

S onu stranu parade

U saradnji sa umetničkom grupom Doplgenger, krajem prošle i tokom ove godine organizovali smo seriju predavanja, okruglih stolova i filmskih projekcija na temu predstavljanja rata i ratnih veterana u američkom i evropskom filmu, o nastojanjima i ograničenjima da se zađe s onu stranu vojnih parada i sagleda ratna i veteranska stvarnost i napor za subjektivacijom. Članovi Doplgengera Boško Prostran i Isidora Ilić (čiji smo tekst o veteranima u holivudskom filmu objavili u prošlom broju), govore o odnosu nemačke i francuske kinematografije prema Drugom svetskom ratu i kolonijalnim ratovima.

Treći tekst koji objavljujemo u ovom broju pisan je sasvim drugom prigodom – ratni veteran iz Raške Đorđe Palibrk je septembra prošle godine u našem biltenu reagovao na najavu Saveza ratnih veterana Srbije da će organizovati Paradu srama na dan kada su LGBT organizacije zakazale Paradu ponosa. Pretrnja nije realizovana ni prošle, ni ove godine, niti se ostvarilo očekivanje samoorganizovanih, medijski marginalizovanih veteranskih udruženja da će bajpasom na publicitet Parade ponose skrenuti pažnju javnosti na katastrofalni socijalni i ekonomski položaj učesnika rata. Dok čitate Đorđev tekst, priselite se predstavljanja ratnog veterana u filmu „Parada“ Srđana Dragojevića, samo jednom od primera lenjosti i nesposobnosti srbijanskih filmadžija da bace pogled na stvarnost iza parade.

Projektni tim *Imenovati TO ratom*

SLIKE I RAT / SLIKE RATA

DOKUMENTOVATI stvarnost je politički akt. Šta je ono što ostaje nevidljivo i da li se kao takvo uopšte dogodilo? Dokument kao znak stoji umesto iskustva i poput traga podseća na iskustvo koje nedostaje. Istovremeno sa njim održava unutrašnju vezu. Ta veza počiva na otuđenju, razlici, te znak kao takav ne može biti zamena za autentičnost. Samo iskustvo je fragmentisano. Dokument može posvedočiti o nevidljivim aspektima iskustva, ali ona nisu u njemu sadržana. Otuda, znak ne može pretendovati na istinu. Pitanje istine je pitanje moći, koja od istina je najistinitija stoji van granica pojedinačnog dokumenta.

Kada je okupirala Francusku, Nemačka Trećeg rajha je deli na Severni i Južni deo, dok u središnjem delu formira Višijevu republiku. Kako bi joj ukinuo legitimitet i poveo borbu protiv okupatora, De Gol već 1940. godine uz pomoć saveznika započinje mobilizaciju Alžirskih Francuza, Alžiraca kao i pripadnika ostalih francuskih kolonija u Severnoj Africi. U ime obećane jednakosti i nezavisne države, kolonijalni Alžirci, koji su činili dve trećine francuske vojske, oslobodiće Južnu Francusku. Pri pobedičkom ulasku u Pariz, De Gol naredjuje da marš prevode „beli“ vojnici, a da trupe „crne Afrike“ ostanu na začelju. Alžirski vojnici na kraju kolone samo su učesnici ratnog događanja koje, birajući posve drugačiji predstavnika, konstruiše izvesni istorijski narativ. Govor o slikama mora biti nadoknadan na istoriju koja se pisala slikama. Rat nije prekinuo kinematografsku tradiciju u Francuskoj kao što se to dogodilo u drugim evropskim zemljama. Najvažniji događaj iz vremena okupacije je osnivanje Instituta za savremene kinematografske studije (tzv. IDEHC) 1943. godine. Tokom nemačke okupacije Francuske (1940-1943.) mnogi reditelji poput Renoara, Klera, Divijea, Fejdera otišli su u egzil. Javlja se nova generacija reditelja koji su do tada radili kao scenaristi i asistenti. Filmovi za vreme okupacije su stilizovane adaptacije književnih dela i ta se tradicija nastavlja i nakon rata. Pri kraju pedesetih godina dvadesetog veka pojavuje se koncept *autorske politike*. Sama forma dela predstavlja politiku budući da mizanscen, montaža ili pokret kamere reprezentuju određeni stav ili pečat autorove ličnosti i za njega ključnih tema. Sadržaj filma je audiovizuelne, a ne verbalne prirode i postoji na nivou diskursa. Film je, tako, medij ličnog estetskog izraza. Neki od prvih autorskih filmova propituju vezu između vremena i sećanja u kontekstu teških zverstava prošlosti i Drugog svetskog rata. Kako se rat, kao neprestavljivo, predstavlja? U filmu Alana Renea „Hirošima, ljubavi moja“ (Hiroshima mon amour, 1959.), glavni protagonisti vode ljubav sa dokumentarnim materijalom snimljenim nakon bacanja atomske bombe. Jedan od glavnih motiva filma upravo je nemoguć govora i postojanje jezika pred strahotama iskustva. Otuđenje koje postoji u odnosu znaka i preživljenog još više se pocrtava nestabilnošću sećanja kojem stvarnosna uporišta nisu dovoljna. U rekonstrukciji jedne životne priče, jednog karaktera ključni momenti ostaju nevidljivi. Hirošima i njena istorija terora samo su pozadina za isповest francuske devojke i mučenja kroz koje je prošla zbog ljubavne veze sa nemačkim vojnikom. Mesto kolaboracije sa Nemicima je u mnogim posleratnim francuskim filmovima ono prazno mesto, nešto što tek-treba-da-bude-artikulirano, naslućivanje zarobljeno

u većnom stanju hibernacije. Jedan od prvih Reneovih filmova, „Noć i magla“ (Nuit et Brouillard, 1955.) bio je zabranjen jer je javnost suočio sa dokumentom – fotografijom francuskog policajca koji učestvuje u deportovanju Jevreja u kampove. Dokumentarni film „Tuga i sažaljenje“ Marsela Ofisa (Le chagrin et la pitié, 1969.) upravo preispituje Pokret otpora i kolaboraciju Višijevske republike sa nacistima. Intervjuišući bezbrojne aktore, film predstavlja komentar na prirodu i razloge kolaboracije - antisemitizam, anglofobiju, strah od Boljševika ili Sovjeta, željom za moći, te malograđanska opreznost. Jedan film, „Velika iluzija“ Žana Renoara (Grande Ilusion, 1938.) mnogo pre aktualnih zbivanja Drugog svetskog rata vešto je artikulirao izvor predstojećih istorijskih stradanja – rigidnost vojne aristokratije. Dajući prednost međuljudskim relacijama u odnosu na nacionalne i klasne antagonizme, film kao velika iluzija dvadesetog veka osudiće rat kao veliku iluziju. Da li (pokretne) slike beleže istoriju ili pomažu njenom konstruisanju? Da li je „Noć i maglu“ moguće razumeti bez „Velike iluzije“? Vraćajući se na početak – šta je ono što ostaje nevidljivo i da li se kao takvo uopšte dogodilo? Uprkos datom obećanju, Francuska nakon Drugog svetskog rata nije priznala nezavisnost Alžira zbog činjenice da je tada u Alžiru živelo 800.000 francuskih doseljenika. Došlo je do teških nemira i masakra nad Alžircima, koji su nakon devet godina prešli u Alžirski rat za nezavisnost. Alžirski oslobodilački front (FLN) je započeo 1954. godine oružani rat, koji je trajao do 1962. Iako se 1961. godine na referendumu 78% stanovnika Francuske izjasnilo za prekid rata i povlačenje francuskih vojnika iz Alžira, to na žalost nije bio kraj rata. Takvu odluku nisu podržali francuski doseljenici u Alžiru i jedan deo vojne aristokratije, koji osnivaju tajnu organizaciju OAS i vrše mnoge terorističke napade na Alžirce. Na protestu u Parizu učestvovalo je 30.000 Alžiraca i policija je protest okončala pucajući u masu ljudi. Tog dana ubijeno je oko 200 Alžiraca, čija su tela bacana u Senu, a 14.000 bilo je uhvaćeno i dopremljeno na sportske stadione. Posle dugih pregovora francuski predsednik Šarl de Gol 1962. godine potpisao je Evijanski sporazum, kojim je Alžircima dozvoljeno samoopredeljenje.

Fragmentisano i raspadnuo iskustvo ne može biti svedeno na samo jedan aspekt. Pokušaj njegovog predvođenja uvek preti da tragično završi u nedoeslednosti. Ideologija dokumenta mora iznova biti razgrađivana i u tom činu, i samo u njemu, i leži jedini potencijal za (de)konstrukciju horizonta sećanja. Rat i film se susreću na „prijima istovetnosti ekonomija i tehnologija proizvodnja. Slike i rat / slikati rat. Rat i film su međusobno tehnološki uslovljeni. „Film je kapitalizam u njegovom najčistijem obliku“, reći će Godar. Pošto su se kolonije izborile za nezavisnost šezdesetih godina dvadesetog veka, francuske veteranske penzije bivaju ukinute kolonijalnim vojnicima, zahvaljujući kojima je Francuska i bila oslobodena od okupatora. Film Rašida Bušareba „Dani slave“ (Days of the Glory, 2006.) pokrenuće ovo pitanje, no ni 2010. godine zvanično nijedna penzija nije ušla u proceduru za odobrenje. U vremenu umnoženih stvarnosti akcentat sa istine, kao onom što odgovara stvarnosti, prebacuje se na pitanje moći onoga koji tu istinu proglašava. Isidora Ilić

za samoobrazovanje

Rilten

uciteljneznalica.org društvena pitanja



Boško Prostran

NEPOMIRENI („Samo nasilje pomaže tamo gde nasilje vlada“*)

ZAPADNA Nemačka (Savezna Republika Nemačka) nastala je posle poraza i podele Nemačke Trećeg rajha, kao „kapitalistička sestra“ istočne Nemačke okupirane od strane sovjeta. U društvenim naukama ova novonastala zajednica predstavlja paradigmu koncepta *socijalne države blagostanja*. Ona je bila središnja zona hladnoratovskih previranja, ali i simbol klasnog mira. Bila je i polje testiranja socijaldemokratske ideje u okvirima liberalnog kapitalizma. Oslikavala je političku konstelaciju zapadnog sveta koji je prelazio put od obnove i razvoja do prosperiteta i „ekonomskog čuda“. Na tom putu istočna sestra nije zaboravljena i nada o ponovnom ujedinjenju – kraju hladnog rata – nije nikada nestala. Konačno, u novom reproduktivnom ciklusu, dve Nemačke se ujedinjuju, Berlinski zid pada. Na ruševinama realnog socijalizma i obzorju nove Evrope, uporedo sa jačanjem ideologije neoliberalizma, niču novi zidovi i podele. Rat nije prestajao – premeštao se na druga područja.

Predloženi proces je u konkretnom slučaju Nemačke pojednostavljen, apstrahovan od pojedinih istorijskih turbulencija koje su potresale svet, ali je upotrebljav za mapiranje reprezentacije nemačkog identiteta u produkciji *Novog nemačkog filma* i to pre svega onog dela te reprezentacije je vezanog za nacističku prošlost. Koliko je taj deo bio samo trag, zazor, ili nemoć da se predstavi masovnim sredstvom komunikacije kakav je film? Koliko je bio deo prisilnog, a koliko dobrovoljnog zaborava? Gde i kako je „iskakao“ i koje oblike zadobijao, od posleratnih do osamdesetih godina prošlog veka. Kako se istorija prenosi? U bezbrojnim odgovorima na ova pitanja izdvaja se jedna pretpostavka: nepredstavitost nacističke prošlosti u filmovima nemačkog novog filma bio je izraz nemoći da se ona „pojednostavi“, „svede“ na sliku, da se definiše i tako „okameni“. Istorijska se u ovim filmovima aktualizovala u savremenim društvenim i političkim procesima. Ona nije bila sećanje, već podsećanje. Posmatrajući istorijski tok kao materijalni proces, filmovi nisu pozivali na grizu savesti za prošle zločine, već isticali aktualne probleme proizašle iz njihovih senki. Film kao dvadesetovekovna umetnost u totalitarnim režimima biva tretirana kao totalna umetnost. Idiosinkratična je njena relacija sa ratom kao totalnom činjenicom. جوزف Gebels je još pre rata nacionalizovao proizvodne lance UFA-e (Universum Film AG) i prevorio ih u jedinstvene sklopove za proizvodnju oružja i filmske tehnike. Nakon rata veći deo tih proizvodnih lanaca ostao je na području tadašnje Istočne Nemačke i prema „zapadnim gledištima“ nastavio je sa procesom proizvodnje, tada sovjetske, ratne propagadne (DEFA – Deutsche Film-Aktiengesellschaft). U to vreme zapadnonemačka kinematografija je potpala pod uticaj američke kulture. Dve sile, dve slike bile su u sukobu. I dok su istočnonemački propagandno-dokumentarni filmovi nedvosmisleno ukazivali na kontinuitet zapadnonemačkog establišmenta sa nacističkim, filmovi na zapadnoj strani nisu bili u stanju da se probiju na sopstvenom tržištu od količine holivudske produkcije koja je preplavila bioskope. Američka administracija nije želela da ostavi nemačku publiku uskraćenom za sve sjajne filmove koje je propustila da uživa za vreme Trećeg rajha. Malobrojni i „nejak“ domaći filmovi živeli su u zaboravu, eskapizmu i zavijačnim temama (Heimatfilme). Koncept na-



Imenovati TO ratom – Centar za kulturnu dekontaminaciju

cionalne kinematografije po prvi put je obelodanjen tek sedamnaest godina nakon rata, kada je nacionalna ekonomija stala na noge, a Zapadna Nemačka stekla mogućnost re-militarizacije. U Oberhausen 1962. godine mladi filmski autori potpisuju manifest sa željom da pritisćima na državu izmene pravila finansiranja filmova i organizacije proizvodnje i unesu kritičke poglede na nemačko društvo. Uz koncept *nacionalnog filma* uveden je i koncept *autorskog filma*. Formira se državni savet za „mladu nemačku kinematografiju“ koji ima zadatak da finansijski podrži prve filmove mladih reditelja. Kritičari i istoričari prepoznaju tri zajedničke karakteristike autora *Nemačkog novog filma*. Prvo, svi reditelji rođeni su u periodu Drugog svetskog rata, odrastali u podeljenoj Nemačkoj i zbog toga mogu biti svrstani u „generaciju“. Drugo, prema kriterijumima subvencionisanja i uslovima proizvodnje filmova, „novi film“ je bio koncipiran na zanatsko, sitno-prodružetničkom modelu produkcije koja je omogućavala tešniju saradnju među autorima i visok stepen eksperimentisanja sa filmskom formom. I treće, filmovi dele interesovanje za savremeni društveni život u Zapadnoj Nemačkoj, tragajući istovremeno za novom domaćom publikom. Najzastupljenije teme koje su išle uporedo sa formalnim istraživanjima filmskog medija su: Život i problemi radničke klase (narocito imigranata), terorizam i nacistička prošlost. Borba za prepoznavanje nemačkog novog filma nije tekla bez stalnih pregovaranja sa državom, novonastalim tržištem i regionalnim medijskim servisima. Posle uspeha prvih filmova pojedinih autora (pre svega u inostranstvu), ponovo dolazi do krize produkcije. Nakon niza „promašnih investicija“ ispostavilo se da je preduslov za kontinuirano državno subvencionisanje filmova bio, zapravo, tržišni uspeh filmova na domaćim blagajnama, što uglavnom nije bio slučaj. Publikacija je bila pod jakim uticajem komercijalnog američkog filma, pa su pod pritiskom i autori morali pratiti trend „lake zabave“ (npr. tinejžderske komedije), ako su želeli kontinuitet proizvodnje. Televizija je uveliko bila konkurent filmskoj industriji i početkom sedamdesetih *Novi nemački film* biva prinuđen da traži svoju publiku na malim ekranima. U naporima da se na svaki mogući način zadobije domaće gledaštvo, učinjene su inovacije u smislu organizacije proizvodnje i distribucije filmova. Stvarale su se autorske filmske zadruge koje su poslovale sa regionalnim televizijskim kojima je nedostajalo kvalitetnog sadržaja. U sindikatima korporacija, među radnicima, organizovane su društvene debate sa gostovanjima reditelja i projekcijama. Autori *Nemačkog novog filma* su od kulture zahtevali društveni angažman kakav je ona (deklarativno) imala u socijalističkim zemljama. Pokušavali su da premoste narastajući društveni i kulturni jaz nastao iz potrebe da se zaboravi dvadeset godina istorije koja je stvorila prazninu popunjenu američkom kulturnom industrijom. Odvajanje umetnika i intelektualaca od želja „masa“ postajalo je sve vidljivije. Studentski pokret šezdesetih nije uspeo u artikulisanju popularne progresivne estetike, pa su i fašistički pokreti pretili da popune tu prazninu. Kao što je Margaret van Trota navodila: „Osećali smo da postoji prošlost zbog koje nisi smo imali grizu savesti kao nacija, ali o tome nas nisu učili u školi. Ako si postavljao pitanja, nisi dobijao odgovore.“ U jednom ispitivanju nemačkih tinejždera iz 1970. godine, velika većina nije znala ništa o Hitleru osim da je bio „Čovek koji je gradio autoputeve“. Krajem sedamdesetih Nemci su konačno počeli da se „sećaju“. Jedan od razloga su događaji koji su uznemirili nemačku javnost u jesen 1977. godine, sukcesivna razmena nasilja između države i pripadnika RAF-a (Rotte Army Fraction), melanholično ispraćena u filmu grupe autora „Nemačka u jesen“ (Deutschland im Herbst), koji su podsećili na unutrašnje sukobe u Vajmarskoj republici pred dolazak Nacionalisocijalističke partije (NSDAP) na vlast. Drugi događaj

* „Nepomireni ili samo nasilje pomaže tamo gde nasilje vlada“ (Nicht versönt oder Es hilf nur Gewalt, wo Gewalt herrscht) naslov je filma rediteljskog para Sraub/Je (Jean-Marie Straub/ Danièle Huillet) iz 1965. godine urednog kao brehtovska adaptacija romana Hajnricha Bela (Hainrich Böll) *Biljar u pola deset* (Billard um halb zehn). Sam iskaz „Samo nasilje pomaže tamo gde nasilje vlada“ predstavlja citat iz drame Bertolda Brehta *Sveta Joana* (Die Heilige Johanna der Schlachthöfe).



Projekat finansiraju Evropska unija kroz Evropski instrument za demokratiju i ljudska prava i Holandska Ambasada u Beogradu po programu Matra Embassy Programme. Sadržaj ovog štampanog materijala je isključivo odgovornost CZKDa i ni pod kojim okolnostima se ne može smatrati da odražava stav Evropske unije.



Izdavač:
Učitelj neznalica i njegovih komiteta
Imenovati TO ratom
CZKD
Urednik:
Ivan Zlatić
Dizajn i prelom:
Matija Medenica

je emitovanje američkog (NBC) televizijskog serijala o Holokaustu na zapadnonemačkoj televiziji 1979. godine. U prvom slučaju politička kriza unutar zemlje javlja se kao „povratak potisnutog“ u likovima i delima Andreasa Badera, Gurdun Enslin i Ulrike Majnof. „Povratak potisnutog“ kao podsećanje na činjenicu da su utočista bivših nacističkih pripadnika RAF-a i njihovih reprezentacija, smeštajući ih u pop-kulturnu industriju kao pobunjenju mladost zalutalu u pogrešne ideološke ruakvce. Ispostavilo se da su film i televizija, između ostalog, pomogli u izražavanju (uvek problematičnog) nacionalnog identiteta. Filmovi *Nemačkog novog filma*, uopšteno govoreći, bili su proizvod društveno-političkih procesa unutar Zapadne Nemačke, posebno tokom sedamdesetih u vreme vlade Socijaldemokratske partije. Proces se kretao od poricanja nacističke prošlosti i konzumiranja američke kulture preko tragične spoznaje o izostanku istinske de-nacifikacije i potrebe za prevrednovanjem jednog identiteta. Zatim, legitimiziranje predstave sopstvene prošlosti od strane drugih dovelo je do konačnog pokušaja razvijanja samoreprezentacije. Kada se sopstvena slika ortala, *Nemački novi film* kao zapadnonemački fenomen dožive je svoj kraj sa zvaničnim pomirenjem sa prošlošću, pripremnom za ujedinjenje i ulaskom u novo doba vladavine neoliberalizma i evropske zajednice. ○

Parada našeg srama

MORAM sa dozom lične sramote da priznam da je čitava priča oko Parade srama prošla nekako mimo mene, pre svega zato što sam na neki način odavno izvan ove priče, i što sam svoje učešće u ratu, na Kosovu 1999. godine, potpisno negde u drugi plan. Ja sam celoj u toj priči završio igrom slučaja, tako što sam bio na odsluženju redovnog vojnog roka, i uopšte nisam smatrao da taj rat je imao bilo kakvog smisla. Ni danas ne mislim da je imao. Iz moje neke vizure ratovi na ovim prostorima bez izuzetaka predstavljaju sramotu tadašnje generacije, koja je na pragu 21. veka Jugoslaviju, nešto što se, ako poredimo sa ovim tvorevinama danas, zvalo državu, uništila do temelja. I to zarad čega? Teritorija, religija, nacionalnost? Zajebi sve drugo u društvu, recimo nauku, pravo na pristojan rad, bolju zezalnicu, daj da se mi ogradio prvo. OK, možda nacionalna elita naše bivše zemlje vide više od mene, a ja eto ostah zaostao u nekom levičarenju.

E sad bi se, pretpostavljam, na osnovu ovakvog uvoda očekivalo da nemam obzira ni prema onima koji su u tom ratu učestvovali. Nije, međutim, to tako jednostavno. Ako se takve stvari gledaju iz ugla pojedinca i ličnih sudbina, onda više ne možemo primenjavati naša politička ubeđenja, kakva god da su. Bilo kakva generalizacija u tim slučajevima nema smisla. Recite, šta ja znam, nekom muslimanu iz Bilhača: „Sedi ti drugar i opusti se i drži se svojih mirovnjajčkih principa, dok sudbina tvoje porodice zavisi od toga hoće li književnik Legija prodati oružje Fiku, ili Aliji“. Ili to isto nekome Srbinu u, recimo, Banja Luci, dok stižu u ofanzivi „oslobodioć“ Knina. Ili, objasnite Hrvat u Slavoniji da pijana ekipa koja je došla ko zna odakle nije tu radi njegove veće mašine, nego da brani konstitutivnost srpskog naroda. Ili pak možda Albancu kome je selo opkoljeno i spremno za higijensku meru poznatu kao čišćenje. Svaka priča zvuči isto, zar ne? Više se ne može tako lako osuđivati neko ko drži pušku, čak i u ovako besmislenom ratu, na ime opštih načela. Prosto nekad ne birate ni situaciju, ona često izabere vas i stavi vas negde u neku crnu rupu gde zakoni, principi i načela koje poznajete više ne važe. A ako birate da ih se držite, vi ste principijelni, ali i mrtvi. Bukvalno.

Danas su ljudi koji su učestvovali u ratu svuda oko nas, srećemo ih na stanicima, na poslu, i svi imaju jednu zajedničku osobinu. Ne znamo za njih i na zanimaju nas. A zašto? Pa, eto, možda nisu udovoljili onome što je ovo nesrećno i gluvo društvo zahtevalo od njih. Za patriote iz centra Beograda nisu sačuvali dovoljno teritorija koje bi oni u svojim knjigama zvali „naše“. Znate ih sigurno, to su oni što rade u Beogradu u različitim državnim institucijama, u slobodno vreme mogu se naći u kafanama od Knez Mihajlove do Skadarlije, a vikendom negde po selima Srbije, gde drže sroeparajuće govore o tome kako mladi treba da ostanu na selu i dive se čistom vazduhu. Baš oni. E, vidite, tim ljudima je sve ovo najteže palo. Oni i dan danas pate u svojim „skromnim“ stanovima u centru Beograda. I pišu knjige. I dalje brane Srbiju. Od Parade ponosa recimo. Junaci. A ovi što su direktno učestvovali? Pa oni nisu imali tu

viziju, samim tim i njihova je bol manja, pa stoga i ne treba obračati previše pažnju na te njihove trivijalne brige o protezi za izgubljenu nogu, o nemogućnosti da rade, o traumama koje i dalje svake noći preživljavaju. Sad još hoće da sa okupljanjem na nekoj Paradi srama uznemiravaju građane i prikažu belom svetu sliku Srbije koja ne brine o ugroženima, a Srbija je, zar ne, nešto sasvim drugo, nasmejana i vesela dok na masovnim okupljanjima sa ponosom čeka svoje pobednike – Noleta & Family i ostale pripadnike Udruženja teniskih profesionalaca.

A možda ih je i ostalo suviše za naše cenjene akademike i vizionare, pa im sad smetaju. Eto, za ono što su naši oinovci predvodnici zamislili i to predložili svojoj javnosti preko cenjene i vazda kritične državne televizije, ratni veterani su, kao, izgubili rat. A na drugoj strani, recimo u Hrvatskoj, su ga kao dobili. Njihovi oinovci predvodnici su srećni. Pa se tamo utrkuju ko će sve biti branitelji, kojih danas ima više nego ikada za vreme rata.

Ovo društvo ljude koji su učestvovali u tom ratu ne vidi iz dva razloga. Ili ljudi u Srbiji smatraju da nisu zadovoljene njihove kafanske apsuracije, ili pak smo, obrnuto, postali svesni koliko je u stvari ovaj rat bio pun zla. A bilo je itekako groznih stvari. Samo lud čovek to može danas da negira. Nažalost, sekvence toga sam i sam imao prilike da vidim. Ali opet, na drugoj strani, tu su bili i ljudi koji su i pored toga što su gubili sve ostajali ljudi, i to je bilo najveće herojstvo u čitavom ratu. Bez obzira na to što su dosti vojnika koji su bili sa mnom, bili puni predrasuda o Albancima i o svetskoj zaveri da nam se otme Kosovo, nijedan nije mogao da ostane nečovek kada bi naišla kolona izbeglica, da ne odvoje neke od svoje hrane i da je ne podeli sa njima. Ne može se tek tako uništiti duša, ma koliko se to trudili raznorazni TV majmunu. To su suština prave većine učesnika rata širom bivše Jugoslavije. Bez obzira na sve, većina su ostali ljudi. Koji su tu i dan danas, i koji se bore sa duhovima prošlosti, i sa posledicama onog užasa, a niko nije danas tu da im pomogne nimalo. Na koji način da pokažu da im je potrebna pomoć? Hmm, možda će gospodin Dačić, Krkobabić, Ilić, Dinčić, Mrkonjić i ostala mnogobrojna zaposlena rodbina da se kao savese osobe okrenu poboljšanju uslova života građana? Ili možda nekom vrstom otpora ovim moralnim gromadama? Uopšte, na koji drugi način, ako ne protestom i otporom političkoj eliti (vlast & opozicija u paketu), bilo ko u ovoj zemlji ko je zastopavljao da pokaže da nema prava i da ih jednostavno uzme? Medijski eksces sa Paradom srama i ugrožavanjem bezbednosti“ elita iz centralnih beogradskih ulazica zaista se čini kao dobra ideja. Nismo učesnicima rata kao društvo dužni zato što su se borili za otadžbinu, ili što je iskazano velikom herojstvom, ili što su osvojili ovu, ili onu teritoriju. Dužni smo im zato što je kod većine u onom besmislu opet posle svega nađen neki smisao. Ostati čovek. Ako to ne vidimo, onda je njihov današnji socijalni položaj naša sramota. Đorđe Palibrk, IT inženjer, veteran rata na Kosovu 1999. godine ○