

bato čengić

stomatološka klinika na prvomajski paradi



Majda Širca
Bato Čengić

Ob retrospektivi filmov sarajevskega režiserja Bate Čengića v ljubljanski Kinoteki. Ob kinotečnem katalogu, ki dokumentira njegov včeraj, še pogovor, ki lovi njegov danes.

Književnik in scenarist Mirko Kovač, publicist Zdravko Dizdarevič in režiser Bato Čengić sedijo pred TV kamero in se pomenkujejo o Batovi retrospektivi v ljubljanski Kinoteki, o Sarajevu, retrospekcijah in o filmih.

Odkrito, spoštljivo, dragoceno. V globini polja projekcija Batinega filma. Režiser (Slavko) bedi nad snemalcem in hkrati mehča prihode gostov v lokal ob katerem snemamo. Vse je v redu. Bato se je že večkrat odkrito zahvalil za katalog in celotno retrospektivo, in ker nismo navajeni dobrih besed, že memoriram, kako bo tudi tokrat njegovo iskreno pozornost požrla montaža. Oziram se na Slavka, ki dežura pri vratih in pazi, da prihajajočih gostov ne bi odgnala luč reflektorjev. Trojica s projekcijo *Gluhega smodnika* v ozadju pa govori o smodniku današnjih dni.

Bliskovit nemir. Reflektorji ugasnejo. Ozrem se. V kadru mlad fant, ki izklaplja tok. Najemnik lokala: da ga nismo vprašali za dovoljenje, da ne dovoli uporabe prostora, toka in nevemščeša. Res je, načrtovali smo snemanje v kinodvorani, a platno je bilo preblizu, Bato, režiser, ki ne more iz svoje kože, pa je skadriral drugače. Ekipa je bila nažicana, neprimerno opremljena in vzeta terminom kulturnih ne pa trendovskih oddaj.

Flashback: telefoni v Sarajevu: prosim vas Bato, nočem biti turistka v Sarajevu, sploh pa ne zdaj, ne zdi se mi moralno, torej, uredite si kakšno televizijsko ekipo sami, upoštevajte moja telefonska vprašanja... Drugo jutro, teden dni pred oddajo: vem, da se je Kulenovičeva tehnika sesula, vem, da delajo 22 ur na dan, vem, da spremljajo pogajanja, pa vendar... vam bo vseeno uspelo, ne?

In res, šlo je. Ne samo, da je elokventno, korektno, fascinantno in dostojanstveno sam stopil pred kamero na še vedno nevarnih mestih Sarajeva, tudi kasete so po neverjetnih kurirčkovih poteh prišle kot pariške žemljice po dehaelu na mojo mizo. S Šiško bi bilo več problemov. V resnici jih je imel tudi Bato, a tega ni niti enkrat omenil.

Kaj naj mu sedaj rečem? Da Slovenec varčuje pri toku, ki ga on v teh tridesetih minutah troši?

Kako naj prekrijem sram ob novodobni vehementnosti slovenskega lovca na novce, ko pa je ta kategorija tam doli prevedena samo še v domeno lovcev na življenja?

Pozabila sem na samokontrolo.

Jaz.

Ne pa Bato.

Ko je Slavko konflikt zmečkal in ko so se reflektorji ponovno prižgali, je Bato zašil nastali rez. Z mehkim in zame neznosno trdim stavkom:

"Torej, dragi gledalci, za trenutek nam je zmanjkalo toka, toda nič ne de, nam v Sarajevu se je to dogajalo nepretrgoma..."

Tako je to. Mir v vojni.

Ljubljana, 25. april 1996

majda širca

dokumentov, toda odločil sem se, da ne bom z njo nikoli sodeloval v nesreči drugih, da ne bom nikoli snemal mrtvega človeka, da ne bom nikoli snemal invalida ali hendikepiranca, temveč zgolj vse tisto, kar je neposredni učinek vojne. Živel sem na obrobju mesta, kakšnih dvesto metrov oddaljen od četnikov. V spopadih so mimo mene prenašali mrtve, s kamero bi lahko beležil smrt mladih, superiornih fantov, ki so gledali filme o Vietnamu in ki so živeli na jamesbondovskem stripu. Toda tega nisem mogel slikati. Fante so metali na kamione, da bi jih čimprej umaknili, saj bi sicer slabo vplivali na moralo ostalih vojakov. Tega nisem hotel snemati. Beležil sem vse drugo, tisto, kjer je smrt prisotna posredno in ne direktno. Včasih sem tvegala glavo, pa četudi sem snemal sekanje starega, ogromnega, emblematičnega, največjega sarajevskega drevesa v parku pred gimnazijo...

Iz vseh teh številnih ur bom nekoč naredil dokumentarec flahertyjevskega tipa, ki bo operiral z indirektno govorico subtilnega dokumenta.

Predpostavljam da bi pri celovečernem filmu uporabili podoben koncept.

Ja, napisal sem scenarij *Družinska sramota*. Zanimivo in hkrati težko je, ko vam vojna na vsakem koraku ponuja ogromno različnih zgodb.

Za ameriško produkcijo bi bili to fantastični scenariji. Sam sem spoznal, da bi lahko posnel le tak film, ki ne bi temeljil na deskriptivni realnosti, temveč bi mu le ta služila kvečjemu kot melodramski okvir. Tako je zastavljena *Družinska sramota*. Vsakdo, ki ima družino, očeta, mater..., ki živi v mirni, s civilizacijskimi kodami determinirani družini, vsak od njih bi se lahko identificiral in prepoznal v taki družini, ne glede na to, da vanjo vstopi grob moment, ki poruši red: vojna.

Torej vloga vojne v moji družini. Vsak član s svojo zgodbo. Kaj pa tezanost?

V mentaliteti Bosancev sovraštvo ni bilo nikoli prioriteten element, multikulturalnost življenja v Sarajevu ga ni razvijala. V vojni se je sovraštvo vtkalo v mesto tedaj, ko so vanj začeli prihajati begunci, ki so ostali brez vsega. Prihodnost pa bo gotovo zaznamovana z njim. Poglejte, v družini mojega soseda je bilo sedem članov: družinski poglavar, njegova žena, dvoje otrok in ostali iz rodbine. V njihovo stanovanje je padla granata. Umrli je žena, oba otroka, bilo je mnogo ranjenih, mož pa je izgubil oko oziroma pol obraza. Ko sva se nedavno srečala, mi je dejal, da bo preostanek življenja porabil za to, da bo ugotovil, kdo je namerno streljal na njegovo družino. Njegov odgovor – en stavek – je lahko zgodba za film, film o človeku, ki se želi maščevati, film o Rambuu. Toda to ne bi bil moj film.

Ob stoletnici filma je izšla posebna številka Ekrana z osebnimi izbori, preferencami in eksplikacijami najboljših filmov, ki so nas na tak ali drugačen način

Slike iz življenja udarnikov



še posebej zaznamovali. Kakšen bi bil vaš osebni izbor oziroma katera dela so zaznamovala vas?

Taki odgovori so – četudi osebni – seveda relativni. V kinematografijo sem vsekakor vstopil z zavedanjem, da film še zdaleč ni zasebna stvar. Z njim sem zaznaval temeljne probleme in spremembe v nekdanji Jugoslaviji. Menim celo, da sem predvidel nesrečo, ki nas je kasneje doletela. Če pogledate *Male vojake* (1968): to je film o otrocih, ki plačujejo za postopke svojih staršev. *Vloga moje družine v svetovni revoluciji* (1971) je zgodba o komunizmu z nenarativno, mozaično dramaturgijo, ki se sprašuje, kaj se zgodi z neko celico, z družino, ko vanjo vstopi komunizem in kaj ostane od komunizma, ko izstopi iz nje. Film *Slike iz življenja udarnikov* nosi s seboj socialni moment, govori o tem, kako ohraniti človeško dostojanstvo v situaciji, ko junak na koncu spozna, da je bil zmanipuliran, saj je celo življenje naivno, nereflktirano in pošteno verjel v ideale, ki mu jih je ponujal perfidni sistem.

V kontekstu mojega opusa je potem moji najljubši filmi lažje razumljivi. Ljubim *Nazarina* (Luis Buñuel, 1958) in tudi *Zemljo brez kruha* (*Las Hurdes - Tierra sin pan*, Luis Buñuel, 1932), izvrsten dokumentarec z realističnim videnjem življenja v enem najbolj siromašnih in zaostalih predelov Španije. Ljubim film *Zemlja drhti* (*La terra trema*, Luchino Visconti, 1948), ljubim neorealistične *Tatove koles* (*Ladri di biciclette*, Vittorio de Sica, 1948), ravno tako njegov *Čudež v Milanu* (*Miracolo a Milano*, 1951). Rad imam film *Zemlja* (*Zemlja*, Aleksander P. Dovženko, 1930) – zanimivo, to je že tretji film, ki v naslovu omeni zemljo!

Navduševali so me prvi filmi Federica Fellinija in močno občudujem njegovo domišljijo. Ne ljubim Michelangela Antonionija, čeprav sicer spoštujem njegovo stilizacijo in absurdnosti, saj pripadajo času, ki ga je determiniral in obsedal. A vendarle, to so preveč sofisticirani filmi. Še kakšna asociacija: *Okus medu* (*Taste of Honey*), *Športno življenje z Richardom Harrisom* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963), *Črni Peter* (*Černy Petr*, Miloš Forman, 1963) – ne pa tudi Formanovi *Lasje* (*Hair*, 1979). Od filmov Andrzeja Wajde (s katerim sva se srečala ob mojih *Malih vojaki*) cenim film *Pepel in diamanti* (*Popiol i diament*, 1958), sicer pa imam raje filme Aleksandra Dovženka in poetiko Sergeja J. Paradžanova. Vedno me je fascinirala Eisensteinova "koreografija" *Oktobra* (*Oktjabr*, 1928), čeprav mi je bolj pri srcu njegov *Štrajk* (*Staćka*, 1924). Aleksandra Nevškega (*Aleksandr Nevskij*, 1938) pa nimam tako rad. Če ste gledali moj kratki film *Življenje je lepo* (*Život je lijep*, 1976), boste razumeli, da ljubim Jeana Vigoja, še posebej njegovo *Atalanto*. Vsekakor pa ne morem izpustiti Jean-Luc Godarda in njegovega filma *Do zadnjega diha* (*A bout de souffle*, 1959), pa seveda film *Državljan Kane* Orsona Wellesa.



Usoda jugoslovanskega režiserja, še posebej bosanskega, je bil vedno kratek biografski opus. Vedno sem osupnil, ko sem pomislil na Johna Forda in na dejstvo, da je posnel 125 filmov. Mi smo naredili največ pet, šest filmov, če izvzamem srečneže, kot je bil recimo Veljko Bulajić. Skratka, govoriti iz pozicije tako skromnega opusa, po drugi strani pa iz pozicije moči oziroma energije, ki je ostajala kastrirana, ki je prekipevala in se fluktuirala v nezadovoljstva – je zelo težko in najbrž za vsakega avtorja tudi skrajno frustrirajoče. Sam sem zmožen in pripravljen na mnogo več. Leta 1968 sem naredil *Male vojake*. Kdo ve, kako bi končali takrat v Cannesu, če ne bi bil tisto leto festival prekinjen. Kritike so bile nadvse ugodne. Leta 1971 sem posnel *Vlogo*, naslednje leto *Slike*, v 4 letih sem torej posnel 3 filme. Po *Slikah* sem imel v glavi že pripravljen naslednji film: *Črni Peter leti v nebo* po fascinantni knjigi Miodraga Bulatovića. Lahko bi torej delal dalje v enakem ritmu. Vendar so mi po *Slikah iz življenja udarnikov* preprečili delovanje in me za celo desetletje odstranili iz kinematografije.

Niste takrat pomislili, da bi odšli drugam? Konec koncev ste študirali v Londonu, poznali ste Kena Russela, Johna Schlesingerja, Karla Reizsa, v Jugoslaviji pa ste bili celo pomočnik režije – sicer nedokončanega koprodukcijskega filma – Nicholasa Raya in Mela Brooksa?

Rekel sem vam, da se mi je z vstopom v kinematografijo podrla predstava o filmu kot iluzionistični paradi. Spoznal sem, da obstaja monstroozen mehanizem, ki te oklepa. V takšnem kolektivizmu posameznik ne pomeni prav nič. To sem razumel, ko mi je bilo po *Slikah iz življenja udarnikov* rečeno, da ne bom nikoli več posnel igranega filma in da je moj posel končan. Razumel sem, da represivnost komunizma v primerjavi s sovjetskim totalitarizmom, kjer so avtorjem filme sicer nenehno bunkerirali, a jim istočasno tudi omogočili, da snemajo dalje, meni tega ne bo omogočila.

Gluhi smodnik

Bernard-Henri Lévyju je potem, ko je v Sarajevu posnel dva dokumentarna celovečerca o Bosni, marsikdo podtaknil oznako vojnega dobičkarja, češ da si z vojno dviguje že omajan status intelektualca in hkrati nabira politične točke. Kaj menite o takih interpretacijah, pa tudi o vseh tistih, ki so v Sarajevu v imenu humanizma dvigovali svoj "rating"?

Promotorje kulture sem v Sarajevu pogosto srečeval in tudi spoznal, da o naši kulturi ne vedo dovolj. Ne poznajo naše literature, naših piscev, niti naših filmov. Vedo le to, da se je v Sarajevu začela druga svetovna vojna, da so v drugi svetovni vojni zmagali partizani, nekaj vedo o Jugoslaviji in Rusiji in o tem, da se zdaj dogaja nekaj, kar jim ni jasno. Predpostavljam, da je bilo mnogo intelektualcev, ki so k nam prišli v prvi vrsti z dobrimi željami, v *backgroundu* pa je vendarle šlo vedno za neko lastno promocijo in za osebne ambicije. Sontagova na primer ni potrebovala Sarajeva zato, da bi potrdila to, kdo je. Predstava *Čakajoč na Godota*, ki jo je uprizorila v Sarajevu je bila posebna – pripravljali so jo preko prevajalcev – kar je sicer lahko običajno, a v vojnih razmerah je to vendarle nekaj drugega. Nekaj drugega so tudi pravi svetovni reporterji, novinarji. Ljudje, ki so delali na predstavi, so se iz hotela vozili v teater na vaje v blindiranih avtomobilih. Varno (v kolikor je ta postavka v vojni sploh možna) iz hotela in nato naravnost – varno – nazaj v hotel. Nobenega stika z življenjem. Njih vse ostalo ni zares zanimalo. Lévyja je pač zanimalo to, kar je v tistem trenutku zanimalo Evropo.

Vsekakor je vsakemu od njih Bosna široko odprla srce. Nekaj pa je treba spoštovati: ambicijo, da je človek v medijskem centru, na naslovnih straneh, na prvih mestih, to ambicijo so vsi ti ljudje plačevali z ogromnim tveganjem. Vsekakor se tu lahko mirno demantiram, da gre za egoizem in posesivnost promotivnega značaja; demantira me tudi dejstvo, da so vse to počeli v okolju, kjer se nenehno strelja in kjer ni nihče zares varen, pa čeprav je zaprt v hotelu. Gledal sem Lévyjev film *Bosna!* Nedvomno je šlo za produkcijsko zelo drag dokumentarec. Predvidevam, da je s tem naredil Bosni uslugo, in to je treba spoštovati, ne glede na dejstvo, da so tovrstne promotivne oblike zelo rizične. A vendarle: moralno se je solidariziral z nami in postavil pod vprašaj odnos in vlogo Francije v tej vojni. Prišla je tudi Venessa Redgrave in igrala v predstavi, ki je mogoče celo ne razume, lahko pa tudi jo.

Morda tudi Evropa ne razume, saj Emiru ni postavljala vprašanj, kdo nosi kakšno uniformo, ali zakaj kakšna manjka, temveč ga je brez pomislekov nagradila?

Kakšnemu Emiru?

?

(Po premoru) Prav. Odgovoril vam bom. Mislim, da je Kusturica nadarjen režiser. Njegov najboljši film je še vedno *Se spominjaš Dolly Bell?* Tudi *Oče na službenem potovanju* je sijajno delo, vendar je bil narejen potem, ko so bili tovrstni vzorci v Evropi že postavljeni. Poleg nadarjenosti je imel še to srečo, da je imel za oba filma krasnega scenarista, Abdulaha Sidrana.

Vse ostalo, kar je izven, pripada njemu. On sam mora odgovoriti na vprašanje zakaj se je obnašal tako, kot se je, a vem, da mu tega njegova Bosna ne bo nikoli oprostila. On ima svoj razlog in nanj bo sam odgovoril, kar mu bo zagotovo najtežje.

V Slikah iz življenja udarnikov ste svoje rudarje pripeljali tudi v Slovenijo oziroma na njeno simbolno točko – Bled, od koder so se ozirali na Triglav.

Slovenijo ste označili z njenimi ikonografskimi tipikami kot so palčki sredi zelene travice, slovensko žensko (Štefko Drolc) ste emancipirali in jo posadili na belega konja, rudarjem pa ste dali v roke kalejdoskop, ki so ga definirali kot tisti pripomoček, skozi katerega Slovenci gledajo zato, da bi bilo njihovo življenje videti lepše.

V Sloveniji sem se vedno dobro počutil; civilizacijske kode so mi blizu, in tudi ta sterilnost – v primerjavi z Bosno – me ni motila. Kaj mislim s sterilnostjo: artifičen urejen pejzaž. Ne mislim, da je v Bosni pejzaž naraven, toda pokošena trava, zložena drva, urejena dvorišča, pobeljene hiše, stezice s kamni... Ko sem prihajal v Slovenijo, sem se večkrat srečal z Bulatovičem. Povabil me je na neki hrib, kjer je imel vikend. V tej pastoralni me je enkrat proti večeru vprašal koliko je ura. Odgovoril sem mu, recimo, sedem in petnajst minut. "*Sedaj boš videl, kaj se bo čez nekaj minut zgodilo v tej tišini!*" mi je odvrnil. In res, kmalu se je resnično oglasila sova. "*To je slovenska sova, ki se oglasi vsak večer točno ob določeni uri,*" mi je pojasnil Bulatovič. "*Kaj to pomeni – slovenska sova,*" sem vprašal. "*Da je organizirana, kot je tu organizirano življenje v celoti!*"

Ko sem snemal *Slike iz življenja udarnikov*, in ko sem se pogovarjal z Aljo Sirotanovičem, mi je pripovedoval o nekih temeljnih stvareh, ki so se mu v resnici zgodile – njemu in rudarjem. Rekel mi je, da so potovali povsod – od rudnika v Aleksincu do slovenskih rudnikov. Vprašal sem ga, kaj mu je pomenilo tekmovanje v Sloveniji? Spominjal se je vašega udarnika Petka – slovenskega Stahanova, ki je živel visoko v gorah, pod Brezjem, kamor ni bilo mogoče priti z nobenim avtomobilom. Udarniki, ki so prišli na tekmovanje k vam, so spodaj v vasi kupili vodko in se odpravili domov. Na polovici poti so se napili in zaspali, naslednji dan pa so se vrnili v rudnik. Ti ljudje so bili dehidrirani, delali so daleč od zraka, 600 metrov pod zemljo, v groznih pogojih in so lahko spili po dva litra žganja. Alija se je še posebej spomnil slivovke in jaz sem vse to snemal: pravzaprav je to dokument spominov, ki smo ga subtilno nadgradili. Za snemanje v Sloveniji in dogajanje na tekmovanju sem izbral Trbovlje. Ko udarniki zapustijo rudnik, vstopijo v klasični slovenski prostor – postavil sem jih na mesto, od koder se vidi Triglav, ki izzove vprašanje: zakaj ni Triglav v Bosni? Na tej imaginativni obliki življenja, tudi s temi kalejdoskopi, ki življenje oplešujejo, so se iskale resnične možnosti, ki bi oplešale življenje. To je bil Bled, kalejdoskop pa njegov precizni detajl, ki je spregovoril skozi nekakšno simbolno govorico, skozi konvencijo.



Slike iz življenja udarnikov

Konec koncev so vsi otroci poskušali prek teh kristalnih zrc in različnih barvnih steklenih koščkov ustvariti nov, drugačen ali zgolj prividen svet.

Najbrž gre še za en pomen, ki ste ga nakazali z estetizirajočimi motivi videnja slovenskega prostora. Menim namreč, da je tudi slovenski črni film spregovoril z bolj metaforično in manj manifestativno govorico kot črni film beograjske sredine oziroma vaši filmi. V večji meri se je naslanjal na duh francoskega novega vala - če seveda preskočim Jožeta Pogačnika in Jožeta Babiča, avtorja, ki sta stvarnost videla z bolj realističnimi in za socialne teme občutljivejšimi očmi. Ponovno se vračam k svoji trditvi: nekoč sem imel občutek, da pripadam generaciji, ki je mislila, da spreminja svet. Jaz sem bil fasciniran z vsemi oblikami družbenih aranžmajev, ki so bile na nivoju fikcije, izmišljanja. Glejte, na naših nekdanjih bankovcih je bil delavec, mi smo imeli namesto kraljev, zgodovinskih, kulturnih ali historičnih oseb - delavce. Na naslovnica vseh revij in časopisov so se pojavljali neki Veli Jože, ogromni ljudje z ogromno delovno energijo. Tako se je ustvarjal mit o delavskem razredu, ki bo rešil zemljo. Jaz sem se v svojih filmih soočal z resnico, ne pa z mitom. Skratka, presenečen in fasciniran sem bil z ljudmi, ki so v imenu - bodisi Tita, bodisi ideje - torej v imenu te želje za reševanjem sveta šli za deset in več ur na dan v rudnike, ne vedoč, da so v bistvu žrtvovani. Jasno, samo iz tega ni bilo mogoče narediti filma. Lahko pa sem ga neredil iz nekega človeškega in optimističnega videnja teh ljudi.

Karpo Godina, Bato Čengić
na snemanju filma Cifra-mož

Naj se vrnem k Sloveniji. Najbrž prvič priznam, da sem hotel delati Kocbeka. Bral sem njegov Dnevnik. Zanimal me je kot kristjan, ki se je priključil OF, ostal to, kar je bil in s tem verjetno pripomogel k nekemu totalitarnemu dojemu svobode v Sloveniji. V teh pričakovanjih, da enkrat posnamem podoben film, sem tako po malem koketiral s Slovenijo, čeprav se mi je priložnost, da jo vsaj za kratek čas ujamem, ponudila le v Slikah iz življenja udarnikov. Poleg tega sem sodeloval tudi z odličnim direktorjem fotografije, Karpom Godino, ki je v Slikah snemal svoj prvi barvni film v izzivalni in pogumni konceptualni zasnovi fotografije: ta je resnično slonela na nekakšnih fotografijah - kot statičnih, umirjenih, kompozicijsko dovršenih trenutkih. Bil je tako neverjetno angažiran, umirjen in emocionalno vpleten, da je bil po vsakem kadru popolnoma preznojen. Pa ne le pri tem filmu. Skupaj sva posnela tri filme in pol.

Sicer pa so filmski delavci iz Slovenije vplivali na jugoslovansko kinematografijo bolj, kot si sami mislite. Še posebej spoštujem Jožeta Babiča in Igorja Pretnarja, ki je snemal tudi v Bosni; k nam je prišel tudi František Čap (Vrata ostanejo odprta), Jože Gale pa je v Bosni po Selimoviću snemal Tujo Zemljo. Pri nas je delal tudi Ivan Marinček, pa Vitomil Zupan (Pretnarjev Pet minut raja), da ne govorim o velikem maestru Bojanu Adamiču...•

