



Goran Potočnik Černe

Rudarjenje po prekatih družbenega nezavednega

Rudar, film Hanne A. W. Slak
Produkcija: Nukleus film, d. o. o.
Koprodukcija: RTV Slovenija
Slovenija

Rudar je trenutno eden bolj vročih slovenskih filmov. Slovenska premiera je bila 28. septembra v Kinodvoru v Ljubljani. Film ima dobro medijsko podporo in agilnega distributerja 2i Film. V Portorožu na 20. Festivalu slovenskega filma je prejel tri vesne: za montažo (Vlado Gojun), za najboljšo glavno moško vlogo (hrvaški igralec Leon Lučev), najprestižnejšo pa je za najboljšo režijo prejela Hanna A. W. Slak. Film je že dobil vabilo na 33. mednarodni filmski festival v Varšavi, kjer se bo vrtel v sekciji mednarodni tekmovalni program. In nenazadnje je *Rudarja* strokovna žirija predlagala za slovenskega predstavnika za kandidacijo za tujejezičnega oskarja.

Hanna A. W. Slak, ki trenutno živi in dela v Berlinu, se je rodila v Varšavi. Diplomirala je na ljubljanski AGRFT. Čeprav jo vse iz časov študija zaznamuje predvsem film (režija in pisanje scenarijev) oziroma nam je prek filma vsaj najbolj znana, samo sebe razume kot pripovedovalko zgodb. Najprej je vpisala študij primerjalne književnosti in literarne teorije na ljubljanski Filozofski fakulteti, šele pozneje vzporedno tudi filmsko in

televizijsko režijo. Tako lahko “zgodbe pripoveduje skozi film”, verze pa pretaplja v “abstraktno vizualno poezijo”. Piše še vedno, poleg scenarijev zapise o filmu in življenju, pa tudi leposlovje. In riše ter igra violončelo oziroma ga vsaj je. V tej vlogi smo jo lahko videli v spotu Tanje Ribič za pesem *Zbudi se*, s katero je bila Slovenija zastopana na Eurosongu 1997. Njena mama Hanna Preuss Slak je oblikovalka, snemalka in režiserka zvoka. Kot pove sama, je bila njena družina močno vpeta v glasbo, zato ne preseneča, da zvoku in glasbi v svojih filmih posveča velike pozornost. A zdi se, da ji je bila odločitev za film vendarle položena v zibel, njen oče je namreč Franci Slak, scenarist, režiser, producent in profesor filmske režije (najbolj nam je ostal v spominu kot režiser uspešnice iz osemdesetih prejšnjega stoletja *Butnskalet*).

Slak je ustvarila številne kratke filme, eksperimentalne, dokumentarne, igrane in animiranega. *Brez štroma* (1997) je prejel nagrado za obetavno mlado režiserko na Festivalu filmskih šol v Münchnu, *Zjutro* (1998) je bil izbran za najboljši študentski film na Festivalu slovenskega filma in prejel prvo nagrado na 10. juvenalu v Celovcu. Leta 1999 je bila Hanna A. W. Slak razglašena za najobetavnejšo slovensko filmsko ustvarjalko. Podpisala se je pod dva dokumentarca: *Dvojno življenje* (2000) in *Američanke* (2005). Leta 2002 je posnela svoj prvi celovečerec *Slepa pega* – zanj je na Filmskem festivalu v Cottbusu v Nemčiji prejela nagrado ekumenske žirije, na festivalu v Sofiji pa nagrado za najboljšo režijo – za tem pa še leta 2007 za film *Tea*. *Rudar* iz letošnjega leta je njen tretji dolgometražni film. V filmski javnosti je nekako postala znana po tem, da rada obravnava velike teme, take, ki tako ali drugače prečijo sodobno družbo in jo ukrivljajo s svojo težo ter se vraščajo v bit modernega človeka. In *Rudar* ni nobena izjema, prej pravilo. *Rudar* je skozi intimno tragedijo rudarja Alija podana zgodba o tem, kako smo se kot skupnost nesposobni in nevoljni soočiti s srhljivimi podobami bližnje preteklosti (tako imenovane polpretekle zgodovine), nase sprejeti zločinskost dejanj svojih prednikov, ta neideološko ovrednotiti in jih enkrat za vselej pravilno umestiti v zgodovino.

Rudar je Slak v ustvarjalni, moralno zavezujoči drži držal sedem let. Sedem let se je tako ali drugače ukvarjala z osebno zgodbo Mehmedalija (Alija) Alića, bosanskega priseljenca in rudarja v Zagorju, z urednikovanjem njegove zgodbe, ki jo je v Slovenijo prinesel Boštjan Videmšek, z družbenim in političnim kontekstom zgodbe, s pripravo scenarija, z intimnim angažmajem v Alijevi družini, obiski v Bosni... in končno s samim filmom, ki je posnet po knjižni predlogi, biografiji Mehmedalija Alića *Nihče*. Povedati njegovo zgodbo je, kot se je izrazila sama, postala njena

obveza, moralna zaveza. Kot filmska ustvarjalka je bila ob “mnogih krivicah nemočna”, vpričo te pa ne. Vse se je sicer začelo s člankom *Usoda* Boštjana Videmška. Nadaljevalo pa z obiskom pri Alijevi družini v Zagorju in s sourejanjem (z Videmškom) njegove avtobiografije. (Videmšek v filmu *Rudar* sodeluje kot sodelavec pri raziskovalnem delu, pojavi pa se tudi v manjši stranski vlogi enega od rudarjev, v kakršni se pojavi tudi Mehmedalija Alić, ter, če smo že pri tem, tudi Tanja Ribič, kot ena od potnic na vlaklu.) Knjiga *Nihče* je leta 2013 izšla pri Cankarjevi založbi.

A *Rudar* je daleč od tega, da bi bil dokumentarna, faktična adaptacija knjige. Film je fikcija, “vizualna poezija” in kot tak podvržen poetološkim pravilom pripovedovanja zgodbe. Sicer je posnet po resnični zgodbi, a ta resničnost se ne napaja v preslikavi delov posamičnega življenja v umetniško delo, ampak je v film umeščena “na način neke notranje resnice” Alijeve zgodbe (in zgodbe njegove družine), kot režiserka pove v intervjuju za spletni Ekran. Da je resnica notranja, pomeni, da je po svoji ontološki zasnovi obča, splošna, ne le stvar tega ali onega človeka, ampak stvar vseh nas. Vsi smo s svojimi življenji udeleženi v njej – pa če hočemo ali ne, če si upamo ali ne, če si ob tem zatiskamo oči ali ne. Takšno razumevanje ustvarjalnega procesa in statusa resničnosti umetniškega dela zelo dobro ponazarja znamenita Aristotelova apologija resnice iz *Poetike*: umetnost (pesništvo) v nasprotju z zgodovinopisjem, ki se pleče okoli bolj ali manj med seboj povezanih podrobnosti ter se zadovolji z nizanem in urejanem dejstev in drugih podatkov, daje glas bistvenemu, splošnemu ter se tako bolj dotakne resničnega, se bolj približa resničnemu, ki se vedno pretaka nekje v ozadju dejstvenega in podatkovnega sveta. To lahko povemo še nekoliko drugače: umetnost skozi individualne glasove ubeseduje splošne zakone verjetnosti in nujnosti. V takih in takih okoliščinah, ob takih in takih pogojih se bo zelo verjetno zgodilo to in to. In vsaka posamičnost, vsako posamično življenje je vpeto v te tirnice verjetnosti in nujnosti. Zato je rudar Alija iz filma *Rudar* pravzaprav Rudar z veliko začetnico. Je individualni glas, ki pa se izreka skozi obče mesto. Ali še natančneje: skozi njega kot obče mesto spregovori individuum, ki je pripet na človeške in predvsem medčloveške tevtonske mreže. Zato proti koncu filma k Aliju in njegovi ženi Fuadi (igra jo Marina Redžepović) na železniški postaji pristopi uslužbenec železnice in ga ne pokliče po imenu, ampak preprosto: “Rudar!” Poda mu roko in na kratko prikima. Alija ni zgolj Alija. Po tem, kar je storil, ko je vztrajal, da se odkopljejo po vojni pobite žrtve, vztrajal, da se jim danes in tu v medčloveških mrežah pripozna mesto, četudi le

z identifikacijo in simbolnim pokopom, je kot Rudar postal obče mesto, skozi katero se izreka resnica ali vsaj del resnice dialektike naše skupnosti.

Nasploh je rudar figura, nabita s številnimi simbolnimi pomeni. Če za namene tega pisanja pustimo ob strani mitološke reference in kontekste, pa vsekakor ne moremo mimo mesta, ki ga je rudar zasedal na Olimpu jugoslovanskega socialističnega reda. Rudar je bil nedotakljiva ikona, prototip proletarca, rudarjenje pa najvidnejši spomenik moderne socialistične družbe. (Vsakdanje življenje rudarja je bilo seveda bistveno manj romantično.) A kolaps velikih idej je s sabo potegnil tudi rudarje, tako v vsakdanjem življenju kot tudi njihove idejne podstate, začevši z vsemi bankovci, na katerih so bili upodobljeni. Rudniki so se zapri, prodali, rudarji ostali brez dela, če pa so ga obdržali, potem predvsem za to, da so skrbeli (in še skrbijo), da se naš svet tu zgoraj ne sesede v njihov svet tam spodaj. *Spin*, ki je podoben tistemu iz *Fahrenheita* 451 Raya Bradburyja, ko gasilci ognja več ne odnašajo, ampak ga prinašajo. Le da rudarji nimajo negativne vloge: tu so pravzaprav za to, da svet tam spodaj z vsemi svojimi strahovi ne udari v naš svet tu zgoraj. Film *Rudar* pa naredi še korak dlje, *spin* v *spinu*. Rudar proletarec je kopal po nedrjih zemlje in najdeval za družbo dragocene reči ter s tem poleg materialne vrednosti proizvajal tudi smisel, ki je skupnost potrjeval v njeni smeri in ji osvetljeval pot. Rudar zapiralec rovov ne koplje več, niti reči, še manj smisel. Rudar zapiralec rovov je obmolknil, je nem, je brez smisla. Alija kot Rudar pa začne spet kopati. In na plan začne prinašati antisnov – dobesedno mrtve reči (trupla) – in antismisel – zgodbe, ki se le s težavo umeščajo v našo kolektivno samopodobo, če sploh se (tako na ravni posameznikov in posameznic kot tudi na strukturni ravni: politika v spregi z gospodarstvom, uradništvo v spregi z represivnimi organi ...). Ko Alija naleti na umetno zgrajeno pregrado, ko jo predre ter za njo najde prvo truplo, ki se je v smrtni agoniji poskušalo pregrebsti na plan, stari, zaprti rudnik (premogovnik) preprosto ni več le rudnik, ampak kraljevska pot v naše družbeno nezavedno. (Sigmund Freud naj bi rekel, da so Škocjanske jame podoba Dantejevega pekla. Le kaj bi rekel, če bi poznal Barbarin rov in Hudo jamo, kjer se Alijeva in naša zgodba v resnici dogajata.) Vsakič, ko trčimo ob ostanke tako imenovane polpretekle zgodovine, trčimo ob naplavine družbenega nezavednega. Kaj drugega kot nezavedno bi lahko bilo to, kar še ni zgodovina, hkrati pa tudi ni več sedanost, jo pa v veliki meri določa in ukrivlja pod svojo težo. In smisel, ki začne uhajati na plan skozi vedno večje razpoke, ni več smisel, temveč antismisel. Nekaj, kar se ne da preprosto vstaviti v naše kolektivno samorazumevanje. Nekaj, kar iz vsega tega štrli in je nadležno, nekaj, česar se poskušamo otepsti za vsako

ceno. Formula je tako v osnovi zelo enostavna: to, kar je klet za družino, je rudnik za družbo (in državo, ki tu zgoraj v našem imenu ureja stvari po neki smiselni agendi).

V takšno poetološko strukturo filmske zgodbe se lepo umeščata postopka *pars pro toto* in v omejenem smislu tudi sinekdoha: del govori v imenu celote. V *Rudarju* se to kaže na dveh ravneh. Najprej na osebni, ko nam 'sedanja', linearna Alijeva zgodba pripoveduje tudi vse njegove ostale osebne, intimne zgodbe, ki niso vezane na tukaj in zdaj, ju pa močno zaznamujejo. Alija od mladega, nadutega in samega sebe polnega menedžerja Kamnika (Jure Henigman) dobi nalogo, da pregleda stari, zapuščeni rudnik (zloglasni Barbarin rov), ki je zaprt že od leta 1945. Pri tem mu jasno namigne, naj ne komplicira in naj v poročilu kar najhitreje potrdi, da je rudnik prazen. (Rudnik je treba čim prej prodati.) Za pomočnika mu dodeli popolnoma zelenega praktikanta (Maj Klemenc). A ko Alija za pregrado (v resnici je bilo 11 betonskih pregrad) odkrije jamo (Huda jama), polno zaradi pomanjkanja zraka delno mumificiranih trupel (več kot 2500), se začno stvari komplicirati. Začnejo se vrstiti pritiski, naj ne rine naprej in naj zaporo preprosto spet zazida. Ko tega ne stori in o tem obvesti policijo, ta sicer naredi, kar je treba narediti, a jasno je, da se s tem najraje ne bi ukvarjala. Podobno je s forenziki. Delajo, kar je pač treba storiti – kar jim je naročeno, naj storijo: ob očitnih dejstvih, da so v jami tudi pobiti civilisti (ženski čevlji, v kite spleteni lasje...), mirno pogledajo stran oziroma vse moteče faktorje odstranijo kar sami. Njihova naloga je jasna: v jami so le vojaki. Zato naj se vzorčni del najdenih trupel pregleda, vse pa se pusti v jami in rov vnovič zaplombira z nepredušno steno. Identifikacija trupel ni potrebna, prav tako ne pokop. A Alija, ki je, kot sam pravi, vedno ubogal, tokrat ne uboga, tokrat gre do konca. Kljub temu da ga aretira ta ista policija, ki naj bi zločine razkrivala, ne zakrivala, ko poskuša sam iz rudnika prinesiti dokaze (ženske lase). Kljub temu da kriminalistka obišče njegovo ženo in niti ne preveč prikrito grozi z možnostjo izгона iz Slovenije, saj naj bi v Alijevi mapi, ki jo imajo na postaji, manjkal pomemben del dokumentacije, rojstni list. Do konca gre Alija kljub temu da mu grozijo z odpovedjo in ga na koncu kot 'tehnološki višek' tudi odpustijo (devetnajst mesecev pred upokojitvijo).

Iz ozadja te narativne zgodbe do nas po fragmentih kapljajo še druge, ki Aliju dajo globino, dajo 'zato' na 'zakaj' počne stvar na način, kot jih počne. Prva je izbris. (Čeprav je bil marljiv rudar, na plebiscitu obkrožil "Da" in zaprosil za državljanstvo, je nanj čakal pet let, medtem pa izgubil stanovanje, službo, delovno vizo,... odšel na gradbeniško 'tlako' v Nemčijo.) Trda

in grenka izkušnja ga ni spravila na kolena. Preveva nas celo občutek, da je vse to preprosto pustil za sabo brez večjih posledic, zamer in sentimenta. Druga zgodba pa ga resnično določa, čeprav je njegova le posredno. Ni se zgodila njemu, se je pa njegovim bližnjim: genocid v Srebrenici. To je globoko in travmatično zarezalo v njegovo dušo, se tam razprlo in se kot sidro trdno zahakljalo na mestu. Kot štirinajstletnik je iz Bosne prišel v Slovenijo. Slovo od sestre Mirsade, ki ga ujame na poljski poti ob obronkih gozda, ko Alija že odhaja, kot sanjski, svetli prizor otvori *Rударja*. Na šolski list narisana dlan in zraven napisano sporočilo "Čakam te", ki ga Mirsada da Aliju v slovo, ga shranjen v posebni škatli z drugimi redkimi spomini na otroštvo in Bosno spremljata podnevi, ko mu misli odtavajo v drug čas in kraj, in ponoči, ko sanja težke sanje. Za sabo je pustil vse, vas in družino. In Srebrenica mu je vse to vzela. V Zagorju ima danes družino, ženo Fuado, hčer Elmo (Zala Đurić Ribič) in sina Samirja (Tin Marn). So zadovoljni, ponosni in samozavestni. Vsak zase in skupaj kot celica. Zdrava družina v več pogledih. Pa vendar, ostal je brez korenin. Te so mu bile surovo iztrgane. Počuti se kot edina preživela veja mrtvega drevesa življenja. Vse, kar ima, so spomini in, kot se v podobnih okoliščinah pogosto zgodi, slaba vest, da živi, je tiho srečen in obkrožen s toplino, njegovi bližnji (dvanajst najozžjih sorodnikov) pa ne. In to ga hromi, da se ne more premakniti z mesta, da ne more oditi v Bosno, svoj nekdanji dom, ne more poiskati pobitih (ali to vsaj poskusiti) in jih pokopati ali se kako drugače dostojno posloviti od njih. Ne more zaceliti odprte rane, si iz duše izdreti te razvejene robide. In dlje, ko nič ne stori, pogosteje ga Mirsada obiskuje v sanjah.

Lojze (Boris Cavazza), ki je kot otrok z družino takoj po drugi vojni pobegnil v Avstralijo in se je zdaj vrnil domov, da bi v Hudi jami našel očeta, Alija, ne da bi hotel, dregne prav sem. "Ti ne veš, kako je, če ne moreš nekoga pokopati. To je tako, kot da bi imel en velik temen madež na vesti. Nič jo ne spere." Lojze ne ve, da te besede govori nekemu, ki jih še kako dobro razume, v vseh podrobnostih in odtenkih. In ko se v naslednjem kadru Alija prha v rudniški garderobi, ko s telesa spira umazanijo rova, z duše pa vse nanose in usedline družinske tragedije, preprosto spozna, kaj mora storiti. Žrtve so žrtve. Pa naj te vržejo v jamo leta 1945 ali 1995, v slovenskih ali bosanskih gozdovih. Čas se zanj preprosto začne šteti znova. Ko mu sodelavec Faruk (Boris Petkovič) prigovarja, naj vendarle ne bo trmast in naj ne ogroža službe in eksistence družine, saj "to niso naši ljudje", je Alija popolnoma jasen: "Spodaj so ljudje, ki jih je potrebno prnesti ven in pokopati." Alija ve, da ko poskrbiš za žrtve tu, s tem poskrbiš tudi za žrtve tam. Zato in ne glede na vse vztraja in gre do konca. A film se presenetljivo

zaključí s *hepiendom*, z enim redkih svetlih prizorov (poleg že omenjenega otvoritvenega). Svetloba je sicer iz *Rudarja* posrkana, izgnana, kot da bi se vse, tudi dogajanje na površju, odvijalo pod zemljo. In na neki način tudi se: vse od Alijevega odhoda iz Bosne do zaključnega prizora, ko Alija pod cvetočo jablano na obronkih gozda pokoplje kito ženskih las, ki mu jo je nekako uspelo prinesiti iz rudnika. Tako zapre, izčrpa travmo in zaključí pot, ki se, dobesedno in metaforično, ves čas vije nekje spodaj. Mrak se dvigne iz njegove zgodbe. Tako kot ni več rudar, neha biti tudi Rudar: s tem nadomestnim pokopom Mirsade, s pokopom kite las, ne zabrazgotini le svoje bolečine, ampak vsemu navkljub s simbolno gesto pokoplje tudi številne brezimne iz Hude jame. A pokop je vedno simbolno dejanje, v katerem se občestvo na kodiran način poslovi od umrlega, ki je s smrtjo izstopil iz občestva, ter ga na ta način kot pokojnega (in ne mrtvega) spet vključi nazaj v občestvo. Alija stori natanko ta simbolni akt: povrnitev pobitih in zmetanih v jamo nazaj domov.

S tako zastavljeno in izpeljano osebno zgodbo rudarja Alija pa film pritegne tudi zgodbe na drugi ravni, na ravni skupnosti – naše temne kolektivne zgodbe. Nekatero, kot je izbris več kot dvajset tisoč posameznikov in posameznic iz registra državljanov, v ozadju poblisnejo v nekaterih trenutkih: obisk kriminalistke. Druge predstavljajo scenografijo glavnega dogajanja: velika, že dobrega četrto stoletja trajajoča akumulacija kapitala – privatizacija in lastninjenje nekoč skupne, danes državne lastnine, katere izrastek je menedžer Kamnik in njegova mantra o prodaji rudnika. Glavna kolektivna zgodba pa so povojni izvensodni poboji. Prvi dve zgodbi bomo na tem mestu pustili nekoliko ob strani in se posvetili predvsem tej, zadnji. Pri tem nas ne bodo zanimala toliko (zgodovinska) dejstva, temveč bolj mehanizmi, ki se sprožajo v ozadju teh dejstev. Na prvi, osebni ravni en del Alijevega življenja dá glas nekemu drugemu delu njegovega življenja, ne ravno potlačenega v dobesednem smislu, zagotovo pa utišanega in stisnjenega na stran. Na drugi, recimo ji kar družbeni ravni, pa zgodba Rudarja (z veliko začetnico) dá glas mehanizmu, ki, kot že zapisano, proizvajajo antismisel: fragmente zgodb, ki se zaradi svoje umeščenosti v območje družbenega nezavednega nikakor ne morejo umestiti v naše velike zgodbe o uspehu (pa tudi neuspehu kot logičnemu podaljšku uspeha). Zato moteče štrlijo navzven.

Ob tem se zgane država. Država ne mara antismisla, ne mara stvari, ki štrlijo navzven. Za državo je antismisel to, kar je antimaterija za vidno veselje: požira jo. In pošastni Leviatan se prebudi. A ne v podobi specialne policije, ki jo vlada pošlje nad demonstrante. V tem ni nič strašljivega,

pošastnega. Pa naj se to v kontekstu revolucionarnega duha sliši še tako neprimerno, nedopustno in škandalozno. Ko se Alija pridruži hčerki Elmi na protivladnih demonstracijah (scenografija velike privatizacije) in ko jo brani pred specialčevim pendrekom, iz soočenja odnese nekaj odrgnin in konkretnih plavic. A te, represivne pošasti niso več kot toliko nevarne niti strašljive. Kot Samirja, ko se ponoči prebudi v strahu, potolaži mama Fuada. Zamžiš, in če dovolj dolgo in trdno mižiš, pošasti izginejo. A Fuada ve, da obstajajo tudi druge pošasti. In ve, da te ne izginejo, ko znova odpreš oči. In teh jo je resnično strah. Čeprav je pogumna ženska in sta z Alijo že marsikaj preživela. Fuada ve, da Leviatan v moderni državi ne rjove in ne lomasti med razmeroma miroljubnimi demonstranti, ampak je tih, uradniško pristrižen in skrit za številnimi zakoni in predpisi. Ko Fuado obiše kriminalistka (Jana Zupančič), češ da so pri pregledu stare dokumentacije odkrili, da jim pri Aliji manjka pomembna listina, njegov rojstni list, točno ve, s kom ima opravka in kaj ji ta skozi birokratski jezik sporoča. Leviatan, poosebljen v kriminalistki, namreč natančno ve, zakaj Alija manjkajoče listine ne more dostaviti. Ker je ni, ker se je izgubila v letih vojne v Bosni. A to, kaj Leviatan (in njegovi obrazi) ve in kaj ne, ni pomembno. Ne gre za vedenje, ampak za tiho, hladno, nesentimentalno, a zastrašujočo moč. (Thomas Hobbes svojega Leviatana danes verjetno sploh ne bi več prepoznal.)

A zakaj država reagira, kot reagira? Zakaj preprosto ne stori velike geste in za v nazaj ne zabrazgotini rane na telesu nacije? Zakaj rajši perpetuira, reproducira nedorečeno stanje in noče uvideti skozi številne razpoke uhajajočega antismisla. Zakaj se, konec koncev, velika sprava 8. julij 1990 v Kočevskem Rogu v politični univerzum ni umestila kot veliki simbolni in s tem očiščevalni akt? In zakaj jo danes številni dojamejo le kot dobro zbrušeno marketinško potezo takratne široke politične nomenklature? Mogoče zastavljamo popolnoma napačna vprašanja. Mogoče država vsega tega ne stori, ker vsega tega preprosto ne more, celo ne 'sme' storiti. Če bi naredila ta korak, potem bi zacelila globoko rano na narodnem telesu in tako prekrila antagonistično, a konstitutivno jedro naše državne skupnosti.

V zadnjem zapisu v *Sodobnosti* ob filmu *Križ in kladivo* Bojana Laboviča smo govorili o antagonizmu kot o binarni matriki konstitucije slovenskega naroda. Enega od izrazov te binarne konstitucije pa prepoznali v kulturnem boju. In pri tem postavili piko ob spekulativni tezi: da je pregovorna sprtost Slovencev in Slovenk na dva nasprotujoča si ideološka tabora naša konstruktivna in s tem nujna lastnost, da je spor nekaj, kar stoji v samem temelju konstitucije slovenskega naroda. Razkol nas vzpostavlja, dela cele

na način, da smo ne-celi. *Rudar* pa nam ponudi še globlji uvid, ki gre naprej od same antagonistične binarnosti, še bolj spekulativen, ki pa hkrati sega tudi onkraj specifično slovenskega konteksta.

V jedru vsake skupnosti tiči zločin. Vsaka skupnost se vzpostavi na zločinu in okoli zločina. Le z negativnim aktom se lahko neka nedefinirana skupina pozitivno definira kot identiteta, se vzpostavi kot skupnost, z izključitvijo vseh tistih, ki ne morejo, ne smejo biti del nastajajoče skupnosti, vseh tistih, ki jih proces identitete ne posrka vase, ampak jih izvrže. Ta akt je v osnovi, najprej povsem formalno dejanje. To, kaj nekoga opremi z lastnostmi, da postane del skupnosti, se vzpostavi za nazaj, ko je že sprožen negativen akt izključitve drugih. Italijanski politični filozof Giorgio Agamben, verjetno eden pomembnejših političnih premišljevalcev 20. stoletja, je za take izključene osebe iz antičnega Rima prinesel tudi ime: *homo sacer*. *Homo sacer* je človek, ki je odrinjen na rob in ga je dovoljeno nekaznovano ubiti, ni pa ga mogoče žrtvovati bogovom.

V Hudo jamo vržene žrtve stojijo v svinčenih čevljih *homo sacra*. Zaradi statusa 'narodnih izdajalcev' so bili iz Avstrije in iz rok Angležev vrnjeni v območje izven zakona, v območje odsotnosti zakona, in se jih je lahko nekaznovano ubilo. Po drugi strani pa se jih ni smelo žrtvovati bogovom: niso smeli in še vedno ne smejo biti pokopani. Zakaj? Pokop je sakralni akt pomiritve z bogovi. S pokopom bogovi dobijo svoj delež odhajajočega življenja. Preostali del ugasnjene življenja se investira nazaj v skupnost. Na mesto v simbolni strukturi skupnosti se umrli vrne kot pokojni. To pa se v primeru izvensodno pobitih ne sme zgoditi. Ne smejo se vrniti nazaj v skupnost. Zato država poskuša prekriti identiteto žrtev v Hudi jami. Identiteta sproži simbolni postopek vrnitve umrlega nazaj v skupnost. S tem zatajevanjem, zanikanjem zločina država ponavlja prvotno gesto zločina. In z uradniško-leviatanovskimi postopki poskuša zamejiti duh antismisla. A ta iz jame in rova udari kot duh, smrad razkrajajočih se trupel. Država tako zagotavlja, da zločin, ki v njenem jedru daje skupnosti nujno identiteto, ostane zločin. Saj je konstitutiven za skupnost.

V tem smislu je tudi govorjenje o spravi kot nekakšnem kolektivnem simbolnem dejanju narodne pomiritve popolnoma odveč in zavajajoče, demagoško. Sprava na kolektivni ravni ni mogoča, saj bi uničila kolektiv, njegovo identiteto. Sprava je mogoča le na individualni ravni, kot zabrazdanje lastne rane, kot lepo pokaže Alijev primer: sprava s samim seboj, s svojo slabo vestjo, da smo živi, vrženi v jame pa ne.