaju intelektualne elite i vlast. Kanonizacija uzrokuje podjelu kulturnog pamćenja na pohranidbeno i funkcionalno. Funkcionalno pamćenje je uvijek u legitimizirajućem suodnosu sa trenutnom vlasti, ali može privremeno biti i u deligitimizirajućem suodnosu, kako bi prešla u legitimizirajući suodnos sa novom vlasti. Stoga ima dobru i lošu stranu, „daje okvir za stvaranje kolektivnog identiteta, (...) ali je zato uvijek upućeno na cenzuru, jer pojavljivanje nepoželjnih tragova prošlosti nužno remeti umjetnu konstrukciju kulturnog identiteta“ (Preljević 2005: 126). Pohranidbeno pamćenje je svojevrsan kulturni bazen različitih funkcionalnih pamćenja, te može postati „izvor buduće drugačije prošlosti“ (Ibid. 127). U tom kontekstu Preljević umjetnosti pripisuje dimenziju sjećanja koje je dinamično, afektivno, spontano i individualno u odnosu na kognitivnu, statičnu i kolektivnu dimenziju pamćenja. S obzirom na činjenicu da je Bosna i Hercegovina iznimno složen državni i društveni sistem, to omogućava širok raspon kanonizacije kulturnih pamćenja čime je smanjena mogućnost njihovog isključivo autokratskog kanoniziranja. Film kao umjetnost koju karakterizira dimenzija sjećanja omogućava da narativ genocida nad Bošnjacima i silovanja Bošnjakinja uđu u imaginarij pohranidbenog pamćenja i ožive iz još uvijek potisnutog funkcionalnog pamćenja većine bosanskohercegovačkih Srba. Ambivalentnost funkcionalnog pamćenja omogućava osvjetljavanje potisnutih dijelova prošlosti koja bi u budućnosti, možda još uvijek utopijskoj, omogućila stabilizaciju narativa genocida nad Bošnjacima i silovanja Bošnjakinja tokom agresije na Bosnu i Hercegovinu kao kulturnog pamćenja.

Film kao platforma protetske memorije u digitalnom dobu ima potencijal zaobilaska rigidnih, cenzuriranih i propagandnih pluri-medijskih komunikacija izraženih u masovnim medijima bosanskohercegovačkog entiteta Republike Srpske i Srbije koje onemogućavaju i ograničavaju kontekst recepcije ratnih trauma kao društveno-integrativnih sadržaja kulturnog pamćenja. Pluri-medijska komunikacija konteksta recepcije ovih filmova je arena na kojoj se odvija borba za interpretaciju historije i nakon 25 godina od potpisivanja Dejtonskog sporazuma, koji je, prema Bartolu i Slavenu Letica (1997) konačna potvrda namjerne sljepoće Zapada pred agresijom Srbije na Bosnu i Hercegovinu i zatvaranjem očiju pred genocidom nad Bošnjacima, te zaključavanje Bosne i Hercegovine u sliku zapadnog stereotipa kao

plemenske organizacije, a plemena ne mogu na istoj teritoriji živjeti zajedno.

Historijski filmovi koji obrađuju teme ratnih trauma i agresije na Bosnu i Hercegovinu već su dio mreže čija dostupnost ima potencijal, posebno kod mladih ljudi, da proizvede propitivanja ideoloških interpretacija historije kroz podsticaj promišljanja moralne i metafizičke krivnje i odgovornosti na putu ka pročišćenju i davanju smisla, a što su ključni elementi za gradnju i stabiliziranje narativa društveno-integrativnog kulturnog pamćenja građana Bosne i Hercegovine.

LITERATURA:

1. Assmann, Aleida (2008), "Canon and Archive", u: Erll, Astrid, Ansgar Nunning (ur.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 97-107.
2. Assman, Alaida (2015), "Sjećanje, individualno i kolektivno", u: Sladeček, Michal, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović-Trifunović (ur.) (2015), *Kolektivno sjećanje i politike pamćenja*, Zavod za udžbenike - Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 71-86.
3. Assmann, Jan (2008), "Communicative and Cultural Memory", u: Erll, Astrid, Ansgar Nunning (ur.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 109-118.
4. Burgoyne, Robert (2003), "Memory, history and digital imagery in contemporary film", u: Grainge, Paul (2003), *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester - New York, 220-236.
5. Erll, Astrid (2008), "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory", u: Erll, Astrid, Ansgar Nunning (ur.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 389-398.
6. Halbwachs, Maurice (1992), *On Collective Memory*, The University Press of Chicago Press, Chicago - London.
7. Harper, Stephen (2018), "Bosnia Beyond Good and Evil – (De)constructing the Enemy in Western and Post-Yugoslav Films about the 1992-1995 War", u: Gil, Capeloa, Catherin Nasci (ur.), *The Enemy in contemporary Film – Culture and Conflict*, Walter De Gruyter GmbH, Berlin - Boston, 327-344.
8. Horvat, Srećko (2015), "In the land of Blood and Money: Angelina Jolie and the Balkans", u: Žižek, Slavoj, Srećko Horvat (2015), *What does Europe want? – The Union and Its Discontents*, Columbia University Press, New York, 61-69.

9. Jaspers, Karl (2006), *Pitanje krivnje – o političkoj odgovornosti Njemačke*, AGM, Zagreb
10. Jorgačević-Kišić, Jelena (2014), "The Struggle for History – The movie in the land of Blood and Honey as Trigger for the Awakening of Nationalism", *Der Donauraum*, 54(1-2), 95-108.
11. Landsberg, Alison (2003), "Prosthetic Memory: The ethics and politics of memory in an age of mass culture", u: Grainge, Paul (2003), *Memory and Popular Film*, Manchester University Press, Manchester - New York, 144-161.
12. Landsberg, Alison (2004), *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York
13. Letica, Bartol, Slaven Letica (1997), *Postmoderna i genocid u Bosni*, Naklada Jesenski i Turk - Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb
14. Mahmutović, Mirza (2013), "Medijska konstrukcija kolektivnih sjećanja: Tretman prošlosti u polju novinarstva, s osvrtom na postdejtonsku Bosnu i Hercegovinu", *Obrazovanje odraslih – časopis za obrazovanje odraslih i kulturu*, XIII(2), 39-65.
15. Middleton, David i Steven D. Brown (2008), "Experience and Memory: Imaginary Futures in the Past", u: *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Walter de Gruyter, Berlin - New York, 241-251.
16. Milišić, Lamija (2021), "„Quo vadis, Aida?“ u vidicima protetskog sjećanja", *Društvene i humanističke studije*, 4(17), 207-224.
17. Močnik, Nena (2016), "Sexuality detained: The Narratives of sexuality under detention in Angelina Jolie`s „In the Land of Blood and Honey“", *Družboslovne razprave*, 32(81), 25-40.
18. Nuhanović, Hasan (2005), *Pod zastavom UN-a: (Međunarodna zajednica i zločin u Srebrenici)*, BZK "Preporod", Sarajevo
19. Phillips, Bryan (2013), "In the Land of Celebrity Humanitarianism – Reflection on Film and Transnational Justice in Bosnia-Herzegovina", *Studies in Social Justice*, 7(2), 285-309.
20. Preljević, Vahidin (2005), "Kulturno pamćenje, identitet i književnost", *Razlika/Difference*, 10, 121-132.
21. Rosenstone, Robert A. (1995), *Vision of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press
22. Volcic, Zala, Karmen Erjavec (2014), "Transnational Celebrity activism in Bosnia and Herzegovina – Local Responses to Angelina Jolie`s film In the

Landof Blood and Honey”, *European Journal of Cultural Studies*, 8(3), 356-375.

23. Zarkov, Dubravka, Rada Drezgić (2019), “In the Landof Blood and Honey – A Cinematic representation od the Bosnian War”, *The Philosophical Journal of Conflict and Violence*, III(1), 137-152.

Web izvori:

1. Basta, Karlo (2012), “In the Land of Blood and Honey, or How Angelina Jolie Adopted Bosnia”, dostupno na: <http://eprints.lse.ac.uk/81818/>, preuzeto: 29. 03. 2022.

THE SYMBOLIC LANGUAGE OF FILM OF POST-DAYTON BOSNIA AND HERZEGOVINA IN THE CULTURAL MEMORY OF WAR TRAUMA – ANALYSIS OF THE FILMS „*QUO VADIS AIDA?*“ AND *IN THE LAND OF BLOOD AND HONEY*

Summary:

The purpose of this study is to show the impact on the creation of cultural memory in which film, as an element of prosthetic memory, is one of the significant mass media forms of the artistic framework, easily accessible and viral convergent digital environment through the analyzes two films *In the Land of Blood and Honey* and *Quo Vadis, Aida?* produces in post-Dayton Bosnia and Herzegovina, which treat the most severe war traumas of raped Bosnian women and genocide against Bosniaks occurred during aggression against Bosnia and Herzegovina in the period 1992-1995. The analysis of these two films was done according to the concept of Astrid Erll which includes three categories of communication: intra-medial (experiential, mythical, antagonistic, and reflexive), inter-medial (premediation and remediation), and pluri-medial communication creating context for film reception as social-integrative collective phenomenon. The results of the analyses of films show that pluri-medial communication is not fully realized for the constructing and stabilizing the historical narrative as a social integrative phenomenon, and the film as a fictional prosthetic memory is not realized as a cultural memory of war traumas of Bosnian society. The film as a platform of prosthetic memory in the digital age has the potential to bypass rigid, censored, and propaganda of pluri-medial communication emphasized in the mass media of Bosnian entity Republikof Srpska as well as Serbia which disables and limits the context of reception of social-integrative collective phenomenon of war traumas based on historical facts.

Keywords: cultural memory; prosthetic memory; fictional memory; film, post-Dayton Bosnia and Hercegovina

Adresa autorice
Author's address

Tahani Komarica
Agencija za prevenciju korupcije i koordinaciju borbe protiv korupcije, Sarajevo
tahani.kolar@gmail.com