

FILM IN POLITIČNO: filmska produkcija devetdesetih na področju bivše jugoslavije

Remake



nejc pohar

veka z velikimi, skorumpiranimi korporacijami in bogataško aroganco" sam film ne izgubi svoje ključne razsežnosti in z iskanjem tržne niše pade prav tja, kamor je hotel "pljuniti".

Navkljub priseganju na pravila žanra, ki bi ga lahko v najširšem smislu opredelili kot "road movie with a cause", je ključna razsežnost Moorove pozicije prav vztrajanje na preizpraševanju samoumevnosti dominantne Amerike, ki mestoma izzveni kot navzkrižno preizpraševanje, mestoma pa, in takrat zadane najbolj, kot nedolžno vprašanje otroka, ki skuša naenkrat razumeti cel svet (*Zakaj nosite pištolo? Ker se tako počutim bolj varnega. Česa vas je strah? ...*). Prav v tovrstnih pogojih nam Moore prek montaže kaže, da je politična "ne/moč" filma še vedno in vedno znova v prekrivanju formalnih in ideoloških operacij, ki skušajo namesto statusa resnice razpreti polje interpretacij(e), s tem pa že pokazati na raznolikost sveta kot način preživetja. •

Politična kriza v bivši Jugoslaviji s konca osemdesetih in začetka devetdesetih let preteklega stoletja, ki se je iztekla v razpadu te države in krvavih vojnah, ki so mu neizbežno sledile, je hitro dobila svoje artikulacijske ekvivalente tudi v polju filmskega izraza. Čeprav gre za dogajanja, vojne, ki medsebojno sovpadajo, njihovo izhodišče pa je v bistvu isto (smrt nekoč skupne države in posledice, ki so sledile), se filmske refleksije posameznih politično-vojnih epizod med sabo bistveno razlikujejo. Kakor da bi na teh primerih prepoznali šolsko matrico iz uvodnih tez teorije postmodernizma: nemožnost obstoja tako imenovanega objektivnega pogleda, spoznanje, da mesto opazovanja neposredno določa, usmerja recepcijo opazovanega (objekta, dogodka), vtis, da imata lahko dva (ali neomejeno več) opazovalca istega objekta/dogodka celo radikalno nasprotno interpretacijo ...

Za uvod nekaj nujnih pojasnil. Ta tekst se povsem zavestno zateka k svojevrstnemu redukcionizmu, ki se odraža v dejstvu, da med kinematografijami novonastalih držav na prostoru nekdanje Jugoslavije povsem zavestno "zaobide" slovensko in v veliki meri tudi srbsko filmsko produkcijo iz obravnavanega obdobja. Slovenski film je v tem obdobju skoraj povsem "prikrajsan" za filmske posebnosti poudarjeno politične narave (kar je razumljivo, če upoštevamo povsem drugačen tok političnega dogajanja v Sloveniji v primerjavi z ostalimi deli nekdanje države). Delno izjemo bi morda lahko predstavljal *Outsider* (1996), a njegova filmska poetika le implicitno poudari politično ozadje te zgodbe o odraščanju. Filmi, ki so v tem času nastali v Sloveniji, imajo vse značilnosti t.i. generacijskega filma (v tem pogledu so eksemplarni *V leri*, *Šelestenje*, *Ljubljana ...*), umeščene v tranzicijsko obdobje (primer odlične filmske alegorije je *Ekspres*, ekspres Igorja Šterka), zato je v njih težko najti problemske sklope, ki bi jih povezali s filmsko produkcijo držav bivše Jugoslavije, tako obremenjenih z vojno-politično stvarnostjo. Srbska filmska produkcija pa, v nasprotju s slovensko, nudi pravo obilje materiala za analize političnega v filmu (in skozi film), najpogosteje prikazanega prek primerov skoraj vulgarno odvratnega nasilja (*Do koske*, *Lepe vasi lepo gorijo ...*) znotraj splošne družbene dekadence (*Sod smodnika*, *Rane ...*), toda takim teoretskim opažanjem smo se v tej reviji že posvetili ("Nasilje v filmu kot ideološki konstrukt: primer srbske kinematografije devetdesetih", *Ekran*, št. 5–6, 2002, str. 22–25). Iz

navedenih razlogov se bomo srbske kinematografije in srbskega filmskega sveta dotaknili le delno, znotraj konteksta posameznih političnih kontroverz, vezanih na film, ki so se tekom prejšnjega desetletja občasno, a konstantno pojavljale na prostoru med Kolpo in Vardarjem.

Drugo uvodno pojasnilo se nanaša na način razumevanja vojnega (z njim pa v bratskem objemu tudi protivojnega) filma kot politično angažirane priče, ki nastopa na mestu časovne zrcalne projekcije bližnje in daljne vojno-politične stvarnosti. Enostavneje, v tem tekstu na vojno gledamo skozi znano učbeniško floskulo promakiavelističnega tipa: vojna je podaljšek politike z drugimi sredstvi; vojna, sredstvo za doseganje ideoloških ciljev, ko so vse druge politične opcije že izčrpane. Hrvaški, bosanskohercegovski, srbski in, na neki način, makedonski filmi zadnjih desetih let, prav tako pa tudi družbeno-politične kontroverze in najpogostejše enosmerno politično motivirani kvazikritični pogledi, ki so pospremili njihove premiere, projekcije in distribucijo, trdo pričajo v prid tem teзам.

hrvaški film devetdesetih: propaganda, nasilje, satira ...

Za tiste, ki so upali in pričakovali, da bo do razcveta hrvaške kinematografije prišlo z osamosvojitvijo ("smrtjo Jugoslavije, te temnice hrvaškega naroda") oziroma z nastankom države Hrvaške ("rezultatom stoletnih želja in hotenj neštetihrvaških generacij" – v obeh primerih gre za avtorjevo igro parafraziranja aktualne politične retorike za časa Tuđmana) –, je razočaranje šele sledilo. Res je sicer, da je hrvaški kinematografiji tekom devetdesetih uspelo obdržati nekakšno produkcijsko kontinuiteto, v povprečju od štiri do šest dolgometražnih filmov letno, kar za državo velikosti Hrvaške, ki ima pri tem opraviti še z vojnimi in povojnimi okoliščinami, ni malo. S tem je iz leta v leto uspelo preživeti tudi puljski "Zlati areni", nekdanjemu slavnemu jugoslovanskemu filmskemu festivalu, ki pa se je v času neodvisne Hrvaške preobrazil v komični provincialni dogodek. Tuđmanov režim seveda ni zanemarljivo moči propagandnega vpliva, kakršnega lahko nudi film. Najboljši primer so filmi Tuđmanovega favorita med režiserji, Jakova Sedlarja: *Gospa* (1995), film, ki ga je navdahnili domnevni religiozni čudeži prikazovanja Device Marije v hercegovskem Medugorju, ter *Četverored* (1999), film o poboju zajetih vojakov in civilistov, ki so ga leta 1945 na bleiburškem polju izvedli komunisti-partizani. Bleiburg je bil tudi sicer ena najbolj priljubljenih Tuđmanovih zgodovinskih tem, tisti dogodek, prek katerega je vseskozi skušal uveljaviti svoje zgodovinske teze o enaki krivdi nacistov, fašistov in komunistov za med- in povojne zločine ter na osnovi tega v kolektivnem spominu združiti padle ustaške borce in njihove žrtve iz zloglasnega koncentracijskega taborišča v Jasenovcu. Sedlarjev *Četverored* je bil za Tuđmanovo diktatorsko oligarhijo pomemben še iz enega razloga. Film je bil namreč dokončan jeseni 1999 in Tuđmanova HDZ je takoj začela z ostro propagandno kampanjo, katere namen je bil širjenje protikomunistične histerije v predvolilni tekmi, ki je sledila. *Četveroredu* pa vseeno ni uspelo pri uresničitvi "njegove zgodovinske naloge". Nekaj mesecev za tem je namreč Tuđman podlegel bolezni, njegova stranka pa je izgubila volitve po desetletju, ki ga je prebila na oblasti. Spomniti je treba tudi na to, da je bila Hrvaška tekom devetdesetih ena redkih evropskih držav, v kateri je imela neposredno jurisdikcijo nad nacionalno kinematografijo posebna komisija ministrstva za kulturo, torej državnega političnega organa. To se je spremenilo leta 2001, ko je bila hrvaška kinematografija prestavljena v sektor t.i. nevladnih organizacij, z njo pa tudi njeni viri financiranja.

Najpomembnejše režisersko ime v hrvaški kinematografiji devetdesetih je vsekakor Vinko Brešan (rojen 1964), avtor dveh najuspešnejših hrvaških filmov v tem desetletju. *Kako se je začela vojna na mojem otoku* (1996) je črna vojna komedija, za katero sta scenarij napisala Vinko in njegov oče, znani hrvaški komediograf Ivo Brešan. Gre za filmsko grotesko, ki na komičen način povezuje neposredne zgodovinske dogodke na ozemlju, na katerem je nastal tudi sam film, z absurdnostjo konflikta v celoti. Na začetku vojne lokalno prebivalstvo na malem hrvaškem otoku prične oblegati tamkajšnja kasarna jugoslovanske armade. Zaradi nepopustljivosti in neumne načelnosti komandanta kasarne, majorja Alekse, ki v neomajni prepričanosti v pravilnost svojih odločitev in v slepi veri v ideologijo, ki ji služi, noče pristati na razorožitev, temveč celo grozi, da bo kasarno pognal v zrak, dobi celoten dogodek groteskno dramatične razsežnosti. Seveda pa se, v skladu s pravili žanra črne komedije, na koncu vse izteče v *happy end*. Film *Kako se je začela vojna na mojem otoku* se na dokaj neboleč način dotika nekaterih najbolj občutljivejših političnih in družbenih vprašanj tako v zvezi z vojno na Hrvaš-

kem kot tudi v ostalih delih bivše Jugoslavije. Kje se konča politična ideologija, začenja pa običajna, vsakodnevna življenjska zgodba v vsej veličini svoje banalne prizemljenosti? Ali pa te meje ni mogoče tako jasno začrtati; ko je izbrisana, je vse, kar ostaja – kakor nam pokaže Brešan – absurdna groteska beckettovskih razsežnosti, in to celo takrat, ko poudarjeno koketira z bližnjo same smrti.

Dejstvo, da je med vsemi hrvaškimi filmi, ki so nastali na temo zadnje vojne, prav ta naletel na najboljši sprejem domačega občinstva, dovolj indikativno govori o trenutno najbolj ustreznih pristopih za tisto populacijo, ki v svojem kolektivnem spominu hrani spomine na vojne razmere. Ne dokonstrukcija ne analitično seciranje ali resno prespraševanje krivde in odpuščenja, temveč satirično sproščeno – zaradi suspenza časovne distance pa obarvano v črno – razmerje do lastne neposredne vojne izkušnje. Razmerje, prek katerega je mogoče celo preseči pozicijo žrtve in se, morda malce grenko, nasmejati svoji travmatični izkušnji.

Brešanov drugi film, *Maršal* (1999), izpostavi njegovo rafiniranost in stilsko doslednost žanra filmske komedije, začinjene s satiričnimi elementi. Celo filmsko dogajanje je ponovno umeščeno na mali hrvaški otok, kjer se med pokopom starega komunističnega borca prikaže duh maršala Tita. Bizarna novica se razširi, otok hitro preplavijo zainteresirani liki najrazličnejših družbenih profilov, prebudi pa se tudi lokalna podjetniška žilica, ki se sprašuje, kako najbolje vnovčiti novi "socialistično-spiritualistični turizem". Brešan systemske ideološke motive izkoristi le kot sredstva za samopreigravanje, jih stereotipizira, da bi jih nato usmeril – kot ostre kritične puščice, ovite v celofan komično-satiričnega – proti njihovemu politično-ideološkemu izhodišču samemu. Naš tekst bi ostal bistveno prikrajšan, če se ne bi vsaj okvirno dotaknili bizarnih okoliščin, ki so vzniknile okrog prikazovanja že omenjenega srbskega filma *Rane* v zagrebški Kinoteki leta 1999. Ta film ne bo ostal zabeležen le kot prvi srbski film, ki se mu je po koncu vojne uspelo uvrstiti v redni spored kakega hrvaškega kina (čeprav so bile piratske videokasete s srbskimi filmi že med celotnim vojnim obdobjem nadvse iskana in donosna roba na hrvaškem črnem trgu), temveč tudi kot prvi (in upajmo zadnji) srbski film v zgodovini, ki je bil podnaslovljen v hrvaškem jeziku! Številni primeri govorijo o nesmiselnosti tega lingvističnega podviga: srbsko "je l' čuješ" so prevedli v hrvaško "čuješ li"; "nema se vremena" je pohrvateno v "nema vremena", itd. Posebno "poslastico" predstavlja prevod nekaterih slengovskih in žargonskih izrazov, kot so beograjski "rodaki", ki so v hrvaški verziji postali "rulja", ali pa klasično srbsko reklo "bre", ki je prevedeno v hrvaški "ma", ter prevodi vulgarnizmov, ko "pička" postane "pizda", fraza "isti kurac drugo pakovanje" pa, pomislite, "isti kurac drugi teterpak"! Naštevanje podobnih primerov bi lahko trajalo v nedogled, toda tisto, kar je pomembnejše od teh bizarnosti, je dejstvo, da nam je s tem ponujen odlični primer, kako je lahko jezikovna standardizacija – v našem primeru podprta s celotnim državotvornim projektom, izoblikovanim v poudarjeno nacionalističnem, kvaziakademskem okolju ter apliciranim na film, ki je v tem primeru spremenjen v golo ideološko orožje – zlorabljena za potrebe skrajnega političnega šovinizma.

makedonski film: milčo mančevski in ... ostali

Oznaka makedonski film devetdesetih se lahko skoraj brez preostanka zvede le na ime priznanega režiserja Milčota Mančevskega, o katerem se je že veliko pisalo in se še piše, zato se ga bomo v kontekstu našega pisanja dotaknili le obrobno. Množica pohval, kritike, pisane v superlativih, navdušeno občinstvo, festivalske nagrade ... Vse to je bilo del koreografije, ki je pospremila nastop njegovega fantastičnega prvenca *Pred dežjem* (Pred doždot, 1994). Njegov drugi film, *Prah* (Dust, 2001), pa je bil sprejet "na nož", kritika ni varčevala z obsodbami, da je rasiističen, neobjektiven, občinstvo je bilo po projekcijah največkrat soudeleženo pri mešanih občutkih in stališčih, festivalska priznanja pa so izostala. Kje gre pravzaprav iskati spoje med dvema stvaritvama istega avtorja, ki sta izzvali tako ambivalentne komentarje?

Pred dežjem je film poudarjenega občutka o bližajočem se kataklizmičnem scenariju (s perspektive Makedonije, na ozemlje katere je umeščeno tudi dogajanje filma), negativnih medetničnih napetostih, ki – kakor se zdi – vodijo v neizbežen spopad. Ceno tega destruktivnega nacionalnega konflikta ponovno plačajo tisti najbolj nedolžni, za ljubezen pa v takem scenariju etnopolitičnega konflikta preprosto ni prostora. S tem se scenarij nevarno približuje robu patetičnega, ki pa ga ne doseže, s čimer film pridobi na dodatni in ključni kvalitativni veličini.

Film *Prah* pa je povsem druga zgodba. Vsa – predvsem politična – kon-

troverznost, ki je vzniknila ob tem filmu, je v največji meri spodbudila "drznost", ki si jo je dovolil Mančevski, da "v isti koš" vrže tako domnevno apriorne pozitivce kot tudi večne negativce ter tako jasno izpostavi svoje sporočilo: nasilje in vojne niso ne balkansko ne kakšno drugo partikularno zlo. Nasprotno. So, na žalost, univerzalni produkt človekove preteklosti in sedanjosti, gotovo pa tudi prihodnosti. Postmodernistično kolažno tehniko povezovanja prostorsko oddaljenih krajev in zgodovinskih dogodkov, med katerimi zeva luknja pretečenih desetletij, Mančevski uporabi v funkciji orodja za demistifikacijo tistih večno pozitivnih, kakor tudi drugih, ki so že zaradi vloge nasledstva na ozemlju, kjer so rojeni, večno negativni. "Nisem portparol Balkana. Nasprotno, zapustil sem ga, ker me je veliko stvari tu motilo: pasivno-agresivno vedenje, primitivizem, nasilje, pritisk okolja (in družine) ... Po drugi strani pa nič od tega ne opravičuje rasizma Zahoda. Zahod prepogosto projicira svoj rasizem, svojo agresijo na "ljudožerce" tretjega sveta, še posebej pa Balkana ... Toda ni Balkan tisti, ki si je izmislil koncentracijska taborišča, kaj šele atomsko bombo" (Balcanis, št. 3, 2002, Ljubljana). Poigravanje z elementi vesterna, tega ameriškega žanra *par excellence*, ter njegovo zgodovinsko prepletanje z delom balkanske preteklosti (začetek 20. stoletja) – kar je, po besedah samega avtorja, privedlo do nastanka novega žanra, *easterna* – je že v osnovi pristop, ki ga je z ameriške privilegirane perspektive "objektivnega opazovalca" mogoče dojemati le kot drznega.

V nasprotju s filmom *Pred dežjem*, kjer sta nacionalna nestrpnost in vojno nasilje omejena na majhen prostor in umeščena znotraj manjših etničnih skupin, kot taka pa sta povsem sprejemljiva za "objektivne zahodne nadzornike", *Prah* širi svoj percepcijski horizont ter s tem vanj vključuje prav tiste, ki tak scenarij gledajo z distance in pri tem ne dojemajo svoje neposredne in zgodovinske vpletenosti v nasilne dogodke. Kontroverznost, ki jo je dvignil *Prah*, lahko motrimo iz tega zornega kota.

v žrelu vojno-političnega: novi bosansko-hercegovski film

Devetdeseta leta 20. stoletja so prinesla nastanek države Bosne in Hercegovine ter, primerno katastrofalnim vojnim razmeram, propad državne kinematografije. Vse, kar se je na ravni filmske produkcije dalo narediti v teh vojnih pogojih, je paleta dokumentarnih filmov, ki so nastali pod okriljem Filmskega arhiva Vojske BiH, pod njimi pa so podpisana avtorska imena kot Danis Tanović, Dino Mustafić, Haris Prolić, Pjer Žalica ... Ti filmi imajo nezamenljiv pomen v kontekstu pisanja sodobne bosanskohercegovske zgodovine in kronologije poteka agresije na BiH, njihovi avtorji, tedanji dvajsetletniki, pa so nekaj let kasneje postali okostje tistega, kar danes označujemo z nazivom novi bih film. Poudariti je treba, da so kljub nenormalnim razmeram nastala tudi nekatera umetniška kratkometražna dela, na primer *Portret umjetnika u ratu* Danisa Tanovića ali *Palio sam noge* Srdana Vuletića. Prvi celovečerni igrani film, ki je bil posnet v samostojni Bosni in Hercegovini, so *Magareće*

godine (po istoimenskem romanu Branka Ćopića) Nenada Dizdarevića. Zadnji kadri tega filma so bili posneti le nekaj dni pred izbruhom vojne, zato je moral film čakati na montažo polni dve leti (zmontiran je bil v Parizu), premiero pa je doživel sredi vojne vihre, julija 1994, na prvi ediciji Sarajevo Film Festivala (sam festival je bil spočet v nemogočih pogojih, kot oblika kulturnega odpora in kljubovanja srbski agresiji).

Prvo pomembnejše delo bosanskohercegovskega avtorja po vojni je Kenovićev *Popolni krog* (Savršeni krug, 1997), zgodba o dveh dečkih, ki sredi vojnega vrtinca ostaneta sama in si najdeta zatočišče pri pesniku srednjih let (igra ga Mustafa Nadarević), katerega žena je s hčerko zapustila Sarajevo. *Popolni krog* je presunljivo pričanje o preprostih ljudeh, ki so bili pahnjeni v norost vojne. V danih okoliščinah iščejo načine preživetja in pri tem ohranjajo odločenost, da se ne bodo odpovedali humanosti in človečnosti, dvema protipoloma nenormalnosti vojne.

Ta film je morda dober primer za ponazoritev tistega, kamor meri tendenca nove bosanskohercegovske kinematografije. Tam, kjer naj bi se nahajal poskus, da se pojasni vsa kompleksnost bih, ex-yu ali – povedano s sintagmo, ki je danes že splošno sprejeta – daljne in bližnje balkanske konfliktnosti, namesto spuščanja v neposredno zgodovinsko, kulturno in nacionalno-politično genezo nastanka teh spopadov, nam novi bih film ponuja t.i. malo življenjsko zgodbo, usodo, detalj iz življenja enega od mnogih anonimnih akterjev vojnega pekla. Fokus njegove kamere je preusmerjen, saj je namesto aplikacije velikih političnih teorij, ki so bile nasilno udejanjene v vojni, ter glorifikacije vojnih zmag ali moralnega heroizma in mitičnega junaštva v porazu, v epicentru zanimanja novega bih filma vsakdanost "malega človeka". To je tudi ena najzanimivejših vojnih kuriozitet, namreč dejstvo, da so okoliščine, kakršna je smrt, bolj neposredno žive, saj ta ni oddaljena, kot v mirnodobnem vsakdanu, temveč je, prav nasprotno, tu smrt neposredno prisotna med nami kot življenjski sopotnik. Prav na tej liniji se giblje tudi orientacijski interes novega bih filma, s čimer pa, seveda, ne izgubi svoje širše politično-zgodovinske aktualnosti, temveč zgolj preusmerja pripovedni tok zgodbe ter tako omogoči, da se "velike zgodbe" podajajo z usodo in jezikom "malih ljudi". Ti filmi so v osnovi vojni, in s tem tudi vulgarno politični, toda s svojim pristopom se bistveno razlikujejo od velikih vojnih epopej, na primer Bulajićevega tipa (nam najbližji primer), ali petetično komercialnih vojnih uspešnic hollywoodskega izvora. V novem valu bih kinematografije vojno zgodbo pripoveduje majhna, iz širšega konteksta izvzeta življenjska sekvenca, katero pa nato ta isti kontekst relativizira in interpretira na najboljši možni način.

To potrjuje tudi primer kratkometražnega filma *Deset minuta* režiserja Ahmeda Imamovića, najmlajšega zlatega imena bih filma. Lani decembra je ta film v Rimu osvojil tudi nagrado evropske filmske akademije za najboljši kratkometražni film leta 2002, popularnega feliksa. Ta desetminutni film vzporedno spremlja dve otroški zgodbi, umeščeni v dva različna prostora, Rim in Sarajevo, a v isti čas, to je sarajevsko vojno leto 1994. Imamović povleče preprosto, a boleče neposredno simboliko, kako je mogoče z umestitvijo različnih življenjskih zgodb v isti

Prah



Remake



časovni okvir relativizirati določeno zgodovinsko obdobje. Koliko fotografij vojnih strahot je mogoče razviti v zgolj desetih – običajno ležernih in z vsakdanom prežetih – evropskih mirnodobnih minutah? Dva dečka, ki sta si generacijsko blizu, v istem dnevu, uri in minuti, a v dveh različnih mestih, pričata o dveh diametralno nasprotnih življenjskih zgodbah. Morda bi se lahko reklo, da je to preenostavno, toda prevedeno v filmski jezik je še kako učinkovito.

O *Nikogaršnji zemlji* Danisa Tanovića je bilo že veliko izrečenega in napisanega, kar je za oskarjevca tudi razumljivo, toda zdi se, da je bil kljub vsej poplavi kritičnih pogledov in komentarjev zanemarjen bistven aspekt te filmske uspešnice. V središču pozornosti *Nikogaršnje zemlje* so trije liki, ki so v medsebojnem razmerju sovražnih vojakov, tistih, ki v hierarhiji vojne stvarnosti zavzemajo najnižje mesto – običajni, anonimni vojaki torej, ali, v vojni terminologiji, “brojke na matrikuli”. Tisti, katerih vloga se v vojnih zgodbah običajno izgovarja v formi množine: oni, kolektivni organ, brezoblična masa za eksekucijo ... Tanovič tu ravna nadvse spretno. Celo genealogijo vojnega ozadja, politične, nacionalne in zgodovinske okoliščine njenega nastanka umesti v goreči dialog trojice, izpostavljene iz anonimne vojaške mase, njihov diskurz napolni z običajnimi življenjskimi spomini in medsebojno prepletenimi naključji ter tako tem likom omogoči, da spregovorijo, da se torej povzdignejo v subjekte. Nato pa skozi njih spregovori kritika. Socialno gledano najnižja možna družbena instanca usmeri najradikalnejšo kritiko političnim vrhovom vseh vpletenih strani – pri tem nikogar ne izpusti in se ne sramuje vsakomur od njih ponuditi zrcalno podobo njihovega lastnega licemerskega obličja – ter tako razkrije vso absurdnost vojne.

O filmu *Remake* Dina Mustafića pa se bo šele pisalo in govorilo. Nastal je v koprodukciji Bosne in Hercegovine, Francije in Turčije, doživel premiero konec januarja 2003 na rotterdamskem festivalu, tej pa so sledila vabila na desetine drugih festivalov. Opraviti imamo s filmom, ki gotovo na najboljši način reflektira posledice, nastale s prepletanjem širših zgodovinskih, politično-ideoloških silnic z običajnimi človeškimi vojnimi usodami. Tarik je mlad pisec, ki neposredno pred vojno v BiH pošlje svoj scenarij na enega izmed natečajev v Franciji. Splet političnih in zgodovinskih okoliščin pripelje do mračnega naključja, v katerem življenjska zgodba njegovega očeta Ahmeda, med II. svetovno vojno interniranca v zloglasnem taborišču v Jasenovcu, prelita v scenarij, postane leta 1992 tudi Tarikova usoda v sarajevskem vojnem getu, naselju Grbavica. Podobno kakor njegov oče, ki je zamenjan za ujete ustaše in tako preživi pekel Jasenovca, tudi Tariku s pomočjo poznanstev v tujini uspe zapustiti Grbavico in si s tem, najverjetneje, rešiti življenje. V Parizu, kamor se odpravi po odhodu iz četniškega taborišča, sreča svojega nekdanjega krvnika iz Grbavice ... Scenarij za *Remake* je napisal Zlatko Topčić, ugledni sarajevski pisec, ki je našel navdih za vse njegove glavne momente v avtobiografski zgodbi. *Remake* je film, ki – med vsemi dosedanjimi filmi, nastalimi na temo bosanskohercegove vojne – najbolj neposredno in najsurovejše predstavi resnico bosanske vojne zgodbe. To mu je že na samem začetku, celo pred samo premiero, prineslo oznako filma visoke politične kontroverznosti, kar pa je tudi razumljivo, če si predočimo dejstvo, da takrat, ko pride na vrsto vprašanje vzroka, posledic in posameznih vlog, ki naj bi jih imele v bosanski konflikt vpletene strani, še vedno krožijo različne interpretacijske variante, pač odvisno, s katerih ideoloških pozicij so izrečene. *Remake* se je zavestno podal v avanturo politične kontroverznosti, v naročje kritičnih napadov, da je enostransko usmerjen, da mu manjka tista “zdrava” doza politične korektnosti (očito izražena tendenca v *Nikogaršnji zemlji*), po kateri tako stremijo “objektivni” nadzorniki v primeru občutljivih vojnih filmov. Kar bi lahko z gotovostjo trdili, je to, da se filmski izraz najmlajše generacije bosanskohercegovskih režiserjev (diplomantov sarajevske Akademije scenskih umetnosti) že lahko prepozna, da je v njem prisotna jasna tendenca k artikulaciji politično problematičnega (kar je svojevrsten *status quo* v bih družbi, tako da jim elementov za take teme ne more zmanjkati), projiciranega skozi prizmo zadnje vojne (kar je razumljivo, saj ima večina neposredno, individualno in kolektivno izkušnjo vojne). Glede na to, da se najbolj zrela in najkvalitetnejša dela na temo vojnih in podobnih kataklizmično-travmatičnih izkušenj producirajo praviloma po desetih ali dvajsetih letih od zaključka samega dogajanja/doživljanja, nas pravi filmski (a tudi drugi) artefakti bosanske vojne zgodbe šele čakajo. •

prevedel Denis Valič



11'09''01 – 11. september, Idrissa Ouedraogo

Ko je le nekaj mesecev po terorističnem napadu na New York in Washington francoski medijski gigant Vivendi Universal najavil, da se bo njegova produkcijska enota StudioCanal lotila realizacije filmskega projekta, s katerim naj bi se na prvo obletnico dogodka poklonili žrtvam napada, so mnogi menili, da se tega lotevajo odločno pre zgodaj. Rana naj bi bila še presveža, prav tako pa kratka časovna oddaljenost – niti tistim, ki niso bili neposredno prizadeti – ne more nuditi zadostne distance za celovito in objektivno (kaj šele kritično!) presojo dogodka. Med domoljubi – v prvih mesecih po napadu je med Američani že sicer močno razširjeni patriotizem dosegel neslutene, skoraj zastrašujoče razsežnosti, saj so mu podlegli, in ga še stopnjevali skoraj vsi ameriški množični mediji – pa je namera Francozov ob ogorčenju in zgražanju porodila tudi silovit odpor. Reakcije so bile skrajne, celo tako zelo, da se je ne-Američanom – v kolikor se niso bili pripravljene omejiti na pričakovano žalovanje za preminulimi in sočustvovanje s preživeli ali se niso hoteli pridružiti pozivom k “sveti” vojni zoper svetovni terorizem – pričela odrekati pravica do vsakršnega izrekanja o dogodku. Prepričani so bili, da jim status žrtve, dejstvo, da so doživeli strahote terorističnega napada, daje pravico do nekakšnega posvečenega prostora, kjer je vsakršno spraševanje, iskanje vzrokov ali opredeljevanje vnaprej določeno kot nemoralno. Še več, zdelo se je, da ne bodo potešeni, dokler ne bodo v to – s takšnimi ali drugačnimi sredstvi – “prepričali” tudi vsega ostalega sveta; morda so potihem celo pričakovali, da jim ta bo pritrtil s parafrazo Adorna: da namreč po 11. septembru poezija ni več mogoča.

Toda katerem 11. septembru? Tistem iz leta 1973? Ali morda bosanskem, ki nosi letnico 1994? Da, omnibus *11'09''01 – 11. september* si ni dovolil zgolj tega, da je na platno priklical poezijo, torej tisto, kar so hoteli Američani svetu odreči, pač pa je stopil še korak dlje ter 11. september 2001 prav s sredstvi poezije – iztrgal ujetosti v izključno lokalni kontekst, ga s tem osvobodil ekskluzivne domene ameriške politike ter ga dvignil na globalno raven, ga opredelil tudi kot globalni politični in družbeni dogodek, katerega vpliv je in bo še naprej čutil tako na lokalni kot globalni ravni. Predvsem pa nas je opozoril na to, da je ob tovrstnih dogodkih reagirati – pa naj bo to z analitičnim preizpraševanjem ali političnim oziroma liričnim opredeljevanjem – imperativ, ne pa barbarsko dejanje.

Seveda so tudi filmski režiserji v preteklosti večkrat sledili