

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Åsa Bergström
2015-01-15

Sebastian Harrison
FIVK01

Minnesbilder från ett krig

En studie om filmiska representationer av
Bosnienkriget

Innehållsförteckning:

1. Inledning.....	3
2. Syfte och frågeställning.....	4
3. Forskningsläget	4
4. Teori och metod: Historia, kollektivt minne och nationell identitet	5
5. Disposition	8
6. Bakgrundsinformation: Det splittrade landskapet.....	8
7. <i>Underground</i>	9
8. <i>Lepa sela lepo gore (Flammande byar)</i>	13
9. <i>Savrseni krug (Den perfekta cirkeln)</i>	17
10. <i>No man's land (Ingenmansland)</i>	22
11. <i>Gori Vatra (Det brinner!)</i>	26
12. Sammanfattning	28
13. Käll- och litteraturförteckning.....	30

1. Inledning

Den väpnade konflikten i Bosnien-Hercegovina 1992-1995 har varit underlag för många dokumentärer och spelfilmer de senaste tjugo åren. Majoriteten av de mer uppmärksammade spelfilmerna från forna Jugoslavien producerades dock under andra hälften av 1990-talet och början av 2000-talet.¹ Det verkade som att regissörer från regionen var ivriga att förmedla sin version av konflikten medan ämnet fortfarande var aktuellt. Bosniska filmskapare hade redan under kriget försökt få västerländska nyhetskanaler att sända deras dokumentärer, men blivit nekade eftersom deras etniska ursprung väckte misstankar om att innehållet var vinklat och propagandistiskt.²

Det är dessvärre bara ett fåtal av spelfilmerna som har fått biografdistribution utanför hemlandet. En del har visats på internationella filmfestivaler men inte blivit upplockade av utländska distributionsbolag. Av den anledningen är det bara ett snävt utbud som finns att tillgå på DVD. Det finns mycket upplagt på Youtube.com, men i dålig upplösning och utan undertexter.

Jag har valt att analysera fem spelfilmer av bosniakiska och serbiska filmskapare som har haft biografpremiär mellan 1995 och 2003.³ Samtliga har Bosnienkriget som tematisk utgångspunkt och lyfter fram olika aspekter av konflikten. Inspelningen av den kontroversiella filmen *Underground* (Emir Kusturica, 1995) påbörjades redan innan kriget hade tagit slut och vann sedan Guldpalmen på filmfestivalen i Cannes.⁴ En film uppdelad i tre tidsperioder som tillsammans täcker forna Jugoslaviens historia från och med andra världskriget fram till dess upplösning på 90-talet. Ett år senare kom den serbiska produktionen *Lepa sela lepo gore* (*Flammande byar*, Srdjan Dragojevic, 1996) som berättar om ett bosnienserbiskt korståg genom östra Bosnien-Hercegovina. Den vann bronshästen på Stockholms filmfestival samma år.⁵ Två år efter kriget hade *Savrseni krug* (*Den perfekta cirkeln*, Ademir Kenovic, 1997) premiär på Sarajevos Filmfestival; en film som skildrar belägringen av Sarajevo och som samtidigt illustrerade Bosnien-Hercegovinas comeback på filmarenan.⁶ 2001 gjorde *No man's land* (*Ingenmansland*, Danis Tanovic, 2001) sin entré på den internationella marknaden och

¹ Jurica Pavicic, "Cinema of Normalization: Changes of Stylistic Model in Post-Yugoslav After the 1990s", i *Studies in Eastern European Cinema*, 1:1, 2010, s. 44.

² Dina Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute, 2001, s. 246.

³ Bosniak är en mer politiskt korrekt term för bosnienmuslim.

⁴ http://www.imdb.com/title/tt0114787/awards?ref=tt_awd hämtad 2014-12-13.

⁵ http://www.imdb.com/title/tt0116860/?ref=fn_al_tt_1 hämtad 2014-12-13.

⁶ http://www.imdb.com/title/tt0117555/?ref=nv_sr_1 hämtad 2014-12-13.

vann en Oscar inom kategorin bästa utländska film 2002.⁷ Den skildrar en konfrontation mellan två soldater på motsatt sida i Bosnienkriget. Åtta år efter kriget hade *Gori Vatra (Det brinner!,* Pjer Zalica, 2003) premiär, en film som skildrar människorna i en bosnisk småstad två år efter krigsslutet.⁸

2. Syfte och frågeställning

Syftet är att belysa de olika aspekter av Bosnienkriget som kommer till uttryck i filmerna och analysera det mot bakgrund av den offentliga historieskrivningen i Bosnien-Hercegovina. Historieskrivningen skiljer sig en aning beroende på vilken del av landet man befinner sig i, eftersom många bosniaker och bosnienserber tenderar att tänka olika kring vad som föranledde konflikten samt vilka som gjorde vad under kriget.

Min frågeställning är alltså om filmerna speglar bosniakiska eller serbiska perspektiv? Om inte, hur avviker filmerna från den etablerade uppfattningen hos respektive folkgrupp? Har deras syfte varit att engagera bosniaker och serber i en försoningsprocess? Finns det några gemensamma mönster i representationerna av bosniaker och serber?

3. Forskningsläget

För en mer grundläggande förståelse av filmkulturen i forna Jugoslavien har jag främst använt mig av Dina Iordanovas *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media* (2001), Pavle Levis *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema* (2007) och Daniel J. Gouldings *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945-2001* (2002). I mina analyser har jag försökt undvika att reproducera författarnas slutsatser om de filmer jag har valt att ha med i uppsatsen. Jag har således infogat vissa aspekter, men jobbat för att förhålla mig självständigt till materialet.

Den engelskspråkiga litteraturen om film från forna Jugoslavien är relativt omfattande, men mycket är svepande beskrivningar om filmkulturen i Balkan eller kapitel i antologier som behandlar östeuropeisk film. För att hitta mer preciserad information får man söka sig till artiklar i digitala tidskrifter. Såvitt jag vet finns det ingenting publicerat på svenska i

⁷ http://www.imdb.com/title/tt0283509/?ref=mv_sr_2 hämtad 2014-12-13.

⁸ http://www.imdb.com/title/tt0347105/?ref=fn_al_tt_1 hämtad 2014-12-13.

bokformat. Förhoppningsvis kan min uppsats bidra till ett utökat intresse för film från forna Jugoslavien då det skrivits lite om detta i Sverige.

4. Teori och metod: Historia, kollektivt minne och nationell identitet

För att kunna redogöra för de olika perspektiven som framkommer i filmerna har jag behövt titta närmare på bosniakernas och serbernas folkliga minneshistoria, offentliga historieskrivningar, kulturer och myter. De främsta källorna har varit Sirkka Ahonens *Coming to Terms With a Dark Past: How Post-Conflict Societies Deal With History* (2012), Timothy G. Ashplant, Graham Dawson och Michael Ropers introduktion i antologin *Commemorating War: The Politics of Memory* (2004) och Anna Sheftels artikel ”’Monument to the International Community, From the Grateful Citizens of Sarajevo’: Dark Humour as Counter-Memory in Post-Conflict Bosnia-Hercegovina” (2012) i den elektroniska tidskriften *Memory Studies*.

Först måste man dra en skiljelinje mellan historia som en akademisk vetenskap och folklig minneshistoria (kollektivt minne) som en produkt av samhället och delade erfarenheter. En historiker som forskar om en händelse måste styrka sin tes genom vetenskapliga metoder och argument. Bildandet av ett kollektivt minne sker däremot genom sociala interaktioner, och minnets trovärdighet bedöms utefter hur relevant det är för människorna som delar den och inte hur styrkt det är av bevis.⁹ Den akademiska historieforskningen och det kollektiva minnet är inte helt oberoende av varandra, utan har en ömsesidig påverkan. Vissa skeenden anses dock mer relevanta än andra och dessa stannar kvar i det kollektiva medvetandet. Sirkka Ahonen hänvisar till Maurice Halbwachs som var den första att koppla kollektivt minne till behovet av en kollektiv identitet, och skriver: ”[...] a social group reinforces and secures its identity through its shared memories. Memories strengthen the constancy of the group as the experience of a shared past is empowering. Shared stories remind the members of their duties and facilitate their aspirations for the future. Social memory is therefore a vital asset for a functional community.”¹⁰ Att dela samma uppfattning eller erfarenheter med sin omgivning stärker alltså känslan av nationell identitet och tillhörighet. Kollektivt minne, eller ”social memory” som Ahonen kallar det, fungerar också som ett verktyg i att definiera ett ”vi” och ett ”dem”.¹¹

⁹ Sirkka Ahonen, *Coming to Terms With a Dark Past: How Post-Conflict Societies Deal With History*, Frankfurt am Main: Lang, 2012, s. 14.

¹⁰ Ahonen, 2012, s. 14.

¹¹ Ahonen, 2012, s. 14.

Hur bildas kollektiva minnen av ett krig? Genom staten eller invånarna? Minnesceremonier, ritualer och liknande aktiviteter har enligt minnesforskare haft två olika funktioner. Den första är att staten arrangerar dessa aktiviteter för att behålla eller konstruera en enhetlig förståelse av det förflutna, där ritualer och symbolernas funktion är att stärka känslan av tillhörighet och gemenskap hos invånarna.¹² Det ligger alltså i statens intresse att vägleda det kollektiva minnet, och det blir således en politisk fråga. Den andra funktionen är psykologisk och ses som en del av sorgprocessen för människor som har varit med om traumatiska upplevelser eller förlorat familjemedlemmar i ett krig.¹³ Som Timothy G. Ashplant, Graham Dawson och Michael Roper skriver i sin bok *Commemorating War: The Politics of Memory* ligger det i statens intresse att tillgodose folkets sorgebehov, och för att göra det måste politiker och sociala aktörer samverka. Kollektiva minnesceremonier görs således både i politiska och psykologiska syften, och styrs både uppifrån och nerifrån.¹⁴ Vanligt är att ”populära” minnesbilder lyfts fram och centraliseras i det offentliga rummet, och mindre populära marginaliseras och förskjuts till den privata sfären.¹⁵ I och med globaliseringen har den internationella nyhetsmedian också blivit en viktig aktör i artikuleringen av krigsminnen. Nyhetsmedier konstruerar egna narrativ genom att selektivt välja vad som ska visas och inte visas.¹⁶ Under konflikterna i forna Jugoslavien rapporterades det flitigt. Enligt Dina Iordanova definierade nyhetsmedian de olika parterna i Bosnienkriget i termer av vilka som bar skulden och vilka som var oskyldiga. För att bilda ett sammanhängande narrativ erbjöds förenklande förklaringar, någonting som i sin tur påverkade människorna i regionen.¹⁷

Att använda koncept som kollektivt och individuellt minne är berikande eftersom det kan erbjuda en bredare förståelse av hur olika kulturer tolkar samtida händelser, vilket i sin tur ger en bredare förståelse av de filmiska representationerna.¹⁸ Ett relevant begrepp är *post-memories*; berättelser som färdats mellan generationer och etablerats i det kollektiva minnet.¹⁹ Minnena hålls levande genom högtider, traditioner, skolor och andra institutioner. Genom vad

¹² Timothy G. Ashplant, Graham Dawson och Michael Roper, ”The Politics of War Memory and Commemoration: Contexts, Structures, and Dynamics”, i *Commemorating War: The Politics of Memory*, red. Timothy G. Ashplant, Graham Dawson och Michael Roper, New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2004, s. 7.

¹³ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 7.

¹⁴ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 9.

¹⁵ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 13.

¹⁶ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 70.

¹⁷ Iordanova, 2001, s. 138.

¹⁸ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 14.

¹⁹ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 43.

Ashplant och hans kollegor kallar för *pre-memories*, det vill säga både individuella och kollektiva minnen från det förflutna, vägleds vi i vår tolkning av nuet.²⁰

Att anlägga ett sådant perspektiv kan dock vara problematiskt om det saknas ett samförstånd av det förflutna, vilket kan vara fallet med länder som drabbats av svåra konflikter eller har en svårsmält historia som inte är särskilt ”heroisk”. När det kollektiva minnet är splittrat blir det svårare för statliga institutioner att föra en offentlig minnespolitik som motsvarar den nationella självbilden.²¹ Detta kan i sin tur ha en negativ effekt på det sociala planet då samhörigheten med andra förminskas när de etablerade identitetsformationerna rubbas. I dylika situationer har konstnärer en betydelsefull roll menar Marc Silberman och Florence Vatan: ”Their aim is to foster new forms of collective awareness and civic commitment, to inherit the past for the sake of a better future and of a more nuanced understanding of one’s situation.”²² Inom ramen för de här projekten infogar sig filmskaparen som kan försöka engagera publiken till att reflektera genom att sätta det förflutna inom en ny kontext.

Att påstå att samma minne delas av en hel grupp kan vara något missvisande. Susan Sontag ifrågasätter i *Att se andras lidande* huruvida kollektiva minnen existerar överhuvudtaget. Enligt Sontag är gemensamma minnesceremonier bara en form av kollektiv inläring, det vill säga en överenskommelse mellan människor om vilka händelser och aspekter av det förflutna som är viktigt.²³ Teorin är möjligen något förenklande, men intressant. Följer filmskaparna överenskommelsen, eller väljer de att bryta mot den? I filmerna jag har valt att analysera går det att urskilja en viss strävan att antingen punktera etablerade ideologier och minneskonstruktioner, eller frammana reflektion hos publiken och på sätt bilda ett nytt samförstånd av det förflutna. Det finns ett stycke i Roumiana Deltchevas artikel ”Reliving the Past in Recent European Cinemas” i antologin *East European Cinemas* som följer samma tankegång angående filmskaparens roll:

History is inseparable from memory; memory is inseparable from identity. Weaving together personal and collective memories, Eastern filmmakers peek into the heart of the region’s always-shifting, volatile past. These cinematic narratives depict how historical memory invariably mixes nostalgia and political insight to explore what constitutes the past, to illustrate how the region

²⁰ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 36.

²¹ Marc Silberman och Florence Vatan, ”After the Violence: Memory”, i *Memory and Post-War Memorials: Confronting the Violence of the Past*, red. Marc Silberman och Florence Vatan, New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 2.

²² Silberman och Vatan, 2013, s. 5.

²³ Susan Sontag, *Att se andras lidande*, Stockholm: Bromberg, översättare Caj Lundgren, 2004, s. 92.

uses, selects, and interprets history and reinvents the past in the process of its self-definition. History is not represented as a fixed psychological or sociocultural concept, but rather as a dynamic process of identity formation.²⁴

5. Disposition

Under rubriken ”Bakgrundsinformation: Det splittrade landskapet” gör jag en kort redogörelse för hur officiella minneskonstruktioner av Bosnienkriget skiljer sig i de två entiteterna Federationen Bosnien och Hercegovina och Republika Srpska.

Sedan ägnar jag ett avsnitt åt varje produktion där jag relaterar filmens innehåll till litteraturen om offentlig historieskrivning och folklig minneshistoria i Bosnien-Hercegovina, samt hänvisar till annan filmvetenskaplig forskning. Efteråt avrundar jag uppsatsen med en kort sammanfattning av analyserna och diskuterar filmskaparnas roll i den nationella minnes- och försoningsprocessen.

6. Bakgrundsinformation: Det splittrade landskapet

I Bosnien-Hercegovina bor det i nuläget cirka 48% bosniaker, 37% serber och 13% kroater.²⁵ Efter att fredsavtalet slöts 1995 i Dayton, Ohio med hjälp av internationella organisationer delades landet upp i två administrativa entiteter och ett distrikt: Federationen Bosnien och Hercegovina (majoritet bosniaker), Republika Srpska (majoritet serber) och distriktet Brcko (serber/kroater/bosniaker). Det faktum att ingen sida gick segrande ur kriget har medfört svårigheter att komma fram till ett gemensamt perspektiv, eftersom ingen sida kan påtvinga den andre sin ”sanning”.²⁶ Som konsekvens uppstod det en splittring i det kollektiva minnet av Bosnienkriget. De två entiteterna har fört en officiell minnespolitik som motverkat varandra genom att anordna ceremonier, utställningar och högtider som betonat den egna martyrdomen. Bosnienkriget har i Republika Srpska beskrivits som ett försvar av de serbiska invånarna mot det kroatiska och muslimska hotet.²⁷ I Federationen Bosnien och Hercegovinas folkliga minneshistoria har händelsen i Srebrenica 11 juli 1995 fått en central betydelse och

²⁴ Roumiana Deltcheva, ”Reliving the Past in Recent European Cinemas”, i *East European Cinemas*, London: Routledge, 2005, s. 209.

²⁵ The World Factbook på CIAs hemsida: <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/bk.html> hämtad 2014-12-13.

²⁶ Ahonen, 2012, s. 134.

²⁷ Nicolas Moll, ”Fragmented Memories in a Fragmented Country: Memory Competition and Political Identity-Building in Today’s Bosnia and Hercegovina”, i *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 41:6, 910-935, 2013, s. 917.

fungerat som en metafor för bosniakernas lidande under serbernas frammarsch i landet.²⁸ Serber har förnekat de officiella siffrorna på döda bosniaker i Srebrenica, medan det i sin tur har varit tabu i Federationen Bosnien och Hercegovina att officiellt erkänna den bosniska arméns förbrytelser mot den serbiska civilbefolkningen.²⁹ Båda entiteter förvägras erkännande från den andre, och ingen vill ge något. Ahonen menar att den splittrade minnespolitiken har breddat segregationen mellan folkgrupperna: ”As a whole, in Bosnia-Herzegovina the post-war history culture perpetuated the division rather than supported reconciliation. [...] In their everyday life, local people were surrounded by moralising representations of the past.”³⁰ Den religiösa identiteten stärktes efter kriget och enligt statistiska undersökningar i början av 2000-talet kunde färre unga bosnier tänka sig att ingå ett blandäktenskap. Något som tidigare hade varit vanligt.³¹ Representationer av skuld och martyrdom har blandats med minnen från andra världskriget, tiden under Josip Broz Titos Jugoslavien och lokala myter. Serber har även hänvisat till händelser från flera sekel tillbaka när regionen var under det Osmanska rikets styre; så kallade *post-memories* som fått en betydande roll i det kollektiva medvetandet. Tillsammans har dessa minnen använts i syfte att förstå och förklara orsakerna bakom Bosnienkriget.³²

7. *Underground*

Kontroversen bakom Emir Kusturicas film *Underground* är oerhört komplex och något förvirrande. Samtidigt som hans film vann Guldpalmen på Cannes Filmfestival och blev internationellt hyllad fanns det kritiker som menade att det var serbisk propaganda.³³ Eftersom Emir Kusturica är från Sarajevo och uppväxt i en muslimsk familj ansåg en del bosniaker att han var en förrädare också.³⁴ En betydande orsak var att han spelade in utomhusscenerna i Serbien och att filmprojektet fick finansiellt stöd från serbisk television.³⁵ Andra länder som var involverade i produktionen var Frankrike, Bulgarien, Tjeckien, Tyskland och Ungern.

²⁸ Moll, 2013, s. 915-916.

²⁹ Moll, 2013, s. 915, 917.

³⁰ Ahonen, 2012, s. 138.

³¹ Ahonen, 2012, s. 137.

³² Ahonen, 2012, s. 134.

³³ Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*, Bloomington: Indiana University Press, 2002, andra reviderade upplagan, s. 199.

³⁴ David A. Norris, *In the Wake of the Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, Basingstoke: Macmillan, 1999, s. 155.

³⁵ Judith Keene, ”The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground: Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History”, i *Rethinking History*, 5:2, 2001, s. 233, 238.

Filmen är en skildring av forna Jugoslaviens kommunistiska historia och en implicit redogörelse för de bakomliggande orsakerna till Bosnienkriget. Emir Kusturica har själv sagt angående filmprojektet på en presskonferens i Cannes: "I had to do something about a country that I loved, I had a need to answer the question, 'What happened?'"³⁶

Handlingen är som sagt uppdelad i tre tidsperioder under rubrikerna "Krig" (andra världskriget), "Kalla kriget" och återigen "Krig" (Jugoslavien-krigen). Genom hela denna tidsresa på fem decennier får vi följa de bästa vännerna Marko (Predrag Manojlovic) och Crni (Lazar Ristovski). Under andra världskriget driver de en kriminell organisation som snor vapen från den tyska ockupationsmakten och säljer dem till kommunistiska partisaner. Crni blir sedan efterlyst och Marko gömmer honom tillsammans med en grupp andra människor i en källare under hans hus. Efter kriget är slut upprätthåller Marko illusionen om att nazister fortfarande håller på att ta över världen. Delvis för att han vill ha Crnis älskarinna Natalija (Mirjana Jokovic) för sig själv. I delen som kallas "Kalla kriget" tillverkar den desillusionerade gruppen vapen i tron om att det går till den kommunistiska saken, medan Marko egentligen profiterar på deras slavarbete genom att sälja produkterna till diverse nationer. Under tiden har han själv som Josip Broz Titos högra hand och en erkänd poet konstruerat ett narrativ om hur Crni dog en hjältedöd, och således gjort honom till en nationell symbol för partisanernas kamp mot fascismen. Crni får sedan veta att Marko har bedragit honom när han lämnar källaren. Berättelsen gör sedan ett tidshopp till 1990-talet då inbördeskriget i forna Jugoslavien har brutit ut. Crni har blivit en befälhavare i den serbiska armén medan Marko fortsätter att sälja vapen till de högstbjudande parterna.

Dina Iordanova menar att källaren är en metafor för tillståndet hos folket som levde under Titos kommunistiska Jugoslavien i närmare 50 år.³⁷ Pavle Levi följer samma tankegång och framhåller att den desillusionerade Crni symboliserar det politiska förtryck och svek de serbiska partisanerna fick utstå efter andra världskriget och att Marko representerar den korrupte och förljugne politikern som matade folket med lögn.³⁸ Filmen speglar historieskrivningen som kom att bli gällande hos många serber på 80- och 90-talet. Titos svek efter andra världskriget blev en del av det serbiska martyrdoms-narrativet; en retorik som Slobodan Milosevic utnyttjade under inledningsskedet av Jugoslaviens upplösning för att få folkets stöd under upproren i Kosovo 1987. Den kollektiva uppfattningen var att Tito inte hade hållit sina löften om att inkludera Kosovo och Vojvodina inom Serbiens territorium, och att han

³⁶ <http://articles.latimes.com/1997/oct/06/entertainment/ca-39759> hämtad 2014-12-15.

³⁷ Iordanova, 2001, s 118.

³⁸ Pavle Levi, *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav Cinema*, Stanford Calif.: Stanford University Press, 2007, s. 94-95.

dessutom hade gett Kroatien och Slovenien ekonomiska fördelar. Förtryckandet av serbernas kristna ortodoxa religion var också kvar i det kollektiva medvetandet efter Titos kampanj på 50-talet som resulterade i att flera kyrkor förstördes och att ett flertal präster sattes i fängelse.³⁹ Partisanernas kamp mot kroatiska fascister (Ustasja) som stödde nazister och satte serber i koncentrationsläger har fått betydande utrymme i den folkliga minneshistorian i både Serbien och Republika Srpska.⁴⁰ Som Levi observerat hänvisar Kusturica till de här minnena genom att klippa in gammal arkivfilm som visar hur den tyska armén välkomnas av kroatiska folkmassor i Zagreb, för att sedan jämföra det med bilder av ett sönderbombat Belgrad.⁴¹ Slobodan använde samtliga minnen för att vinna stöd i sin maktkampanj men gjorde det under förevändningen att förhindra Jugoslaviens upplösning.⁴² *Underground* kan framstå som pro-serbisk eftersom Kusturica använder samma historiska ramverk som Milosevic under 80- och 90-talet. Men det kan även tolkas som politisk satir som gör narr av den serbiska martyrdomen, eftersom det skildras genom absurda och komiska uttrycksmedel. Ett exempel är när Crni lämnar den underjordiska källaren och får bevittna en propagandistisk filminspelning om hans liv som kommunistisk stridskämpe. Det är en smått verklighetsfrånvärd scen som visar hur den Marko-konstruerade Crni på egen hand skjuter ned ett dussintal tyska soldater. Omedveten om att andra världskriget har upphört tar han den iscensatta scenen på allvar och börjar skjuta ner skådespelare som är iklädda tyska uniformer. Förutom att göra narr av historiska spelfilmer under Tito-eran visar Kusturica också den sköra gränsen mellan fiktion och verklighet, där offentligt minneshistoria krockar med det individuella minnet.

Judith Keene menar att kontroversen bakom *Underground* sammanföll med diskursen om konstnärens plikter under krigstid och att mycket av kritiken rörde sig om vilken ”sida” Kusturica tog.⁴³ Eftersom Kusturica var bosniak förväntades det av honom att kritisera Slobodan Milosevic som var president för Förbundsrepubliken Jugoslavien (Serbien och Montenegro). En av funktionerna bakom kollektiva minnen är som sagt att definiera ett ”vi” och ett ”dem”. Ahonen menar även att inom kollektiva minnen bildas det bovar och hjältar, där skulden förs över på den andra sidan så att den egna framstår som moraliskt rättfärdig.⁴⁴ Problemet kan tolkas som att Kusturica vägrade att ta en etisk ståndpunkt och således undvek ”sitt ansvar” som historieberättare att definiera hjältar och bovar i relation till det pågående Bosnienkriget.

³⁹ Ahonen, 2012, s. 122-124.

⁴⁰ Ahonen, 2012, s. 122-124.

⁴¹ Levi, 2007, s. 97.

⁴² Levi, 2007, s. 101.

⁴³ Keene, 2001, s. 233.

⁴⁴ Ahonen, 2012, s. 17.

Den slovenske filosofen och sociologen Slavoj Žižek har sagt i en intervju att *Underground* gick hem i väst eftersom den förmedlade en exotisk bild av Balkan; sex, våld, överdriven maskulinitet och kopiösa mängder sprit. Istället för att ge en autentisk bild av forna Jugoslavien besvarade den istället fördomar om regionen och förstärkte bilden av Balkan som väsensskilt från det "civiliserade Europa".⁴⁵ Under 90-talet producerades ett flertal festivalvinnande filmer från forna Jugoslavien som hade samma medvetet överdrivna självrepresentationer.⁴⁶ Bland dem förekom ofta "den vilda Balkanmannen"; en kliché som fick global spridning genom internationell media i samband med Jugoslavien-krigen.⁴⁷ Tomislav Z. Longinovic kallar dessa självrepresentationer för en form av "self-Balkanization", där filmskapare använder samma välanvända klichéer som en kritisk respons till den "västerländska blicken".⁴⁸ Alltså den observerades svar till den observerande och dominante. I sitt kapitel "Narrating the Balkans" framhåller Iordanova hur västeuropéer kontinuerligt har exkluderat Balkanregionen från Europa genom att applicera ett "vi" och ett "dem"-perspektiv på kontinentens historia.⁴⁹ Iordanova menar också att västeuropéer har fått hjälp i att upprätthålla dessa perspektiv från filmskapare inom regionen som burit vidare idéerna genom att göra självexotiska representationer.⁵⁰ Hon betonar att de har gjort detta i hopp om att kunna förhandla fram en plats i Europa: "In order for this re-entry to take place, they feel obliged to be apologetic, and they are prepared to mirror stereotypical representations of themselves as part of an admission bargain which they believe they can negotiate. This voluntary self-denigration takes various shapes, of which self-inflicted exoticism easily discovered in cinema is just one manifestation."⁵¹

Underground självexotiska tendenser kommer till uttryck genom Marko och Crni som är extremt maskulina, aggressiva, supglada, promiskuösa och nedsättande mot kvinnor. Detta gick uppenbarligen hem hos många kritiker med tanke på alla festivalpriser den mottog, men väckte också kritik bland intellektuella och forna jugoslaver eftersom det förstärkte den mediekonstruerade bilden av Balkan.

⁴⁵ Intervju utförd av *euronews* 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=EzM8tqjmCU8> hämtad 2014-12-25.

⁴⁶ Pavavic, 2010, s. 44.

⁴⁷ Dusan I. Bjelic, "Global Aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990s", i *East European Cinemas*, 2005, s. 105.

⁴⁸ Tomislav Z. Longinovic, "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema", i *East European Cinemas*, 2005, s. 46.

⁴⁹ Iordanova, 2001, s. 55-70.

⁵⁰ Iordanova, 2001, s. 56.

⁵¹ Iordanova, 2001, s. 67.

8. *Lepa sela lepo gore (Flammande byar)*

Lepa sela lepo gore hade premiär 1996, bara ett år efter kriget i Bosnien-Hercegovina tog slut. Filmen är regisserad av Srdjan Dragojevic som är född i Belgrad. Inspelningen skedde i den bosnienserbiska staden Visegrad med statligt stöd från Förbundsrepubliken Jugoslavien (Serbien och Montenegro).⁵² Filmen skildrar Bosnienkriget utifrån ett kompani i den bosnienserbiska armén och väckte kontrovers på flera håll på grund av det politiska innehållet.

Lepa sela lepo gore inleds med att protagonisten Milan (Dragan Bjelogrljic) befinner sig på ett militärsjukhus i Belgrad. Han är inlindad i bandage från topp till tå med en metallställning över ena benet. Genom en rad tillbakablickar från olika tidsperioder i hans liv får vi veta vad som har lett upp till denna sjukhusvistelse. De sträcker sig bakåt till hans barndom under Tito-eran där han växte upp i en bosnisk by med bosniaken Halil (Nikola Pejakovic). Av symbolisk vikt är den övergivna tunneln som byggdes i närheten under Titos direktiv flera år tidigare, då den invigdes under det kommunistiska slagordet ”Brödraskap och Enighet”. De två vännerna vågar inte gå in i tunneln eftersom det ryktas om att en sovande jätte bor därinne. Halil säger att om den störs eller väcks kommer jätten bränna ner deras by. En vanligt förekommande tolkning som även Levi utgår ifrån är att tunneln representerar Titos Jugoslavien och att den sovande jätten symboliserar de dolda aggressioner som funnits emellan etniciteter under den samlade socialistiska styrelseformen.⁵³ Ett decennium senare har jätten alltså vaknat i och med Jugoslaviens upplösning och de två vännerna strider på motsatt sida i Bosnienkriget. Milan och hans serbiska kompani bränner byar och dödar civila bosniaker på deras vandring genom landsbygden. De möter till slut motstånd från den bosniska armén och Milan flyr tillsammans med sitt kompani in i tunneln. De blir omringade och får stanna där i flera dagar utan tillgång till mat eller vatten. Utanför väntar de andra tålmodigt, bland dem Milans barndomskompis Halil.

Karaktärerna strider av olika skäl. Kompaniets befäl Gvozden (Bata Zivojinovic) är en trogen Titokommunist som tror på den serbiska retoriken om att ha behålla ett enat Jugoslavien. Velja (Nikola Kolo), som var en kriminell i sitt civila liv, förlöjligar Gvozdens övertygelser och ironiserar över de gamla kommunistiska slagorden. Han ser igenom den urvattnade retoriken och framstår mer som en cyniker med en stor dos hat gentemot muslimer. Genom en tillbakablick får vi veta att han rekryterades mot sin vilja i inledningsskedet av Jugoslavien-

⁵² Jordanova, 2001, s. 146.

⁵³ Pavle Levi, *Disintegration in Frames: aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav Cinema*, Stanford Calif. : Stanford University Press, 2007, s. 141.

krigen 1991 när han var på besök hos sin mor och yngre bror i Belgrad. Han kommer dit med presenter och pengar förvärvade genom kriminella aktiviteter i Tyskland, klädd i en svart läderjacka och guldkedja runt halsen. Den yngre brodern eftersträvar att leva ett ärligt liv och studerar till arkeolog. Mitt under kvällsbesöket knackas det hårt på dörren. Det visar sig vara representanter från den Jugoslaviska folkarmén som har kommit för att hämta brodern. De har under flera tillfällen undvikit arméns kallelser och representanterna har för avsikt att med tvång ta med sig honom. Velja som vill skydda sin bror från kriget, medveten om att han inte är kapabel till att överleva som soldat, offerar sig och tar hans plats genom att påstå sig vara den de söker. Den här scenen speglar faktiska händelser eftersom det inte var ovanligt att unga reservister som blev inkallade i Serbien försökte smita undan av rädsla för att bli skickade till fronten. Många låtsades att de inte var hemma, undvek att svara i telefon och familjemedlemmar ljög för deras skull.⁵⁴

Karakteren Velja är ett exempel på den balkanska ”gangstern” – en stereotyp som ofta förekommer inom media och filmer, framförallt i Serbien. Gangstern förknippas ofta med egenskaper som hjältemod menar Iordanova: ”The link between the criminal underworld and the nationalist paramilitaries is straightforward. [...] they are often seen as brave men in possession of an inborn nobility, who care deeply about the national wellbeing. [...] As soon as they hear the call of the motherland [...] they are ready to employ their gangland skills against the appointed enemy”.⁵⁵ Veljas nobla hjältemod manifesterar sig genom att han tar sin brors plats och plötsligt gör det till sin plikt att strida för sitt fosterland. Med sin vulgaritet och machobeteende förfäras och fascinerar han på samma gång den västerländska journalisten Liza (Lisa Moncure) som hamnat i tunneln efter att ha smugit in i en lastbil. Hennes ständigt närvarande filmkamera och serbernas fientliga inställning kan tolkas som en kritik av sensationslystna journalister som har rest till krigsdrabbade länder för att profitera på hemskheterna. Soldaterna känner ingen tillit till västerländsk media, vilket faktiskt var fallet med många serber under krigsåren. Uppfattningen var att journalistiska reportage tog motståndarnas sida och demoniserade den serbiska.⁵⁶ Av dem i gruppen som journalisten sedan filmar står Velja i fokus, vilket kan sägas spegla den relation som västerländsk media hade till kriget i forna Jugoslavien. Genom att ge en förenklande bild av aktörerna i Jugoslavien-krigen kunde nyhetsmedia skapa ett sammanhängande narrativ av händelserna.⁵⁷ Exempelvis genom

⁵⁴ David A. Norris, *In the Wake of the Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, Basingstoke: Macmillan, 1999, s. 137-138.

⁵⁵ Iordanova, 2001, s. 178.

⁵⁶ Iordanova, 2001, s. 169.

⁵⁷ Iordanova, 2001, s. 138.

att bara visa bakåtsträvande nationalister från den serbiska sidan. Iordanova poängterar att journalister och tv-kanaler till och med jagade bilder som levde upp till västerländska föreställningar om balkanregionen och dess invånare, där bildreportage som inte motsvarade bilden ströks.⁵⁸ Genom att konstruera ett narrativ med brutala och våldsamma bilder cementerades idén om Balkan och forna Jugoslavien som en plats där blodiga tragedier förekom gång på gång, och som en plats som inte kunde undfly sin krigsdrabbade historia.⁵⁹ I Lizas ögon är Velja bra nyhetsmaterial; en grov paramilitärisk serb med gangsterbakgrund och våldsamt beteende. Men hennes distans försvinner dock när hon successivt lär känna dem, och serberna som hon har kommit dit för att rapportera om blir mer än bara stereotypa figurer i ett kaotiskt och sanslöst krig.

Det finns även två andra karaktärer som till en början framstår som trångsynta patrioter; Viljuska (Milorad Mandic) och hans svåger Laza (Dragan Petrovic). När Laza dör i Viljuskas armar får publiken även här inblick i vad som ledde till deras beslut om att delta i kriget. Scenen, som är en tillbakablick, utspelar sig i deras hemby i Serbien när de är samlade med sina familjer och tittar på en nyhetsrapportering om det pågående kriget i Bosnien-
Hercegovina. Nyhetsankaret säger att det är en repetition av vad som hände 50 år tidigare under andra världskriget; att kroatiska fascister och muslimska jihadister återigen slaktar serber. Vid denna nyhet reser sig Laza abrupt från sin stol och går till motorvägen för att lifta till Bosnien-
Hercegovina, fullt övertygad om att det pågår ett folkmord av det serbiska folket. Monroe E. Price menar att dylika nyhetsrapporteringar var en medveten strategi av Milosevic-regimen för att väcka stöd och rekrytering:

With the air-waves firmly in Milosevic's hands both in Serbia and more than half of Bosnia-
Hercegovina, his television began broadcasting fictitious reports that Serbs in Croatia and Bosnia-
Hercegovina were being massacred by 'Croatian fascists' and 'Islamic fundamentalists'. The
propaganda drew on one thread of collective memory, that of past hostility between ethnic
groups. Audience members' perception of these reports were inevitably shaped by the own
memories of Croat or Muslim acts in the past – memories in part historical, in part apocryphal.⁶⁰

Detta påverkade många serber på ett känslomässigt plan menar Price, och hur huruvida nyheterna var korrekta diskuterades inte öppet eftersom det ansågs antiserbiskt. Det väckte hur

⁵⁸ Iordanova, 2001, s. 71.

⁵⁹ Iordanova, 2001, s. 72.

⁶⁰ Monroe E. Price, "Memory, Media and NATO: Information Intervention in Bosnia-Hercegovina", i *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past*, red: Jan-Werner Müller, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002, s. 142.

som helst stor skräck hos många, och en del serber som bodde i Bosnien-Hercegovina gick med i kriget just av farhågorna som spriddes genom nyhetsrapporteringarna.⁶¹ Iordanova menar att televisionen fungerade som indoktrinering vars funktion var att övertyga annars fredliga människor att ta till vapen för att försvara sig i förebyggande syfte.⁶² Genom att hänvisa till kollektiva minnen och myter vägledades alltså många tv-tittare i sin förståelse av det pågående Bosnienkriget. I serbisk nyhetsmedia refererade man till händelser från andra världskriget, då dessa minnen fortfarande var känslomässigt laddade. Men även det nationella minnet av slaget om Kosovo 1389 då serber slogs och förlorade mot det Osmanska Riket för att sedan bli en lydstat under flera sekel efteråt. Dessa kulturella och nationella minnen anses också ha varit en del av orsakerna till Jugoslavien-krigens uppkomst.⁶³

Med detta i bakhuvudet framstår Lazas handlingar i ett nytt ljus. Också varför Milan och Halil, två människor som har varit vänner hela livet, plötsligt blir fiender. Detta är kanske vad Dragojevic syftade på när han sa i en intervju att filmen var menad som terapi för den serbiska publiken.⁶⁴ Genom att lyfta fram de här frågorna i filmen får publiken chansen att diskutera och reflektera över orsakerna bakom kriget, samt anlägga ett kritiskt perspektiv till Serbiens roll i det hela. Igenkänningsfaktorerna och identifikationsprocessen kanske hjälper att läka sår, eftersom det placerar minnena inom en ny kontext. Huruvida Dragojevic ville att filmen skulle fungera som terapi för den bosniakiska publiken är däremot tveksamt. Levi gör en analys som pekar mot att det serbiska perspektivet fick företräde och hade en exkluderande samt provocerande effekt på bosniaker och kroater. För det första osynliggörs de bosniakiska soldaterna som väntar utanför: vi får endast höra deras röster genom en walkie-talkie eller genom rop utifrån medan de utbyter förolämpningar med serberna. De förblir kroppslösa under hela filmen, och kriget skildras således helt från de serbiska soldaternas perspektiv.⁶⁵

En annan detalj är hur dödandet av civila bosniaker osynliggörs när den serbiska armén plundrar och bränner byar. Man kan bara anta att det händer, eftersom det sker utanför bildrutan. Enligt Levi fungerar det som en slags distanseringseffekt. Konsekvensen blir att soldaternas brännande och plundrade framstår som mer ”normala” krigshandlingar, vilket underlättar för den serbiska publiken att identifiera sig med karaktärerna.⁶⁶ Ett till argument gäller jätten och tunnelns symboliska betydelse. Eftersom jätten symboliserar de undertryckta

⁶¹ Price, 2002, s. 142.

⁶² Iordanova, 2001, s. 166.

⁶³ Ashplant, Dawson och Roper, 2004, s. 35.

⁶⁴ *Inter Press Service* publicerade en artikel som citerar regissören:
<http://www.ipsnews.net/1996/11/yugoslavia-film-pretty-village-pretty-flame/> hämtad 2014-12-10.

⁶⁵ Levi, 2007, s. 146.

⁶⁶ Levi, 2007, s. 146.

interetniska konflikterna i Titos Jugoslavien, förmedlar filmskaparen implicit att kriget var en oundviklig konsekvens av Titos död; en förklaringsmodell som blev populär i Serbien mot slutet av kriget eftersom det reducerade den egna skulden.⁶⁷

Lepa sela lepo gore fick ett blandat mottagande i grannländerna. I Sarajevo blev den kritiserad av intellektuella som inte köpte perspektivet om ”den delade skulden”.⁶⁸ I serbdominerade områden i Bosnien-Hercegovina blev den dock varmt mottagen, bland annat i staden Visegrad där den hade spelats in.⁶⁹ Detta är ett talande exempel på hur det kollektiva minnet varierar i Bosnien-Hercegovina, och hur detta i sin tur kan påverka en films mottagande.

Lepa sela lepo gore gick dock inte hem hos politiker i Republika Srpska. Enligt Daniel J. Goulding som haft samtal med regissören Dragojevic fick projektet i början fullt stöd från den Karadzic-ledda regimen. Men när kulturministern fick veta mer om projektets karaktär blev filmteamet misstänkt för att bedriva antiserbiska aktiviteter och lyckades med nöd och näppe fly till Belgrad innan materialet konfiskerades. Regimens högsta politiker bojkottade sedan visningen av filmen.⁷⁰ De ville antagligen inte göra utrymme för representationer som avvek från den officiella historieskrivningen, eftersom den dominerande minnesförmedlingen av Bosnienkriget i Republika Srpska har varit att serberna försvarade sitt hem gentemot det muslimska och kroatiska hotet.⁷¹ *Lepa sela lepo gore* bryter mot detta genom att visa hur serbiska soldater bränner och plundrar byar.

9. Savrseni krug (Den perfekta cirkeln)

Det har producerats en del dokumentärer och spelfilmer om belägringen av Sarajevo, vilket kan förklaras av det var den längsta belägringen i Europas moderna historia; närmare 60 procent av byggnaderna förstördes (varav flera historiskt betydelsefulla), runt 10 000 människor dog och cirka 150 000 flydde.⁷² De regelbundna granatbombningarna, de gömda krypskyttarna och avsaknaden av vatten och el omvandlade staden till en dödsfälla. Att hämta mat eller vatten på utsatta stationer runt om i staden kunde kosta livet, någonting som flitigt har skildrats i västerländsk media.⁷³ Men majoriteten av de inhemska dokumentärerna har inte distribuerats

⁶⁷ Levi, 2007, s. 141.

⁶⁸ Iordanova, 2001, s. 146.

⁶⁹ Iordanova, 2001, s. 146.

⁷⁰ Goulding, 2002, s. 195.

⁷¹ Moll, 2013, s. 917.

⁷² Goulding, 2002, s. 229.

⁷³ Iordanova, 2001, s. 245.

utanför forna Jugoslavien. Istället har BBC-dokumentärer och filmer som *Welcome to Sarajevo* (*Välkommen till Sarajevo*, Michael Winterbottom, 1997) försett omvärlden med bilder från belägringen. *Savrse ni krug* av Ademir Kenovic är en av de få spelfilmer som visats för en internationell publik av en Sarajevobo som genomlevt hela konflikten.⁷⁴

Livet i staden skildras genom poeten Hamza (Mustafa Nadarevic) som bor ensam i Sarajevo efter att ha skickat sin familj utomlands. Han har börjat dricka kraftigt och hemsöks av självmordshallucinationer; i inledningsscenen hänger han med en snara runt halsen på Sarajevos kyrkogård. En vinterkväll bryter sig Adis (Almedin Leleta) och hans dövstumme storebror Kerim (Almir Podgorica) in i hans lägenhet. De unga bröderna har nyss anlät från sin hemby som attackerats av serbiska trupper vilket resulterat i att hela deras familj har dött. Hamza väljer att hjälpa dem i deras sökande och tillsammans ger de sig ut på Sarajevos gator. Det visar sig strax att mostern har flytt till Tyskland och Hamza gör det till sin uppgift att hitta ett sätt att få dem till Förenta Nationernas provisoriska flygplats. Så småningom blir pojkarna fästa vid honom och vill inte resa, och han får i sin tur livsgnistan tillbaka.

Det var den första filmen att produceras i Bosnien-Hercegovina efter krigsslutet och hade premiär på Sarajevos Filmfestival 1997. Ademir Kenovic skrev manuset tillsammans med poeten Abdulah Sidran som också bodde i Sarajevo under belägringen.⁷⁵ Filmen är en samproduktion mellan Bosnien-Hercegovina, Belgien, Frankrike, Kroatien, Nederländerna och Ungern.⁷⁶ Utan det internationella samarbetet hade produktionen antagligen inte blivit av eftersom den bosniska filmindustrin låg i spillror. Trots detta stannade många begåvade filmskapare, varav flera ville dela med sig av sina personliga upplevelser från kriget.⁷⁷

Det finns en underliggande kritik mot Förenta Nationernas agerande under belägringen som kommer till uttryck i en scen mot andra hälften av filmen. På julafton tar Hamza pojkarna med sig ut för att beskåda en ”magisk” plats. Han visar dem FN:s huvudbyggnad. Pojkarna blir alldeles storögda av synen; ett upplyst palats med rinnande vatten och människor som dansar vals till klassisk musik på högsta våningen. Pojkarna undrar hur det är möjligt, och Hamza svarar ironiskt: ”Fransmännen får allt de vill ha.” Bröderna undrar om de får gå närmare och Hamza säger att det är okej så länge de håller sig utanför staketet. Medan de iakttar de festande människorna patrullerar en soldat utanför byggnaden med ett gevär vid bröstkorgen. Kontrasten

⁷⁴ Jordanova, 2001, s. 246.

⁷⁵ Goulding, 2002, s. 230.

⁷⁶ <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=39843&ref=%2ftemplates%2fSwedishFilmSearchResult.aspx%3fid%3d1225%26epslanguage%3dsv%26searchword%3dden+perfekta+cirkeln%26type%3dMovieTitle%26match%3dBegin%26page%3d1%26prom%3dFalse> hämtad 2014-12-9.

⁷⁷ Goulding, 2002, s. 229.

är slående. Staketet och den patrullerande soldaten fungerar som en barriär mellan två oförenliga världar. I huvudkaraktärernas värld har saker som elektricitet, vatten, mat och framförallt nöjen som att dansa till musik blivit en överklighet.

Den italienska journalisten Anna Cataldi som var aktiv inom UNICEF sammanställde ett hundratal brev från Sarajevobor i boken *Letters from Sarajevo* (1994).⁷⁸ Det är brev till släktingar, vänner, lärare etcetera som bodde utomlands. Brevet innehåller personliga erfarenheter av belägringen från och med april 1992 till september 1993, och berättelserna blir bara värre ju längre tiden går. Det är en givande läsning eftersom det erbjuder en inblick i hur Sarajevobor reflekterade över det som hände runtomkring dem; någonting som jag tror Kenovic försökte förmedla i sitt filmprojekt genom Hamza och pojkarna. De flesta beskriver hur de måste vänta i flera timmar i kö till vattenstationerna eller brödutdelningarna, hur folk blir skjutna på gatan, den ständiga kylan, men också den långtråkiga sysslolösheten. Många jämför Sarajevo med ett stort koncentrationsläger, vilket är intressant eftersom den här retoriken senare blev vanlig när bosniaker vädjade om hjälp från omvärlden. De jämförde sin situation med Förintelsen under andra världskriget och kallade sig själva för ”Europas Judar”.⁷⁹ Ilskan och förvirringen över omvärldens passivitet och apati framkommer också i dessa brev. I ett brev daterat 10 oktober 1992 signerat ”Seka” står det: ”From time to time we see pictures on the television of the sleek, well-fed people in other parts of the world, and it seems so absurd that they should sit there, not giving a damn about the fact that here in Bosnia we are dying like flies”.⁸⁰ Längre ner skriver Seka till sin syster att hon inte behöver oroa sig, eftersom viktminskningen gjort att de kan springa ifrån skott och granater. Orden visar en extrem utsatthet, men samtidigt ett sinne för humor. Kombinationen går att finna i många av breven. *Savrseni krug* visar också detta genom Hamza, särskilt i scenen framför FN:s huvudkontor. Anna Sheftel har tittat närmare på detta och skriver om hur Sarajevobor tillämpade humor som kulturellt motstånd och ett sätt att behålla sin mänsklighet intakt under de plågsamma förhållandena.⁸¹ Ett intressant exempel är tidskriften *The Sarajevo Survival Guide* som var en parodisk turistguide av gruppen FAMA, ett kollektiv som bestod av journalister och författare.⁸² I de återkommande publiceringarna fanns det tips om hur man kan göra goda rätter

⁷⁸ *Letters from Sarajevo*, Shaftesbury: Element, red. Anna Cataldi, översättning av Avril Bardoni, 1994.

⁷⁹ Ahonen, 2012, s. 133.

⁸⁰ *Letters from Sarajevo*, 1994, s. 66.

⁸¹ Anna Sheftel, ”Monument to the International Community, From the Grateful Citizens of Sarajevo’: Dark Humour as Country-Memory in Post-Conflict Bosnia-Herzegovina”, i *Memory Studies*, 2012, 5:145, s. 148.

⁸² Sheftel, 2012, s. 148.

av FN:s minimala rationsutdelningar, rekreationsaktiviteter som att springa ifrån krypskyttar, eller bergsklättring; hur man på bästa sätt tar sig in i sin lägenhet.⁸³

Kenovic var själv ledare för ett kollektiv av filmskapare som kallades SaGa. De gjorde dokumentärer om belägringen som de sedan försökte skicka till västerländska nyhetskanaler. Men gruppen misstänktes för att gå ärenden åt den muslimska staten och materialet dömdes som opassande. De fick istället ge bort sitt material till västerländska dokumentärfilmare som sedan klippte in det i sina egna verk.⁸⁴ Dokumentärerna av SaGa visades senare på ett fåtal festivaler men fick aldrig några visningar på västerländska tv-nätverk. Detta upprörde Kenovic eftersom han tyckte att de västerländska nyhetsrapporteringarna och dokumentärerna inte kunde vara autentiska på samma vis. Det innebar också att de inte fick uttrycka sina åsikter, och att andra gjorde det åt dem.⁸⁵ Konsekvensen av detta blev att bilden av civila bosniaker reducerades till namnlösa offer; bilder av massgravar, skelett, klädtrasor etcetera.⁸⁶ Deras individuella identiteter gick således förlorade i den kollektiva representationen av lidande.⁸⁷ Den äldre brodern Kerim som är dövstum speglar Sarajevobornas predikament; han är oförmögen att tala, och ingen förutom hans bror förstår teckenspråk.

Hur representeras då olika etniciteter? Levi skriver att filmen är ”ethnoeffert”, det vill säga att den undviker att kategorisera människor utifrån etnicitet.⁸⁸ En scen som visar detta är när pojkarna har träffat Hamzas granne Marko. De undrar om han är en chetnik (nedsättande ord) eftersom han bär på ett serbiskt namn. Hamza svarar att det inte är namnet som avgör om man är chetnik, det är dödandet. Man ska med andra ord döma personer utefter deras agerande och inte efter deras etnicitet. Hamza vill inte dra alla serber över en kam, och han reflekterar den inställning som fanns under förkrigstiden då Sarajevo var en mångkulturell stad och etnisk tillhörighet hade mindre betydelse. Anledningen var att den muslimska identiteten inte var så stark i Sarajevo, vilket möjliggjorde ett mer tolerant och öppet samhälle.⁸⁹ Även under belägringen fanns det serber som trotsade det interetniska hatet och valde att bo kvar med sina bosniakiska grannar. I ett brev från *Letters from Sarajevo* beskriver en viss Tjatjana Sekulic hur hon delade sin källare under en granatattack med familjer av annorlunda etnicitet; fem serbiska, två bosniakiska och två kroatiska, som alla försökte muntra upp varandra.⁹⁰ Liknande scener

⁸³ Sheftel, 2012, s. 148.

⁸⁴ Iordanova, 2001, s. 246.

⁸⁵ Iordanova, 2001, s. 247.

⁸⁶ Iordanova, 2001, s. 188.

⁸⁷ Iordanova, 2001, s. 189.

⁸⁸ Levi, 2007, s. 154-155.

⁸⁹ Ahonen, 2012, s. 132.

⁹⁰ *Letters from Sarajevo*, 1994, s. 25.

förekommer i *Savrseni krug* när Hamza och pojkarna delar utrymme med ett flertal familjer, däribland Marko och hans serbiska familj. Det är således en hoppfull bild som presenteras av invånare som samarbetar och hjälper varandra oavsett etniskt ursprung. Kenovic har själv sagt till *Los Angeles Times* att han inte var intresserad av att göra en politisk film som svartmålade serber, utan en som reflekterade den allmänna känslan i staden. I samma artikel uttrycker skådespelaren Mustafa Nadarevic ånger över att den inte gjordes under kriget, eftersom filmens meddelande hade varit ett kraftfullt svar på det destruktiva våldet: ”This terrible evil was experienced by all the nations, all the people here. What was done by the criminal in fact made the victim richer. In the victim, this criminal developed goodness and tenderness.”⁹¹ Berättelsen är fri från stereotyper och förenklande ”vi” och ”dem”-perspektiv, och erbjuder en mer upplyftande bild av människor som trotsade det etnonationalistiska synsättet.

Berättelsen om Hamza och de två pojkarna väckte ironiskt nog inget intresse i väst. Filmen sålde relativt bra i Frankrike, antagligen för att de var samproducenter. Men i resten av EU sålde den under åren 1997-98 endast totalt strax över tjugotusen biljetter.⁹² Jordanova beskriver filmen som öppet sentimental och implicerar att detta var orsaken till det bristande intresset.⁹³ Den är sentimental vid en jämförelse av *Underground* och *Lepa sela lepo gore*. Filmspråket är relativt avskalat och realistiskt, med drag av poetisk realism i scenerna då Hamza hänger med en snara runt halsen. Karaktärerna är inte lika färgstarka eller ”tokiga” som i Kusturicas och Dragojevics filmer. Istället erbjuds en dramafilm om en sorgsen man och två hemlösa pojkar. Det bristande intresset kan ha med att *Välkommen till Sarajevo* hade premiär samma år; en film som skildrar Sarajevobornas lidande genom västeuropeiska och amerikanska protagonister. Flertalet filmer från forna Jugoslavien under 90-talet som blev internationella framgångar hade dock en stor dos absurd humor och stereotypa karaktärer, vilket *Savrseni krug* saknar. Receptet för utlandsdistribution verkade innefatta ett filmspråk och en estetik som tillfredsställde den ”västerländska blicken”, det vill säga att den motsvarade den mentala bilden av Balkanregionen. Allvarliga eller sentimentala skildringar av Bosnienkriget överläts till Hollywood och västra Europa.

⁹¹ http://articles.latimes.com/1996-02-25/entertainment/ca-40051_1_sarajevo hämtad 2014-12-11.

⁹² http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=4356 hämtad 2014-12-11.

⁹³ Dina Jordanova, ”Introduction”, i *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections on a Turbulent Decade*, red. Andrew James Horton, 2000, s. 10-11. PDF-fil hämtad på: <http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book> hämtad 2014-12-20.

10. *No man's land (Ingenmansland)*

No man's land av Danis Tanovic är en samproduktion mellan Bosnien-Hercegovina, Frankrike, Slovenien, Italien, Storbritannien och Belgien med stöd från Eurimages. Den fick ett väldigt gott bemötande i omvärlden, med sammanlagt 32 filmfestivalpriser, bland annat en Oscar inom kategorin bästa utländska film 2002.⁹⁴ Danis Tanovic är bosniak och ursprungligen från staden Zenica som administreras av Federationen Bosnien och Hercegovina. Han var själv krigsfotograf och dokumenterade cirka 300 timmar vid Sarajevos krigsfront.⁹⁵

No man's land handlar om en bosnienserb och två bosniaker som hamnat i en skyttegrav mellan sina respektive stridsfronter efter en kaosartad strid. Bosniaken Ceva (Filip Sovagovic) har fått en amerikansk mina placerad under ryggen och måste ligga still för att inte sprängas i luften. Den andra bosniaken Ciki (Branko Djuric) kan inte lämna sin vän och tvingar bosnienserben Nino (Rito Bajarac) att stanna eftersom hans närvaro gör att serberna inte bombar platsen. Den märkliga situationen gör att de tre måste samarbeta för att överleva. Efter ett tag blir den humana FN-officeren Marchant (Georges Siatidis) involverad och försöker få dit en minexpert som kan desarmera dödsfällan. Ett västerländskt tv-team kommer sedan till platsen för att rapportera om händelsen.

Scenariot kan sägas spegla Bosnienkriget i stort, där Ciki och Nino representerar de två huvudaktörerna (om man bortser från bosnienkroaterna). Medan de blir bombade av sina egna trupper påbörjas en hetsig diskussion om vem som startade kriget, samt vilka som är ”skurkarna” i sammanhanget. Båda är av uppfattningen att den andra sidan bränner byar, plundrar hem och våldtar kvinnor, medan den egna sidan försvarar sig. Nino som nyss har anlant från Republika Srpska är övertygad om att det är hans folk som drabbas värst och förnekar Cikis anklagelser i tron om att det är bosnisk propaganda. Ciki menar att serberna bara vill skapa ett ”Stor-Serbien” och säger att han har omvärldens opinion på sin sida, varpå Nino svarar att bosniaker visat bilder av uppbrunna serbiska byar och sagt att det är deras för att få omvärlden på sin sida. När Ciki förklarar att han har sett sin by bli nedbränd av serbiska trupper tvekar Nino, och svarar: ”Jag vet inte. Jag var inte där”. Sontag framhåller att serbiska och kroatiska tidningar publicerade samma fotografier på döda barn med påståenden om att det var ”de andra” som hade utfört de barbariska handlingarna. I propagandistiskt syfte byttes bildtexterna ut för att därigenom manipulera och underblåsa det interetniska hatet.⁹⁶

⁹⁴ http://www.imdb.com/title/tt0283509/awards?ref_=tt_awd hämtad 2014-12-20.

⁹⁵ Goulding, 2002, s. 222.

⁹⁶ Sontag, 2004, s. 10-11.

Karaktärernas dispyt speglar de motsatta perspektiven som fanns under kriget, samt nödvändigheten i att rättfärdiga sina handlingar genom att skjuta ifrån sig ansvaret. Deras diskussion speglar Ahonens tes om att den folkliga minneshistorians mål, bland många andra, är att definiera skurkar och hjältar, offer och agitatorer, där ”dem” får skulden och ”vi” blir de moraliskt rättfärdiga.⁹⁷ Dialogen är således ett exempel på de olika metanarrativ som existerar inom landet och visar de oöverstigligena barriärer som blockerar ett samförstånd av krigets orsaker och konsekvenser.

Detta framställs dock på ett ironiskt och skämtsamt sätt, exempelvis genom att de upprepade gånger turas om att rikta sitt gevär mot den andre och säga ”det var ni som startade kriget!” tills den andre medger sin skuld. Symboliken är talande; den som har vapnet har tolkningsföreträde och bestämmer i stunden vilken historieskrivning som är gällande. Handlingen visar också svårigheten i att bilda ett sammanhängande narrativ om kriget. Frågan bubblar inombords hos soldaterna: varför försöker vi döda varandra? Sheftel menar att dylika humoristiska uttryck spelar en viktig roll inom minnesprocessen: ”In Bosnia-Herzegovina, a region which has experienced considerable difficulty remembering the violent past, humour is a way of remembering and representing this past in a subversive manner; it offers an alternative mnemonic paradigm that resists the ethnically divisive historical narratives that plague the region”.⁹⁸ Enligt Sheftel kan humor alltså ha en avväpnande effekt på publiken och vara ett sätt att presentera annorlunda perspektiv utan att åskådaren känner sig stigmatiserad. Svart humor kan också vara ett sätt att uttrycka minnen som annars är ”farliga”.⁹⁹ Tanovic har själv sagt angående konflikten att han är upprörd över att krigsförbrytare lever ostraffade i Sarajevo, men att han samtidigt inte ville peka ut någon sida som den stora boven: “[...] the point of my film is not to accuse. I show two guys, and each one believes they’re right. That’s any conflict.”¹⁰⁰ Precis som Dragojevic visar han att kriget är meningslöst och absurt med komiska medel. Han synliggör däremot konflikten från både bosniakernas och serbernas perspektiv istället för att utgå från en. Humorn har enligt Sheftel flera funktioner förutom att vara avväpnande. Hon menar att det är ett sätt för filmskapare som Tanovic att motverka stereotypa skildringar av bosniaker som naiva och hjälplösa offer.¹⁰¹ Genom att undvika sentimentalitet och istället använda svart humor försvinner dessutom en del av skamkänslorna kring den upplevda offerdomen i Bosnienkriget, och att skratta åt sig själv ger tillbaka känslan av dignitet och

⁹⁷ Ahonen, 2012, s. 17.

⁹⁸ Sheftel, 2012, s. 147.

⁹⁹ Sheftel, 2012, s. 147.

¹⁰⁰ <http://www.ign.com/articles/2001/12/04/an-interview-with-danis-tanovic> hämtad 2014-12-8.

¹⁰¹ Sheftel, 2012, s. 147.

självrespekt.¹⁰² Sheftels tes går alltså ut på att humor och skratt är ett sätt att bearbeta jobbiga minnen i Bosnien-Hercegovina, samt att det är ett budskap till omvärlden:

[...] Bosnian ways of laughing at the war get to the heart of the major themes that come up in discussions of Bosnian memory: the negotiation of victimhood, the absurdity and futility of the war and the controversial role of the international community within it. Furthermore, they address these themes from the angle of intelligent, self-aware social commentary that positions Bosnians as cosmopolitan citizens of the world, rather than hapless victims, allowing them a more empowered stance from which to negotiate how they want to be seen by the world, and how they want to see themselves.¹⁰³

Självreflexiv humor kan alltså vara ett sätt för bosniaker att återfå bestämmanderätten över sin identitet och samtidigt fungera som ett motstånd till andra som försöker definiera den åt dem.

Hur skiljer sig då självrepresentationen i *No man's land* från de "självexotiska" i *Underground* och *Lepa sela lepo gore*? Fallor inte *No man's land* inom ramen för "self-Balkanization"-filmer? Hans film skiljer sig främst genom att inte använda överdrivet våld, festande, trumpet- och dragspelsmusik, stereotyper som den "vilde Balkanmannen" och gangstern. *No man's land* porträtterar framförallt två vanliga bosnier som av ödets nyck blivit tvungna att strida mot varandra.

Precis som i *Savrseini krug* finns det i *No Man's Land* en underliggande kritik mot FN:s passivitet under konflikten. Detta kommer till uttryck genom Marchants befälhavare Soft (Simon Callow) som på UNPROFOR:s (United Nations Protection Force) huvudkontor i Zagreb använder retoriken om att de ska hålla sig neutrala och endast erbjuda humanitärt stöd. I ett ögonblick av frustration säger Marchant till en västerländsk reporter att inte göra någonting är detsamma som att ta sida, varpå han tvingar befälhavaren att agera genom att informera tv-teamet om situationen i skyttegraven. Detta implicerar att FN:s ledning var mer måna om bilden som förmedlades i västerländsk media än av människorna som drabbades av kriget. Marchant framstår dock som en empatisk människa som verkligen vill göra någonting produktivt, vilket går i linje med Tanovics uttalande angående FN:s roll under konflikten: "There's a difference between the guys who are on the ground, not all of them but a lot of them [...] and the people who are sitting in the United Nations building and go away for the weekend

¹⁰² Sheftel, 2012, s. 152.

¹⁰³ Sheftel, 2012, s. 158.

with their families. If anything would happen in Bosnia during the weekend, [the U.N.] couldn't answer until Tuesday when everyone was back.”¹⁰⁴

Precis som Ademir Kenovic verkade Tanovic mer intresserad av att kritisera FN:s handlingar än att utmåla serberna som ”bovar”. Angående det politiska budskapet i filmen har Tanovic sagt: ”Everybody who wanted to know what was happening in Bosnia knew that Bosnians were victims of this war. So I didn't want to insist on it.”¹⁰⁵ Bosniakernas perspektiv blev bekräftat av Internationella Krigsförbrytartribunalen för det forna Jugoslavien som ställde serbiska krigsförbrytare inför rätta, där Srebrenicamassakern 1995 fungerade som en internationell symbol för den serbiska skulden.¹⁰⁶ Tanovic uttalande talar dock om en önskan att gå vidare från att svartmåla andra till att ge mänskliga porträtt av de olika aktörerna under kriget, vilket han gör genom protagonisterna i *No man's land*. I en scen medan Nino och Ciki väntar på att en minröjare ska dyka upp börjar de prata om sina liv innan kriget började. Nino kommer från Banja Luka, huvudstaden i Republika Srpska, och Ciki säger att han brukade åka dit när han dejtade en tjej från staden. Efter en närmare beskrivning visar det sig vara en gammal skolkamrat till Nino och vid insikten om att de har en gemensam bekantskap spricker leendena upp. Genom att minnas tillbaka på när bosniaker och serber levde tillsammans upphör den interetniska fiendskapen, och de blir två vanliga bosnier som pratar om tjejer. Scenen tyder på att genom dialog hade många serber och bosniaker kunnat undvika blodsutgjutelser, och filmen kan samtidigt ha fungerat som en uppmuntran till den etniskt blandade publiken i Bosnien-Hercegovina att bryta tystnaden och påbörja en konversation. Andrew James Horton uttrycker sig så här om filmen: ”On a local level, *No man's land* illustrates the importance of film to Bosnia as a therapeutic element in rebuilding society – a source of hope, optimism and confidence in the international sphere.”¹⁰⁷ *No man's land* slutar dessvärre inte lyckligt; både Nino och Ciki dör i en sista konfrontation efter att Marchants försök att bistå dem har misslyckats. UNPROFOR och tv-teamet lämnar platsen medan Ceva är kvar med landminan under sig. Det sista vi får se är en överblicksbild av platsen med en tyst och övergiven Ceva som väntar på den annalkande döden.

¹⁰⁴ <http://www.ign.com/articles/2001/12/04/an-interview-with-danis-tanovic> hämtad 2014-12-8.

¹⁰⁵ <http://www.kinoeye.org/01/02/marritz02.php> hämtad 2014-12-8.

¹⁰⁶ Moll, 2013, s. 925.

¹⁰⁷ <http://www.kinoeye.org/02/17/horton17.php> hämtad 2014-12-20.

11. *Gori Vatra (Det brinner!)*

2003 hade *Gori Vatra* premiär på Sarajevos Filmfestival och fick priset för bästa film, för att sedan vinna Silverleoparden på Internationella filmfestivalen i Locarno samma år. Det är en samproduktion mellan Bosnien-Hercegovina, Frankrike, Turkiet och Österrike, regisserad av den Sarajevofödda Pjer Zalica.¹⁰⁸

Gori Vatra är en dramakomedi som utspelar sig två år efter kriget i Tesanj i Federationen Bosnien och Hercegovina. Det är ett litet och underutvecklat samhälle med hög arbetslöshet, fallfärdiga byggnader och korrupta statstjänstemän. Polischefen driver exempelvis tillsammans med den lokala gangstern en bordell i den gamla grundskolebyggnaden. Men allt detta måste förändras när borgmästaren Husnija (Sasa Petrovic) tillkännager att Förenta Staternas president Bill Clinton planerar en PR-turné genom landet och att han tänker bli en storts "Gudfader" åt deras lilla samhälle. För att de ska få den äran måste de förtjäna det och borgmästaren sätter upp några mål som staden måste åstadkomma på sju dagar. För det första ett interetniskt samarbete med serber från grannstaden som tillhör Republika Srpska. För det andra ett stopp på all terrorism och kriminalitet. Och för det tredje måste kommunen arrangera aktiviteter så att de västerländska besökarna får uppleva bosnisk kultur. Syftet är att "kamouflera" staden och förhindra att den nakna sanningen kommer fram. Som observatör och projektledare kommer en handledare (Hubert Kramar) från en internationell organisation. Han och organisationens mål är övervaka planeringen, samt se till att stämningen är god mellan bosniaker och serber. Som en del av återuppbyggnadsprocessen tvingar handledaren bosniakiska och serbiska brandmän att samarbeta med varandra. Den här namnlösa organisationen kan tolkas som en referens till OHR (Office of the High Representative) som bildades samma år som Daytonavtalet 1995, vars uppgift det var att se till att dispyter löstes på ett fredligt och demokratiskt vis mellan de två entiteterna.¹⁰⁹

Den engelsktalande handledaren framställs som en drömmande pacifist med liten vetskap om kulturen och folket. Vid det första arrangerade mötet mellan brandmännen från de två olika entiteterna uppmuntrar handledaren dem att skaka hand. När de visar motstånd att göra det säger han med hjälp av en tolk: "Skaka hand. Shimon och Arafat gjorde det." Han syftar på handskakningen mellan Palestinas ledare Yasser Arafat och Israels utrikesminister Shimon Peres 1994, och jämför således fredsprocessen i forna Jugoslavien med den mellan Israel och Palestina. Oförmögen att förstå de komplexa interetniska relationerna, samt relatera till

¹⁰⁸ http://www.imdb.com/title/tt0347105/awards?ref=tt_awd hämtad 2014-12-22.

¹⁰⁹ <http://www.ohr.int/other-doc/hr-reports/archive.asp?sa=on> hämtad 2014-12-22.

människorna som han vägleder till försoning, framställs handledaren och den internationella organisationen han representerar som välmenande men naiva, och framförallt störande eftersom de försöker kontrollera utvecklingen i regionen. Monroe E. Price skriver om ”information interventions”, någonting som utfördes av NATO och Sfor i Bosnien-Hercegovina. Organisationerna förbjöd att delar av det förflutna dryftades i den lokala median i hopp om att förhindra framtida konflikter mellan entiteterna. Organisationerna försökte således kontrollera kollektiva minnen av kriget genom media, i hopp om att det skulle påverka pågående och framtida aktiviteter.¹¹⁰ Handledaren i *Gori Vatra* speglar detta försök till minnesintervention, genom att be brandmännen att släppa taget om det förflutna och samarbeta för en bättre framtid.

Borgmästaren förstår således vad som förväntas av honom och invånarna i staden. Som en del av kamouflaget ordnar han iscensatta ceremonier inför handledaren. Borgmästaren lånar några serber från grannstaden som mot betalning låtsas vara före detta invånare som flyttar tillbaka till deras hus i Tesanj. Som inflyttningspresent får de en ko. Vid ett annat tillfälle öppnar de ett aktivitetscenter. Vid öppningsceremonin dansar de lokala prostituerade i serbiska, kroatiska och bosniakiska folkdräkter för att det ska framstå som ett multietniskt firande. Allt detta görs för att ge sken av att det är en multietnisk stad som inte är diskriminerande mot serber eller kroater. Filmen driver således med västerlänningars godtrogna försoningsprojekt, men som *No man's land* innehåller *Gori Vatra* även självmedvetna kommentarer om den ”naive bosniern” vars ignorans blir upphov till en rad komiska dialoger. Som när en tjänsteman vid det kommunala mötet undrar om Bill Clinton är en känd sångare. Eller när den lokala festfixaren målar alla stjärnorna på den amerikanska flaggan röda istället för vita. Pjer Zalica menar, i likhet med Sheftel, att humor är ett sätt att bearbeta jobbiga teman: ”The ability and courage to laugh and find humour in hardship, even when the toughest life refuses to improve, helps us to survive and to continue to have faith in the future.”¹¹¹

Trots FN:s, UNESCO:s och andra internationella organisationers ansträngningar att skapa en sammanhållning inom Bosnien-Hercegovina har utvecklingen gått åt motsatt håll. Den svåra anpassningsprocessen efter kriget kan tolkas som huvudtemat för *Gori Vatra*. Serben Hitka (Jasna Zalica) som flyttar tillbaka efter att ha bott utomlands blir dåligt bemött av bosniaker som brukade vara hennes vänner. När hon hälsar på två grannar stirrar de med händerna i kors, varpå den ena spottar föraktfullt efter henne när hon passerar deras hus. När Hitka sedan hälsar på ägarna till en liten butik svarar mannen att hon inte är välkommen att handla där, och

¹¹⁰ Price, 2002, s. 153-154.

¹¹¹ <http://www.refresh.ba/gorivatra/en/sinopsis.php> hämtad 2014-12-22.

därefter kallar den andre henne en "chetnikhora". Medan detta händer kan man i bakgrunden se t-shirts med Bill Clintons ansikte på. Kontrasten mellan stadens artificiella uppvisning i multietnisk öppenhet och den verkliga vardagen blir uppenbar.

Konsekvenserna av kriget är djupa och svårläkta, vilket tydligast går att se hos karaktären Zaim (Bogdan Diklic); en äldre fader som har hallucinatoriska samtal med sin förstfödde son. Sonen som tjänstgjorde i den bosniska armén har varit försvunnen sedan fem år tillbaka och alla utom fadern har accepterat faktumet att han med största sannolikhet är död. Zaim lever dock i illusionen om att sonen är en fånge i Serbien och begär av den internationella organisationen att hämta hem alla försvunna soldater. Nekad och bortförklarad som galning av stadens invånare smider han en hämndplan; att spränga sig själv och alla andra i luften under Bill Clintons besök. Innan han hinner sätta sin plan i verket visar den andre sonen Faruk (Enis Beslagic) att hans bror är död och begravd i en närliggande skog. Uppgiven och resignerad begär Zaim självmord genom att lämna en gastub påslagen i köket och sedan tända en cigarett. Det blir en stor explosion som hörs i hela området. Presidenten evakueras och borgmästarens projekt saboteras. Faruk som är en av brandmännen åker till huset, och vid insikten om faderns död sjunker han ihop vid ett bord. De serbiska brandmännen tröstar honom och det slutar i en stor och varm omfamning. Scenen gör en optimistisk vändning som visar att vänskaper trots allt har bildats tack vare projektet och att det faktiskt går att överbrygga interetniska barriärer genom samarbete.

I slutscenen pratar Faruk en mörk natt med sin döda far och bror, precis som Zaim under sina hallucinatoriska samtal. Faruk berättar om sina planer att starta ett nytt liv i Tyskland. Han ber dem att inte besöka honom mer, att inte smygtitta genom hans fönster eller andas honom i nacken. Att låta honom leva ifred. De beviljar hans önskan och försvinner in i nattmörkret. Budskapet är att bosnier borde se framåt och inte bakåt, menar Pjer Zalica i en intervju i samband med premiären på Sarajevos Filmfestival 2003.¹¹² Faruks farväl till de döda är alltså en symbolisk handling med en positiv innebörd; en uppmuntran till bosniaker och serber att inte låta det förflutna diktera hur framtiden ska se ut.

12. Sammanfattning

Syftet med uppsatsen har som sagt varit att belysa de olika aspekter av Bosnienkriget som kommer till uttryck i spelfilmerna och analysera dem mot bakgrund av den offentliga

¹¹² <https://www.youtube.com/watch?v=xPUivTgHgGU> hämtad 2014-12-28.

historieskrivningen i Bosnien-Hercegovina. Vad har jag kommit fram till? Generellt sett har statligt arrangerade minnesceremonier i de två entiteterna motverkat varandra genom konstruerade martyrdomsnarrativ som lägger över skulden på ”den andre”. Den offentliga minnespolitiken har således jobbat för att skapa sammanhållning inom den egna etniska folkgruppen och lagt eventuella försoningsprojekt åt sidan. Detta har i sin tur haft en polariserande verkan mellan bosniaker och serber i Bosnien-Hercegovina, där religion och etniskt ursprung har blivit betydande identitetsmarkörer som breddat avståndet mellan folkgrupperna. Jag anser dock att filmerna bryter mot dylika narrativ eftersom de erbjuder nyanserade berättelser som inte definierar bosniaker eller serber i termer av hjältar/offrer och bovar/förövare. *Lepa sela lepo gore* skildrar ett kompani i den bosnienserbiska armén som bränner byar och dödar civila bosniaker; någonting som fått lite utrymme i det kollektiva minnet i Republika Srpska. Srdjan Dragojevic förmedlar dock en komplex bild av kriget som inte erbjuder några förenklande svar, där kontentan i slutändan blir att både serber och bosniaker var offer för det politiska maktspellet. *Savrseini krug* berättar om civilas situation under belägringen av Sarajevo och är genomsyrad av en humanitär filosofi som värjer från etnonationalistiska kategoriseringar. Med undantag från Emir Kusturica kan filmskaparna sägas tillhöra de sociala aktörer som jobbat för att påverka den nationella försoningsprocessen genom att sätta det förflutna inom en ny kontext som motverkar interetniska motsättningar. Det mest talande exemplet är *Gori vatra* som slutar med interetnisk vänskap och karaktären Faruks beslut om att blicka framåt istället för bakåt, vilket jag tolkar som en slags uppmuntran till bosniaker och serber att lämna det förflutna bakom sig så att Bosnien-Hercegovina kan bli ett sammanhållet land igen.

Samtliga filmskapare med undantag från Ademir Kenovic (*Savrseini krug*) har tillämpat svart humor som ett stilistiskt grepp. Anna Sheftel menar att den svarta humorn är djupt inrotad i den bosniska kulturen och har varit ett traditionsbundet sätt att hantera jobbiga ämnen. Jag vill även påstå att humor har tillämpats för att undvika representationer som har en polariserande effekt på den inhemska publiken. Igenkänningshumor kan möjligen leda till självreflektioner som eventuellt öppnar för en omvärdering av ”den andre”. Danis Tanovic inkluderar i *No man's land* både bosniakiska och serbiska perspektiv och ställer dem mot varandra genom ett underhållande scenario, vilket kan ha varit en bidragande faktor till filmens internationella framgång. En cyniker hade kunnat tolka de komiska självrepresentationerna som medvetna knep för att säkra västerländskt produktionsstöd eftersom det tilltalade den ”västerländska blicken”. Detta verkar dock mer gällande för *Underground* som med ett okritiskt öga förmedlar en exotisk och stereotyp bild av forna Jugoslaver.

13. Käll- och litteraturförteckning

Filmografi:

Originaltitel: *Underground*

Produktionsbolag: Ciby 2000, Pandora Filmproduktion GmbH, Novo Film, Budapest.

Produktionsland: Tyskland, Frankrike, Ungern.

Producent: Pierre Spengler.

Premiärår: 1995.

Regissör: Emir Kusturica.

Manus: Dusan Kovavevic, Emir Kusturica.

Medverkande: Miki Manojlovic, Laza Ristovski, Mirjana Jokovic.

Originaltitel: *Lepa sela lepo gore*

Produktionsbolag: Cobra Film Department, Jugoslovenska Radiotelevizija, Ministry of Culture of the Republic of Serbia.

Produktionsland: Jugoslavien (Serbien och Montenegro).

Producent: Goran Bjelogrljic, Dragan Bjelogrljic, Nikola Kojo.

Premiärår: 1996.

Regissör: Srdjan Dragojevic.

Manus: Vanja Bulic, Srdjan Dragojevic, Nikola Pejakovic.

Medverkande: Dragan Bjelogrljic, Nikola Kojo, Dragan Maksimovic.

Originaltitel: *Savrseni krug*

Produktionsbolag: Société d'Engénierie et de Programmes de Télévision et d'Audio-Visuels, Jadran Film d.d, Omroepvereniging VPRO.

Produktionsland: Frankrike, Kroatien, Nederländerna, Bosnien och Hercegovina, Ungern.

Producent: Sylvain Bursztejn, Dana Rotberg, Peter Van Vogelpoel.

Premiärår: 1997.

Regissör: Ademir Kenovic.

Manus: Ademir Kenovic, Abdullah Sidran, Pjer Zalica.

Medverkande: Mustafa Nadarevic, Almedin Leleta, Almir Podgorica.

Originaltitel: *No man's land*

Produktionsbolag: Noé Productions, Fabrica Cinema, Counihan-Villiers, Studio Maj-Casablanca.

Produktionsland: Frankrike, Italien, Belgien, Storbritannien, Slovenien.

Producent: Frederique Dumas-Zajdela, Marc Baschet, Cedomir Kolar.

Premiärår: 2001.

Regissör: Danis Tanovic.

Manus: Danis Tanovic.

Medverkande: Brancko Djuric, Rene Bitorajac, Filip Sovagovic.

Originaltitel: *Gori vatra*

Produktionsbolag: Refresh Production D.O.O., RTV BiH, Novotny & Novotny Filmproduktion, GmbH.

Produktionsland: Bosnien och Hercegovina, Österriket, Turkiet, Frankrike.

Premiärår: 2003.

Regissör: Pjer Zalica.

Manus: Pjer Zalica.

Medverkande: Enis Beslagic, Bogdan Diklic, Sasa Petrovic.

Tryckta källor:

Ashplant, Timothy G., Dawson, Graham, Roper, Michael, "The Politics of War Memory and Commemoration: Contexts, Structures, and Dynamics", i *Commemorating War: The Politics of Memory*, red: Timothy. G Ashplant, Graham Dawson och Michael Roper, New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 2004.

Ahonen, Sirkka, *Coming to Terms With a Dark Past: How Post-Conflict Societies Deal With History*, Frankfurt am Main: Lang, 2012.

Bjelic, Dusan I., "Global Aesthetics and the Serbian Cinema of the 1990s", i *East European Cinemas*, London: Routledge, 2005.

Deltcheva, Roumiana, "Reliving the Past in Recent European Cinemas", i *East European Cinemas*, London: Routledge, 2005.

Goulding, Daniel J., *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience, 1945-2001*, Bloomington: Indiana University Press, 2002, andra reviderade upplagan.

Iordanova, Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London: British Film Institute, 2001.

Letters from Sarajevo, Shaftesbury: Element, red. Anna Cataldi, översättning av Avril Bardoni, 1994.

Levi, Pavle, *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*, Stanford Calif.: Stanford University Press, 2007.

Longinovic, Tomislav Z., "Playing the Western Eye: Balkan Masculinity and Post-Yugoslav War Cinema", i *East European Cinemas*, London: Routledge, 2005.

Moll, Nicolas, "Fragmented Memories in a Fragmented Country: Memory Competition and Political Identity-Building in Today's Bosnia and Hercegovina", i *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, 41:6, 2013.

Norris, David A., *In the Wake of the Balkan Myth: Questions of Identity and Modernity*, Basingstoke: Macmillan, 1999.

Pavicic, Jurica "'Cinema of Normalization': Changes of Stylistic Model in Post-Yugoslav After the 1990s", i *Studies in Eastern European Cinema*, 1:1, 2010.

Price, Monroe E., "Memory, Media and NATO: Information Intervention in Bosnia-Hercegovina", i *Memory and Power in Post-War Europe: Studies in the Presence of the Past*, red: Jan-Werner Müller, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.

Sheftel, Anna, "'Monument to the International Community, From the Grateful Citizens of Sarajevo': Dark Humour as Country-Memory in Post-Conflict Bosnia-Hercegovina", i *Memory Studies*, 2012, 5: 145.

Silberman, Marc, Vatan, Florence, ”After the Violence: Memory”, i *Memory and Post-War Memorials: Confronting the Violence of the Past*, red: Marc Silberman och Florence Vatan, New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Sontag, Susan, *Att se andras lidande*, Stockholm: Bromberg, översättare Caj Lundgren, 2004.

Otryckta källor:

Underground.

http://www.imdb.com/title/tt0114787/awards?ref_=tt_awd hämtad 2014-12-13.

Lepa sela lepo gore.

http://www.imdb.com/title/tt0116860/?ref_=fn_al_tt_1 hämtad 2014-12-13.

Savrseni krug.

http://www.imdb.com/title/tt0117555/?ref_=nv_sr_1 hämtad 2014-12-13.

No man's land.

http://www.imdb.com/title/tt0283509/?ref_=nv_sr_2 hämtad 2014-12-13.

Gori vatra.

http://www.imdb.com/title/tt0347105/?ref_=fn_al_tt_1 hämtad 2014-12-13.

The World Factbook på CIAs hemsida.

<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/bk.html> hämtad 2014-12-13.

Kenneth Turan, ”Sarajevan’s Journey From Cinema Hero to ’Traitor’”, i *Los Angeles Times*, 1997-10-06.

<http://articles.latimes.com/1997/oct/06/entertainment/ca-39759> hämtad 2014-12-15.

Intervju med Slavoj Zizek utförd av *Euronews*, 2008-09-13.

<https://www.youtube.com/watch?v=EzM8tqjmCU8> hämtad 2014-12-25.

Vesna Peric Zimonjic, ”YUGOSLAVIA-FILM: ’Pretty Village, Pretty Flame’”, i *Inter Press Service*, 1996-11-19.

<http://www.ipsnews.net/1996/11/yugoslavia-film-pretty-village-pretty-flame/> hämtad 2014-12-10.

<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=39843&ref=%2ftemplates%2fSwedishFilmSearchResult.aspx%3fid%3d1225%26epslanguage%3dsv%26searchword%3dden+perfekta+cirkeln%26type%3dMovieTitle%26match%3dBegin%26page%3d1%26prom%3dFalse> hämtad 2014-12-9.

Dean E. Murphy, ”Bosnian’s Again Shooting – With Cameras, That Is”, i *Los Angeles Times*, 1996-02-25.

http://articles.latimes.com/1996-02-25/entertainment/ca-40051_1_sarajevo hämtad 2014-12-11.

Publiksiffror för *Savrseni krug*.

http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=4356 hämtad 2014-12-11.

Iordanova, Dina, ”Introduction”, i *The Celluloid Tinderbox: Yugoslav Screen Reflections on a Turbulent Decade*, red. Andrew James Horton, 2000. PDF-fil:

<http://www.kinoeye.org/03/10/celluloidtinderbox.php#book> hämtad 2014-12-20.

Scott B., ”An Interview With Danis Tanovic”, i *IGN*, 2001-12-04.

<http://www.ign.com/articles/2001/12/04/an-interview-with-danis-tanovic> hämtad 2014-12-8.

Ilya Marritz, ”Caught in the Middle”, 2001-09-17.

<http://www.kinoeye.org/01/02/marritz02.php> hämtad 2014-12-8.

Andrew James Horton, "Lyric Landscapes and Living Hell", 2002-11-04.

<http://www.kinoeye.org/02/17/horton17.php> hämtad 2014-12-20.

Office of the High Representative.

<http://www.ohr.int/other-doc/hr-reports/archive.asp?sa=on> hämtad 2014-12-22.

Hemsida för *Gori Vatra* med synopsis och ett uttalande från regissören Pjer Zalica.

<http://www.refresh.ba/gorivatra/en/sinopsis.php> hämtad 2014-12-22.

Intervju med Pjer Zalica utförd av *Cinemondo* i anslutning till Sarajevo Film Festival 2003.

<https://www.youtube.com/watch?v=xPUIvTgHgGU> hämtad 2014-12-28.