

sarajevo - mesto poslednjih stvari*

* Idejo za naslov dolgujem knjigi Paula Austra *In the Country of Last Things*.

andrej šprah



Mustafa Nadarević
Popolni krog

Verjel sem, da je čudež, ker sta mi po tem norem dnevu in še bolj nori noči avto in dom ostala cela. Vendar pa sem se sčasoma zavedel, da v resnici ni bilo nič rešenega, le trenutek slovesa še ni napočil. Ta je prihajal počasi, da sem ga začutil z vsakim svojim delčkom, vse dokler nisem spoznal, da mi razen ubitih in razmesarjenih ljudi, porušenih zgradb in pozabljenega otroštva v tem mestu ne pripada nič drugega kot vreča živega mesa, ki se hrani z žalostjo in pozabljenimi malenkostmi, medtem ko pred velikimi in življenjsko pomembnimi stvarmi drhti kot motor, tik preden ugasne. Miljenko Jergović: "Sarajevski Marlboro".

Filmografija "Sarajevo u ratu 1992-1995" obsega 109 filmskih enot. Številka sama ne pove dosti o tem, ali naj bi bilo to veliko ali malo, saj je nimamo s čim primerjati. Mnogo pomembnejša je kot šifra dejstva, da so bili filmski ustvarjalci "na položajih" v času, ko je oblegano Sarajevo predstavljalo sinonim pre mnogih pojmov razčlovečenja, za katere smo se slepili, da so, vsaj v osrčju Evrope, za vedno ostali zgolj gesla v slovarjih – kot pričevanja in opomin. Družno z mnogimi kulturniki, ki so ostali v mestu, so bili svoje gverilsko bojevanje. Boj, ki je individualne usode ponižanih pod vsakršno mejo človeškega dostojanstva združil v pričevanja o kolektivni usodi družine, skupnosti, mesta, naroda in države, ki je umirala. Boj, ki je posamezne usode trgal iz brezbriznega kolesja zgodovine, kjer so posamezniki zgolj številke, in ki je premnogokrat

veliko bolj proces izbrisa, pozabljenja in zamolčevanja kot pa iskanja krivcev in pravične obsodbe njihovih zločinov; kjer so smrti, uničenja, pregnanstva in izbrisi iz rojstnih knjig prepogosto zgolj statistični podatki, ki nemalokrat ostanejo edini razlog individualne bolečine. Pričevanja v obliki podob so v primeru tako nečloveških grozodejstev na žalost najbolj relevantna, ker ne puščajo nikakršnega maneverskega prostora za interpretacijo in še manj za osvetlitev skozi prizmo osebnega pogleda. Človek, ki se mu ni zgodilo nič od tega, kar so preživeli Sarajevčani – in seveda prebivalci vseh obleganih in porušenih mest v nesmiselni "bratomorni" vojni od Vukovarja do Srebrenice, od Tuzle do Mališeva –, si enostavno ne more in ne zna predstavljati, kaj šele podoživeti pekla, ki je pomenil vsakodnevno – celodnevno – moro prebivalcem Sarajeva predolga tri leta in pol.

Filmografijo "Sarajevo u ratu 1992-1995" sestavljajo predvsem dokumentarni filmi najrazličnejših dolžin, posneti z različnimi, najpogostejše elektronskimi snemalnimi napravami. Razumljivo. Takšna, kot pravijo avtorji sami, "elektronska kinematografija", je predstavljala edino možnost vizualnega zapisa dogodkov v mestu, kjer je bila v določenem trenutku neprecenljiva vrednota platenka vode ali kos lesa. Filmski trak in proces njegove obdelave je bilo nekaj, o čemer sarajevski filmarji bržkone sploh niso razmišljali: "Takšna, imenujmo jo 'elektronska kinematografija' je bila z

majhnimi izjemami edina možna oblika proizvodnje, glede na dejstvo, da so bila filmska sredstva uničena, da je bilo filmski trak težko nabavljati in da je bil v pogojih, ki so vladali v obleganem Sarajevu, tehnološki proces obdelave filmskega traku nekaj povsem nepredstavljivega." (V. Hadžismajlović)¹ Vendar pa so kljub tehnološkim raznorodnostim v "fizičnih" pogojih preživetja podob cineasti ohranjali filmski jezik, filmski način pripovedovanja in njegove estetske zahteve, s tem pa svoja "elektronska" vizualna pričevanja nadgrajevali z imperativom filmskega. Iskanja načina, kako ustvariti film kljub nemogočim razmeram za kinematografski pogled v času, ko niso bila porušena samo produkcijska razmerja, temveč tudi kulturni kontekst, v katerem so filmi nastajali, je postalo hkrati tudi že podajanje odgovora daljnosežnega zgodovinskega in kulturnega pomena. Prisotnost kamere v najrazličnejših življenjskih situacijah in iskanjih možnosti preživetja, pa tudi uničenja seveda, ni pomenila samo surovega materiala za neposredno komunikacijo z zunanjim svetom, ki je s pomočjo tujih reporterjev in TV-mrež prenašal poročila o strahotni usodi Sarajevčanov, ampak je imela konkretne posledice za konstituiranje "narodovega spomina". "Prvikrat v bosanski zgodovini agresija na Bosno ni minila nemo, zadušena v potlačene družinske zgodbe in spomine, ampak je postala predmet observacije bolj ali manj nadarjenih ustvarjalcev. V širših razsežnostih bi to lahko bilo v soglasju z dejstvom, da je bosanski narod prenehal biti zgolj objekt zgodovine, pač pa je postal njen subjekt." (A. Džanić) Filmske naprave v rokah požrtvovalnih snemalcev so bile očitno eno ključnih orožij v boju za ohranjanje človeškega dostojanstva in konstituiranje nacionalne biti.

In prav ti dve sintagmi bržkone predstavljata rdečo nit, ki se vije skozi vse na retrospektivi Ademirja Kenovića predvajane dokumentarce. Filmski projekti, ki so jih podpisali Kenović, Antonije Nino Žalica, Pjer Žalica, Mirza Idrizović, Ismet Nuno Arnautalić, Srdan Vuletić in Zlatko Lavrić², ne govorijo samo o kolektivni blaznosti, s katero se je okužil velik del prebivalcev nekdanje Jugoslavije, ampak pripovedujejo predvsem o posameznikih, ki so se znašli v njenih vrtincih. Pripovedujejo tako o žrtvah kot o krvnikih, govorijo tako o smrti, uničenju in poniževanju kot o življenju, ljubezni in hrepenenju. Njihova dikcija je dvoplastna, saj vseskozi izpostavlja ključni antagonizem, konflikt med posameznikovo usodo in njegovo voljo za preživetjem. Voljo, ki ni zgolj želja po ohranjanju gole eksistence, marveč elementarna potreba po človečnosti. Ta se odraža tako v nujnosti ohranjanja dostojanstva s pomočjo "zunanjega videza", še bolj pa v organski potrebi po ohranjanju kulturne identitete in medsebojne komunikacije. Delovanje posameznikov na vseh področjih, ki so v danih pogojih – v pogojih "koncentracije strahot v eni časovni točki" (A. Kenović) – še bila možna, je "golemu obstoju" teh ljudi dajalo cilj, smisel in upanje. V tej potrebi ja zajeta tudi nuja samih cineastov po vztrajanju na okopih "filmskega bojevanja", ki je imelo – že omenjeni – daljnosežni rezultat. Poleg te, pogojno rečeno, vsebinske dvoplnosti, pa je ena glavnih značilnosti obravnavanih dokumentarcev v njihovi estetski izjavnosti, ki ravno tako izvira iz protislovnostne napetosti. Iz nasprotja med človečnostjo in razčlovečenjam. Če se osredotočimo predvsem na edini celovečerni dokumentarec – s predpostavko, da so v njem paradigmatko zajete značilnosti vseh ostalih krajših del –, imamo pred sabo eklatanten primer omenjane dvoplnosti.

MGM Sarajevo: Čovjek-Bog-Monstrum (MGM Sarajevo: *Človek-Bog-Pošast*) ne govori o v svojem naslovu izpostavljeni tročlenskosti. Nasprotno. Govori o dvojnosti, v kateri je osrednja prisproda – metafora Boga – zgolj drugo ime za ponižanje tega vsemogočnega predstavnika človekovega odrešenja in zveličanja. Spregovarja o dvojnosti, ki jo pomenskost božjega preči kot nožvo rezilo, ki lahko bivanje razdeli na skrajni razcep njegove razsežnosti: na življenje in na smrt. Priča o božanskosti, ki se, če je, ohranja izključno s pomočjo same dvojnosti. Dvojnosti, ki posameznike deli na ljudi in na zveri. In ljudje, kar jih je ostalo v obroču teh krvoločnih zveri in kar jih je ujela kamera Ahmeda Imammovića,

Milenka Uherka in Mirsada Herovića, se obnašajo, kot da boga ni. Res je, da čakajo nekoga; čakajo "sarajevskega Godota", še več – celo igrajo ga, vendar pa njihovo čakanje ni čakanje v usodo vdanih vernikov, temveč je dejavno pričakovanje zaverovanih v življenje. Življenje, ki gre mimo "ubitih in razmesarjenih ljudi, porušeni zgradb in pozabljenega otroštva" s prepričanostjo v legitimnost edinega možnega načina preživetja; načina, ki priča, da je potrebno preživeti prav zaradi pričevanja samega. Zaradi resnice in nje navkljub. Zaradi ubitih ljudi, porušeni zgradb in izgubljenega otroštva. Ravno v tej ključnosti lahko najdemo temeljni imperativ zgoraj obravnavane "estetske" dvojnosti. Življenje v obleganem mestu se namreč odvija na kulisah ruševin in trupel. V njem imajo popolnoma identično vlogo "abstraktni" odlomki besedil iz Beckettovega *Godota* in "konkretni" odlomki iz pričevanja "pošasti" – četniškega krvnika Borislava Heraka. Resničnost je preveč abstraktna in nedoumnost preveč resnična, da bi ju mogli zares razložiti. Zato Sarajevčani žive po logiki, ki jo v svojih skicah obleganega Sarajeva podaja M. Jergović: "Vojna me je naučila mojstrskega umirjanja čustev in živcev. Ko začnete govoriti o stvarih, ki bi me lahko še posebej pretresle, se mi neke znotraj prižge rdeča lučka, podobna tisti, ki briše šume z magnetofonskega traku, in naenkrat ne čutim ničesar več."³ Žive v prepričanju, da jim je dobro, in to prepričanje zaleže mnogo več kot puška v rokah ali zatočišče v begunskem taboru svobodnega zahoda. Pravzaprav jim je tak način življenja postal samoumeven prav zato, ker se niso pustili ponižati. In v tej samoumevnosti je povsem samoumevno, da Becketta režira Susan Sontag, kakor je samoumevno, da je rojstvo otroka najbolj normalna posledica ljubezni pod neprestanim granatiranjem in rafali ostrostrelcev. Prizor za prizorom priča o volji, o neizmerni moči ponižanih, ki se ne pustijo ponižati. Ubiti morda, ker pogosto nimajo druge možnosti. – Izbira med smrtjo od lakote in smrtjo od granate seveda ni nikakršna izbira. – Ni pa jih mogoče razčlovečiti. četudi jih koljejo kot svinje in posiljujejo do onemoglosti... Ostajajo ujeti v obroč, toda njihov sklenjeni krog je krog preživetja, krog, ki ga zapirajo tudi filmski ustvarjalci sami, ki z izpostavljanjem prikazovanih dejstev konstituirajo bosanskega človeka kot subjekta zgodovine. "To je dejstvo, ki ga ti filmi ugotavljajo, hkrati s tistim delom, ki pripada filmu kot izrazu kulturne legitimnosti nekega naroda in njegove državne organizacije, pa ga prav sami tudi potrjujejo." (A. Džanić)

Seveda pa imajo podobe, o katerih pričajo obravnavani filmi, še en, morda enako vreden pomen. Usode posameznikov, ki smo jim priča v filmskih zapisih, so se namreč spremenile. Upajmo, da za večino na bolje. Podobe pa so ostale. Povedano drugače: preživeli so seveda ostali njihovi spomini, njihova čustva, njihova bolečina, nam pa so ostale zgolj podobe. Gole, neme podobe, ki v vsej svoji gostobesednosti izpričujejo predvsem eno: njihovo prvotno, izpraskano besedilo, njihov palimpsestni original je pravzaprav ikonografija Munchovega "Krika", v kateri je z eno potezo zajeta bolečina sveta, skrepelena v neizkričan trenutek oglušujoče nemosti. To je pričevanje tišine, ki preglasi vsakršen poskus razlaganja in iskanja večpomenij. To je pričevanje, ob katerem vsa naša visokomereča razglabljanja o statusu resnice na filmu, o resničnosti fikcije in lažnosti ne-fikcije, o dokumentarnem in igranem principu, o kreativnem-obravnavanju-realnosti, o načinih reprezentacije in recepcije ne-igranega filma, o nefikcionalnosti dokumentarca in dokumentarnosti fikcije, o Resnici in resnici... izgubijo večino svojega pomena. •

Opombe

1 Vekif Hadžismajlović je avtor *Uvoda*, niže navajani Asaf Džanić pa avtor *Epiloga* *Filmografije Sarajevo u ratu 1992-1995*, ki jo je izdalo Ministarstvo kulture i sportove Kantona Sarajevo l. 1998.

2 Govorimo o filmih: *MGM Sarajevo: Čovjek-Bog-Monstrum*, *Osam godina kasnije*, *Ispovijest monstuma*, *Palio sam noge* in *Amelin školski raspust*.

3 Jergović, Miljenko: *Sarajevski marlboro*, Durieux, Zagreb, 1996 (4. izdanje); str. 25