

V IMENU LJUDSTVA

BARD ČRNE CELINE ABDERRAHMANE SISSAKO V SVOJEM NOVEM FILMU BAMAKO, ZA MARSIKOGA FILMSKEM DOGODKU LANSKEGA LETA IN OTVORITVENEM FILMU FESTIVALA KINO OTOK, NADGRADI BLAGO KRITIKO IN S SONCEM OŽARJENO POETIKO SVOJIH PREJŠNJIH FILMOV Z NEPOSREDNIM POLITIČNIM ANGAŽMAJEM IN KONKRETNIM UVIDOM V TEGOBE SVOJIH ROJAKOV. REZULTATI OSUPNEJO, STREZNIJO, RAZJEZIJO IN NAVDAJO Z UPANJEM.

NIL BASHAR

Ob predstavitvi *Bamaka* (2006) je Abderrahmane Sissako v Cannesu za *Le Monde* izjavil: »Želel sem posneti nemi film. Ne tihega filma, temveč nemega, da bi bila zgodovina afriškega filma popolna.«

Kot vemo, se je zgodovina afriškega filma pričela v izgnanstvu – z *Afriko na Seni* (*Afrique-sur-Seine*, 1955) Paulina S. Vieyre – in nadaljevala sporadično, denimo z Sembenejevo *Črnko* (*La Noire de ...*, 1966). Afriški film je torej v svoji genezi moderen: nastaja z izkušnjo dislokacije, v dialogu z evropsko modernostjo in s tesnobami hladne vojne, na branikih anticolonializma in na valovih svetovnih osvobodilnih kinematografij. Je odločno historičen in političen od samega začetka – prav Vieyra, denimo, l. 1975 napiše prvo zgodovinsko študijo afriških kinematografij, takrat komajda v fazi resničnega uveljavljanja. In vendar afriškemu filmu paradoksalno manjka prav »globoke« zgodovine. Vztrajno se ukvarja s problemi kulturne kolonizacije (je diagnoza globalizacijskih procesov avant la lettre, iz katere bi se še danes utegnili kaj naučiti), a paradoksalno ga še vedno gledamo kot eksotično, ruralno, predmoderno kulturno prakso brez preteklosti in prihodnosti, kot umetnost polpismenih, ki jim je po naključju z neba na glavo padel kolut filmskega traku. Zevajoča odsotnost »avtentičnih« dokazov samopodobe – tistih naključnih fantomskih podob z domačega, družbenega ter družinskega vrta –, s pomočjo katerih so svetovne sile svoje ekspanzionistične politike iz teritorialnih nadgradile v simbolne, je še danes slepa pega na pogledu Zahoda, ki preprečuje, da bi razumeli pomen afriškega filma.

In ne nazadnje, kaj sploh je »afriški« film? Je označevalec – zavoljo lahkosti, ki zakriva indiferenco – za filme številnih etnij, kultur, jezikov, žanrov, obdobj. Le včasih je govorica za odtonek bolj konkretna: omenja se nigerijski ali južnoafriški film, subsaharske ali zahodnoafriške kinematografije. A običajno je zgolj »afriški«, brez individualnih značilnosti, brez središča in obrobja, brez notranjih kulturnih, političnih, razrednih in drugih razlik. Sissakovo hrepenenje po nemih podobah je torej del utopičnega projekta, da bi afriškim kinematografijam, četudi zgolj kot konstrukt ali fabrikacijo, povrnili izgubljeno preteklost.

A *Bamako* je, kot se pogosto pripeti, pravo nasprotje temu, kar je Sissako vsaj v določenem trenutku nameraval – je film, ki je vse prej kot nem, tih ali vsaj premišljeno redkobeseden, kot sta bila njegova predhodnika, *Življenje na zemlji* (*La Vie sur terre*, 1998) in *Čakajoč na srečo* (*Heremakono*, 2002). Je film govoriče in argumentov, ki ne bi mogel biti bolj oddaljen od *gluhosti* nemega filma, saj sliši vse, vsako besedo, vsak glas, vsako pričevanje. In kar se je Sissaku izmuznilo, se hočeš nočeš zapisuje samo: s smrtjo Ousmana Sembeneja se je končalo vsaj eno poglavje afriškega filma, poglavje o očetu in skupnosti.

A vsaj na enem mestu je Sissaku povrnitev zgodovine uspela. Mislim seveda na vestern intermezzo, film v filmu z naslovom *A Death in Timbuktu*. Ta spektaklesko-parodični vložek namreč ni zgolj puščica, naperjena proti zahodni »kolonizaciji domišljije« – kot se zdi na prvi pogled –, temveč tudi posvetilo nekemu drugemu afriškemu filmu, še več, njegovi alternativni zgodovini. Moustapha Allesane je namreč leta 1966 – vstric s Sembenejem – posnel kratki film *Le Retour*

d'un Adventurier, ki je prvi »samonikli« podsaharski vestern. V njem imamo bando vaških mulcev, ki se našemijo v revolveraše in vaščanom kraдеjo konje – in da bi bila mera absurda popolna, imamo v vlogi fatalne kavbojke Zaliko Souley, divo zgodnjega zahodnoafriškega filma. Allesanova – tako rekoč situacionistična – prisvojitve paradnega imperialističnega žanra je več kot zgolj pobalinski refleksi, saj mitologijo vesterna razume kot podaljšek določene realne politike, ki ga je treba postaviti v konkreten družbeni kontekst. Zato po strelskem obračunu preživele bandite privedejo na trg, pred vaškega poglavarja, ki jim v senci stoletnega drevesa izreče prevzgojne kazni. V simbolni inverziji kulturnih in političnih pomenov Allesane izpostavi avtohtono mesto političnega – komunalno dvorišče kot prostor spomina in kolektivne zgodovine. In prav takšen prostor je Sissakovo dvorišče v *Bamaku*, a tudi v *Smrti v Timbuktuju*, kjer ga konkretno okupirajo filmski desperadosi Glover, Suleiman, Laplaine itd. in terorizirajo naključne mimoidoče. Sissakov spomin na Allesana je večznačen poduk, ki se obenem dotika (manjkajoče) zgodovine družbenega, filmskega in simbolnega.

Dvorišče je torej centralna os *Bamaka*, je hkrati organski locus spomina (kot večina afričanov je tudi Sissako odrastel na prav takšnem dvorišču), a tudi demokratskega konsenza: je »odprti prostor, ki ga spoštujejo vsi. Ko vstopiš vanj, ti nikoli ni treba pojasnjevati razlogov za svojo prisotnost,« pravi avtor. Samoumevno je, da se lahko *bamaški proces* odvija zgolj tam. A samoumevno je tudi to, da se njegova vloga in pomen spreminjata – komunalnost in solidarnost dvorišča se v svetu posredovanih podob nepovratno izgubljata.



Snemalec pogrebov, ki se s podkupnino prerine med občinstvo zato lahko razkrije: »Govorijo svoje, a to me ne zanima. Ne govorijo resnice ... Raje imam mrtve. Bolj so resnični.« Besede z dvorišča v sami resničnost ne pustijo več dovolj sledov, kljub zanosu ne spremeni ničesar – za ali proti retoriki je realnost tista, ki na koncu še vedno ubija. Sissakova vera v komunalno – in hkrati tudi v transformativno moč filma – je v *Bamaku* bolj kot kadarkoli prej na določeni preiskušnji: je skupnost mogoče kako ohraniti pred korozijo spektakla in komodifikacije? Je še kako mogoče spregovoriti iz in za Afriko kot režiser, umetnik, posameznik z vestjo?

Pritrdilni, četudi poetični odgovor ponuja možakar, ki stopi pred tribunal, ker je primoran povedati svoje in to v prav tistem trenutku, ne glede na okoliščine in protokol. In četudi ga prvič ne pustijo do besede, je bolj kot vsebina ali realizacija pomembna njegova intenca, brezpogojna odločenost – spregovoriti z distinktivnim, individualnim, celo nerazumljivim glasom, ki vztraja proti formalističnim, ideološkim in drugačnim barieram.

Drugi, nikalni odgovor je vsebovan v tišini, s katero proces in lastno življenje spremlja Chaka, prebivalec dvorišča, tisti urbanizirani afriški slehernik, ki mu je film dejansko namenjen. Iz svoje paralize se lahko odtrga zgolj z odločitvijo za samomor, ki pa je radikalna tudi v nekem drugem pogledu: ne gre zgolj za eksistenčni defetizem, temveč tudi za zavrnitev tragične žaloigre zgodovine, brutalno iztrganje iz objema njene melanholije. Takšna neizprosna kritika in »razrešitev« Chakove situacije je za Sissaka tudi radikalna kritika njegove lastne pozicije pred *Bamakom* – pozicije, ki

je svojo moč črpala v izgnanski izkušnji zgodovine, prepuščanju vzporednim tokovom časa, modernim in arhaičnim, poziciji, ki mu je omogočala prefinjene politične in estetske izjave. Ta kinematografija dvojnega izgnanstva – v *Življenju na zemlji* se Sissako vrne v domačo vas in spozna, da je tudi tam tujec, v *Čakajoč na srečo* pa za se izseljensko izkušnjo sploh ni treba več premakniti – se v *Bamaku* prerodi v kinematografijo prisotnosti in vztrajanja, v poskus, da bi sodobni afriški subjekt trajno zasidral v njegov prostor in čas.

Tudi o didaktični nazornosti Sissakove kinematografije je morda treba razmišljati na historičen način: dobesednost presečišča med osebnim in javnim, kot ga v *Bamaku* vzpostavlja dvorišče, pritrdilni in nikalni odgovori (ki jih ne dajejo le tožniki in branilci, temveč vsi udeleženci filma-procesa), v marsičem spominjajo na tradicijo didaktične fabule – še toliko bolj, če vemo, da je Sissako posnel kratki film *Le chameau et les bâtons flottants* (1994) po La Fontainovi basni. Še zlasti pa se Sissakova ljubezen do basenskih prvin odraža v njegovem načinu upodabljanja človeškega značaja, družbe in politike – načinu, ki je obenem diskretno moralističen, človeško zajedljiv, a tudi silovito poetičen. In ne nazadnje, basenska fabula dovoljuje mnogo nivojev branja – iz česar izvira njena pripovedna in družbena moč –, zato pripada tisti, resnično popularni umetnosti, ki lahko spregovori v vsakomur razumljivem jeziku. To univerzalno govorico *Bamaka* je v zapisu na spletni strani Kino Otoka lucidno povzel Matjaž Ličer: » ... za artikulacijo kritik poznega kapitalizma zadostuje zdrav ulični razum, za njegovo obrambo pa potrebujemo akademsko izobrazbo.«

Bamako je eden tistih redkih filmov, pri katerem se

zazdi, da je nesmiselno karkoli dodati – še več, da je nesmiselno še naprej snemati filme. V tem imperativu je njegova največja zmaga mnogo večja od tega, da nas vse do zadnjega prepriča, kako se za fasadami WTOja, Svetovne banke idr. skriva zgolj plenilska zver kapitalizma. Zmaga, ob kateri je nemogoče zgolj zamahniti z roko, češ kako je v resnici težko preseči odnose in pogoje kolonializma, kajti tega se najbolje zaveda prav sam. Problem preseganja ni zgolj v konkretnih političnih spremembah, ki bi odpravile vzroke in pogoje izkoriščanja, temveč predvsem tudi v spremembi govorice emancipacije in zastopništva. Je vsaj toliko problem simbolnega, kot je problem ekonomskega in političnega značaja. In prav s to zavestjo izpričuje, da je (filmska) umetnost še vedno lahko kritična in reflektirana, ne da bi si ji bilo treba mazati roke s cinizmom ali zatekanjem v neizrečeno prihodnost. Pravzaprav se ne spominjam, kdaj je bil Gramschijev napotek za pesimizem intelekta in optimizem volje bolj na mestu, kot pri *Bamaku* – po obsodbi, ki jo ubesedi William Bourdon, resnični odvetnik razlaščenih in zatiranih. Od govorjenja utrujena govorica, ki poskuša spremenjati pogoje življenja, takrat ponovno dobiva smisel.