

V iskanju resnice: kratek oris sodobne alžirske kinematografije

ANJA BANKO

Alžirska kinematografija je kinematografija dvojnosti, binarnih opozicij med vidnim in nevidnim, med očitnim in zamolčanim, med Saharo in Evropo, med liberalnimi idejami in islamskim fundamentalizmom, med moškim in ženskim, razpeta med željo po »ostati« in željo po »oditi«. Sodobna alžirska kinematografija raste iz ran, poglobljenih zaradi nikoli razrešenih ali odpuščenih travm t. i. temnega desetletja oz. državljanske vojne, ki je uradno trajala med l. 1991 in 2002. A te rane niso sveže – alžirska kinematografija je že od samega začetka zaznamovana z ideologijo in krvjo, ne nazadnje se je rodila skozi podobe alžirske vojne za neodvisnost od Francije (1954–1962). Zato je za razumevanje njene sedanjosti nujno odpreti delček preteklosti.

Prvi alžirski film, nastal v italijanski koprodukciji, je **Bitka za Alžir** (La battaglia di Algeri, 1966, Gillo Pontecorvo), rekonstrukcija enega najpomembnejših dogodkov v alžirski vojni za neodvisnost.¹ Nastanek filma je podprla tudi takratna vlada, ki je razumela moč filmskega medija predvsem v leninovskem propagandno-pedagoškem duhu. Scenarij za film je nastal na podlagi knjige spominov Saadifa Yacefa,² enega od voditeljev FLN (Fronte de libération national oz. Narodnoosvobodilne fronte), ki je vodila gverilski boj proti francoski kolonialni

oblasti in se pri tem tesno povezala s socialističnim vzhodnim blokom, posebej Sovjetsko zvezo, kjer so se po vojni, v 60. in 70. letih izobraževali tudi nekateri alžirski režiserji. V tem prvem obdobju igra pomembno vlogo ustanovitev alžirske kinoteke l. 1965, ki je veljala za eno najboljših v regiji, živahno filmsko kulturo pa je vzbudila tudi vzpostavitev kinematografov po vsej državi. A kot so bili kinematografi del državne uprave, sta bili državni tudi produkcija in distribucija alžirskega filma.³ Zato prvo obdobje alžirske kinematografije zaznamuje predvsem politična agenda, ki teži k ustvarjanju oz. ideološkemu »kovanju« revolucionarnih podob nove alžirske nacionalnosti. To obdobje zaključí film Mohammada Lakhdarja-Hamine **Kronika ognjenih let** (Chronique des Années de Braïse, 1975) – eden prvih, ki uspe prikazati precej bolj zapleteno in ambivalentno sliko vojne za alžirsko neodvisnost. Do danes je to tudi edini alžirski film, nagrajen z zlato palmo.

Šele v drugem obdobju se filmske podobe razplastijo in se iz zgodb velikih junakov-mučenikov razprejo v kritični distanci do uradne zgodovine ter dajo prostor vsakdanjim, intimnim zgodbam, celo komedijam. Eden od prelomnih naslovov tega obdobja je **Omar Gatlato** (1976, Mezark Allouache) – verjetno prvi film, ki ne tematizira alžirske vojne za neodvisnost in se ne ukvarja z vprašanji dekolonizacije. Naslovni protagonist je nižji državni uradnik, ki živi v predmestju Alžira, obožuje glasbo in ženske, skozi njegovo usodo pa se film ukvarja z izrazito

1 Podobe Alžirije so od začetka filma v rokah kolonialnih oblasti (Alžirija je francoska kolonija od l. 1830). Alžirci so prikazani kot eksotični barbarski domorodci, ki jih je Francija velikodušno razsvetlila in postavila na pravo pot razvoja in napredka. Proti temu nastopijo šele podobe francoskih režiserjev, kot so René Vautier, Chris Marker in Alain Resnais v 50. letih 20. st., ki začetne prepovrševati dominantne podobe takrat že krhkega francoskega imperija in njegove nacionalne evropocentrične ideologije.

2 Yacef je v filmu nastopil kot igralec v vlogi Bena M'Hidija, še enega pomembnega voditelja FLN, sicer pa je ostal pomembna politična osebnost vse do svoje smrti septembra 2021.

3 L. 1967 je ustanovljena državna agencija Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique (ONCIC), ki pod različnimi imeni deluje vse do sredine državljanske vojne l. 1995. Od l. 2014 agencija deluje pod imenom Centre Algérien de Développement du Cinéma (CADC). Filmska produkcija in distribucija sta tako še vedno neposredno odvisni od ministrstva za kulturo, ki deloma tudi s političnimi motivi aktivno posega v filmsko industrijo.

mačistično kulturo alžirske družbe. Ta ostaja ena pomembnih referenčnih točk tudi danes, ko se podobe moškega večkrat vzpostavljajo v kritičnem odnosu do arhetipa mučenika, vojaka, patriarha – junaka, kot ga je ustvarjala kulturna in družbena zavest pretekle zgodovine.

Osemdeseta leta napovedujejo državni in družbeni razpad, zaradi korupcije in dolgoletne neprekinjene enostranske vladavine FLN je država na trnih, stanje pa še poslabša padec cen nafte l. 1986. Zaradi vse slabših razmer država zmanjša financiranje filmov, kinematografe pa večinoma preda v roke zasebnikom. Ti jih zaradi nedonosnosti začnejo zapirati ali spreminjati njihovo namembnost – številni kinematografi se tako preobrazijo v restavracije, trgovine ali pa so preprosto prepuščeni propadanju. To močno zaznamuje alžirsko filmsko kulturo še danes: od nekoč delujočih več kot 400 kinematografov jih danes obratuje le še okoli 10, kar je v državi s populacijo 41 milijonov praktično nič.⁴ Ključni trenutek za sodobno Alžirijo je izbruh protestov oktobra 1988, ki so pravzaprav prve velike javne demonstracije po ljudskih vstajah proti francoski kolonialni oblasti l. 1954.⁵ Po vsej državi se na ulice podajo predvsem mladi, ki zahtevajo spremembe: konec enopartijskega sistema, učinkovit boj proti brezposelnosti in ekonomski brezperspektivnosti države. Pomembno vlogo pri protestih imajo predvsem islamisti, ki socialistični Alžiriji zamerijo izključitev vere iz državne ureditve. Protesti zahtevajo več kot 500 žrtev, nasilje pa prekine nagovor predsednika Čadlija Bendžedida, v katerem obljubi reforme: parlamentarne volitve l. 1991 so tako prvič v zgodovini večstranske, večino glasov pa v prvem krogu dobi Fronta islamske rešitve (FIS), ki združuje široko koalicijo muslimanskih skupin. Zaradi bojazni, da bi islamisti zmagali tudi v drugem krogu, so januarja 1992 volitve odpovedane. Predsednik Bendžedid odstopi, visoki državni svet pa prepove stranko FIS, kar vodi v dolgoletno državljansko vojno, v kateri naj bi življenje izgubilo med 100 in 150 tisoč ljudi, mnogo pa jih ostaja do danes pogrešanih.

Prepoved stranke FIS pripomore k razpadu islamistov, ki se umaknejo v gverilo, nekateri pa se zatečejo k terorizmu.

Odgovor tedanje vlade je ustanovitev milic, ponekod pa samovzniknejo vaške straže, kar prispeva k še večjemu in bolj nekontroliranemu razmahu nasilja. Islamistične skupine v začetkih napadajo večinoma ciljno: njihove tarče so politiki, novinarji, intelektualci, umetniki – med njimi tudi filmski režiserji ali preprosti obiskovalci kinematografov.⁶ V tem kontekstu je izjemen primer film **Bab El-Oued City** (1994) Mezarka Alloucha, s katerim se režiser vrača v predmestje Alžira, kjer se dogaja njegov že omenjeni *Omar Gatlatto*. Snemanje filma je potekalo v izjemno težkih razmerah, ekipa ni bila več kot en dan na istem mestu, saj bi se vsak trenutek lahko zgodil napad – v času snemanja filma je v soseski umrlo nekaj civilistov, ki so bili ujeti v streljanje dveh skupin.

Za odstiranje spomina na državljansko vojno so te podobe izjemno povedne: film se dogaja tik po protestih l. 1988, v njem pa spremljamo dva junaka, ki predstavljata trk dveh ideologij – ko eden od protagonistov sname zvočnik, preko katerega islamisti prenašajo molitve, si nakoplje njihovo jezo, četudi to stori zaradi povsem banalnega razloga: zvočnik je tako glasen, da ne more spati. Bolj od tega osnovnega konflikta je poveden širši kontekst, ki ga v filmu predstavljajo skrivnostni možje s sončnimi očali v BMW-jih. Ti so tisti, ki v sosesko prinašajo orožje in čedalje bolj očitno nadzorujejo situacijo. Film izrisuje napetost trenutka, v katerem so prebivalci mestne četrti (in v simbolnem prenosu – vsa država), tako pripadniki islamističnih pogledov kot njihovi nasprotniki, pravzaprav le figurice na šahovnici nekih večjih, nikoli identificiranih igralcev. Skrivnostnost oz. nejasnost, ki v filmu simbolno definirata začetke vojne, sta pravzaprav redek pogled – filmi, ki nastanejo neposredno po njenem koncu, pa tudi nekatere sodobnejše produkcije, prikazujejo vojno večinoma v binarni perspektivi: liberalci proti islamistom, napredek proti konservatizmu, svoboda proti zatiranju, luč proti temi, dobro proti zlu. V letih, ki sledijo, se nasilje razvname do skrajnosti (1997–1998), v tem času (1997–2002) ni posnet niti en film, ukinjeni so tudi vsi državni organi, ki skrbijo za razvoj filma.⁷

Navidezno razrešitev prinese izvolitev novega predsednika Abdelaziza Buteflike l. 1999, starega in vsem znanega

4 Pajon, L., 2021. «Il n'y a pas d'industrie du cinéma algérien, mais il y a un cinéma algérien». *Jeune Afrique*. Dostopno na: <https://www.jeuneafrique.com/1223169/culture/lyes-salem-il-ny-a-pas-dindustrie-du-cinema-algerien-mais-il-y-a-un-cinema-algerien/>, 15. 12. 2021.

5 Hussain, H., 2018. »Remembering Algeria's Black October«. *Memo: Middle East Monitor*. Dostopno na: <https://www.middleeastmonitor.com/20181005-remembering-algerias-black-october/>, 14. 12. 2021.

6 L. 1995 je bilo med snemanjem filma Azzedina Meddourja v eksploziji bombe ubitih 25 ljudi in 13 ranjenih. Uradna verzija je poročala o nesreči ob naletu na pozabljeno razstrelivo, dvomi pa so ostali, saj so režiser in njegova ekipa ves čas prejemali teroristične grožnje. La rédaction. »Tournage mortel en Algérie«. *Libération*, 4. 12. 1995. Dostopno na: https://www.liberation.fr/culture/1995/12/04/tournage-mortel-en-algerie_153095/, 17. 12. 2021.

7 Dostopno na: <http://africultures.com/structures/?no=2204>, 17. 12. 2021.

obraza FLN, ki obljubi prekinitve nasilja in narodno spravo. Sprejme državljanski sporazum, ki zagotovi izpustitev političnih zapornikov, pa tudi amnestijo za člane oboroženih skupin.⁸ Čeprav državljanska sprava prispeva k postopnemu izboljšanju razmer, krepitvi varnosti in ekonomije, ostaja temno desetletje obdobje, ki kot goreča črna luknja še danes razžira kolektivno zavest Alžirije: država ni po sprejetju sporazuma nikoli opredelila vzrokov, poiskala krivcev, se opravičila, odpustila ali zares preštela žrtev. Molk in odsotnost tako priznanja kot odpuščanja vodita k poglobljanju nikoli razrešenih sporov in bolečin; namesto državnih govorov in uradnega zgodovinjstva pa pri premisleku tega mračnega obdobja pomembno vlogo igra prav umetnost. Tako se filmi, nastali po l. 2002, dotikajo predvsem te nikoli zaceljene rane, a s podobami, ki le redko presega ideološke perspektive in s prstom kažejo predvsem na odsotno, šibko državo ter islamske fundamentaliste. Bolečina in občutek zagrenjenosti se v filmih večkrat prepletata tudi z vprašanjem odhoda iz države: v obdobju temnega desetletja je mnogo Alžircev zapustilo domovino in se v strahu za lastno življenje kot tudi v upanju po boljšem življenju preselilo v Evropo.

Pri tem je zanimivo opazovati močno prisoten ženski pogled – eden prvih povojnih filmov **Rachida** (2002, Yamina Bachir-Chouiki) predstavi zgodbo alžirske učiteljice, ki jo bivši učenci skušajo prisiliti, da bi odnesla bombo v šolo; zavrne jih, zato nanjo streljajo. Ko okreva, se z mamo preselita na podeželje, kjer razmere niso nič boljše: poleg prikaza zadušljivega patriarhata (dekle, ki pobegne od teroristov, oče jo zavrne, češ da je oblatila družinsko čast) se sredi idiličnega podeželja že razrašča vojna groza – na koncu filma smo priča množičnemu poboju vaščanov. Plastenje tragičnih dogodkov še poudari ideološko podstat filma, ko na koncu **Rachida** s preživeli otroki v razdejani učilnici vztraja, s pogledom, ki je utrujeno, a trmasto uprt direktno v kamero. V podobno linijo se vpisuje tudi film **Dovolj!** (Barakat!, 2006, Djamilia Saharoui). Ta na obdobje državljanske vojne gleda skozi oči dveh žensk, zdravnice in nekdanje borke v vojni za neodvisnost, ki se podata na pot reševanja zdravničinega moža – domnevno naj bi ga ugrabili teroristi. Po težki poti se izkaže, da je moža ugrabil sosed, ki je član neke teroristične organizacije – s tem razpletom film poudarja grozo, osamljenost in nezaupanje, ki se v tkivo alžirske

družbe in filmskih podob vpisujejo tudi danes. Zgodnji filmi tako prinašajo jasne ideološke linije, večinoma v klasični pripovedni strukturi in realističnih podobah, kar kaže predvsem na potrebo po odkrivanju resnice, ki je bila z državno spravo večinoma zabrisana.

Na podobno motiviko se naslanja tudi film **Papicha** (2019) Mounie Meddour, v katerem spremljamo najstnico Nedjmo, ki sredi devetdesetih s prijateljicami kljubuje grozi in naraščajočemu družbenemu konservatizmu. Naslovna junakinja se kljub situaciji, ki postaja za ženske čedalje bolj neugodna, odloči, da bo izvedla modno revijo, ki deluje kot pripovedni oprimek, skozi katerega avtorica slavi žensko telo, prijateljstvo, ustvarjalnost, svobodo telesa in duha. Film gradi na napetosti, ki se zastruje skozi prisotnost moških likov: ti so čedalje bolj agresivni in vsiljivi. Če na začetku filma še vidimo glavno junakinjo, kako se izmuzne iz študentskega doma, da bi preživela noč na zabavi, je na koncu kaj takega že povsem nepredstavljivo. Sredi filma študentski dom ogradijo z visoko betonsko ograjo, kot vizualni komentar pa delujejo tudi oblačila, ki so čedalje bolj pustih barv in zakrivajo vse več telesa. Nasilje iz besednih groženj kmalu preraste v fizično, najprej na ravni intimnih odnosov, konec filma pa sovraštvo stopnjuje vse do strelskega pohoda, ko lokalna islamistična frakcija med modno revijo vdre v dom. **Papicha**, kar v prevodu pomeni svobodna, odprta ženska, preživi – četudi v končnem trenutku filma umaknjena za domače zidove in zgolj z namigom na prihodnost in svobodo.⁹ V aktualni liniji ženskega vprašanja je film prejel prestižne nagrade, kot je francoski César za najboljši prvenec in glavno igralko, postal francoski blagajniški hit in alžirski nominiranec za tujejezičnega oskarja. Film pa je hkrati razkril, kako globoka je travma in kako trdno je zasidran molk glede temnega desetletja: alžirska vlada je še iz danes nepojasnjenih razlogov dan pred premiero odpovedala predvajanje filma v Alžiriji.¹⁰ Cenzura, ki se kot taka sicer nikoli uradno ne opredeli, se kaže tudi v siceršnjem odnosu države do filmske industrije:

9 Režiserka Sofia Djama poudarja, da je vprašanje feministične pozicije in ženskega pogleda precej kompleksno. Kot je opazovala tudi v svojem razvoju, je morala najprej preseči idejo francoskega feminizma, da je sploh lahko začela delovati v domačem kulturnem okolju – opozarja, da je nekritičen prenos zahodnega pogleda problematičen. Stefani, D., Pereira, G., 2019. »Sofia Djama and the movement to retake algerian cinema«. *Periferias*. Dostopno na: <https://revistaperiferias.org/en/materia/sofia-djama-2/>, 13. 12. 2021.

10 Le Bris, V. »L'interview de Mounia Meddour«. *Cine-woman*, 7. 10. 2019. Dostopno na: <https://www.cine-woman.fr/linterview-de-mounia-meddour/>, 15. 12. 2021.

8 Tratnik, K. »Do 22. februarja je bila za Alžirce največja težava pomanjkanje upanja. Zdaj je drugače«. *MMC*, 4. 4. 2019. Dostopno na: [https://www.rtvsl.si/svet/afrika/do-22-februarja-je-bila-za-alzirce-najvecja-tezava-pomanjkanje-upanja-zdaj-je-drugace/484361](https://www.rtvsl.si/svet/afrika/do-22-februarja-je-bila-za-alzirce-najvecja-tezava-pomanjkanje-upanja-zdaj-je-drugace/), 16. 12. 2021.

ta je še vedno podhranjena, ustvarjalci so večinoma odvisni od tujih koproducentov, pri čemer večkrat nazorno in vsečno zahodnemu pogledu izbirajo tudi teme: vojna, ženski pogled, odhod/prihod v/iz Alžirije, opaziti pa je tudi večjo naklonjenost uporabi francoske alžirščine v primerjavi z arabščino.¹¹ Poleg produkcije je eden od kritičnih dejavnikov nacionalne kinematografije tudi distribucija: kinematografov po državi praktično ni, projekcije so zaradi neznanih razlogov večkrat tik pred zdajci odpovedane, zasebni televizijski kanali pa niso zavezani k prikazovanju domačih filmov – namesto tega kraljuje hollywoodska in bollywoodska produkcija. Alžirski film se tako bolj kot doma ustvarja v tujini, v prepletu različnih festivalov, razpisov in delavnic, do svojega občinstva pa pride predvsem na način piratstva, kar je v državi glavni način distribucije že od sredine 80. let, ko so namesto v kinematografe novi naslovi prihajali na VHS kasetah.¹²

Večina režiserk in režiserjev najnovejšega vala alžirskega filma je v obdobju državljanske vojne preživljala svoja zgodnja ali pozna najstniška leta v Alžiriji ali izgnanstvu; tako se podobni motivi, teme in čustvena razmerja v odnosu do spomina in vprašanja družbene sprave pojavljajo pri delu večine avtoric in avtorjev, kot so Sofia Djama, ki se je na beneškem filmskem festivalu l. 2017 predstavila s prvencem **Srečni** (*Les Bienheureux*), Karim Moussaoui, ki je vzbudil pozornost s srednjemetražcem **Pred dnevi vojne** (*Les Jours d'Avant*, 2013) in kasneje s celovečernim prvencem **V čakanju lastovk** (*En attendant les hirondelles*, 2017), ter Amin Sidi-Boumediène s prvencem – filmom ceste **Abou Leila** (2019). Prav tako ni presenetljivo, da je večina ustvarjalcev samoukov ali šolanih v tujini, saj je glavni sistem filmskega izobraževanja v Alžiriji še vedno neformalen. Pomembno vlogo imajo zato kinoklubi: Karim Moussaoui je med ustanovitelji filmskega kluba *Chrysalide* v Alžiru,¹³ kjer delujeta tudi Sophia Djama in Hassen Ferhani, eden najpomembnejših sodobnih alžirskih dokumentaristov in eden redkih filmskih ustvarjalcev, ki se v svojih filmih odmika od neposrednih podob vojne in iz

humanistične perspektive obravnava družbeni vsakdan ljudi z roba (kritiško izpostavljena sta filma **Vrtiljak v moji glavi** (*Fi-rassai rond-point*) iz 2015, ki se dogaja v klavnici na robu Alžira, in **Cesta v Saharo, 143** (143, rue de Désert) iz 2019, ki spremlja vsakdan Malike, lastnice osamljene kavarne sredi puščavske ceste, ki pelje vse do Nigerije).¹⁴

A kljub aktivnemu in razvejanemu ustvarjanju filmskih podob se zdi, da se te na koncu zlijejo v isto linijo: sodobna Alžirija je talka lastne nepredelane preteklosti, ki filmske podobe razpira v bolečino in travmo. Za razliko od večkrat moralističnih podstat filmov, ki imajo v kontekstu državljanske vojne za antagoniste predvsem islamske teroriste, se že omenjeni *Abou Leila* Amina Sidija-Boumedièna zdi kot olajšanje, četudi so tako podobe kot zgodba veliko bolj eksplisitne in krvave kot v drugih omenjenih naslovih.

V filmu spremljamo prijatelja iz otroštva, ki se podata na iskanje terorista Abou Leile v notranjost države. Kmalu se izkaže, da eden od njiju, ki ga spoznamo samo kot S., trpi za duševnimi motnjami in je potencialno nevaren. Kljub opozorilom Lotfi s S.-jem nadaljuje pot proti jugu, globoko v puščavo, saj je S. od neznanu kje prejel namig, da naj bi se tam skrival Leila. Perspektiva ves čas prehaja od enega do drugega protagonista, dokler nas kamera skozi izpraznjene puščavske pokrajine ne pripelje do roba resničnosti: skupaj s S.-jem namreč izgublamo občutek za meje med sanjami, blodnjami in realnostjo, s simbolnimi odmiki prehajamo med časom in prostorom. Te simbole predstavljajo živali: nedolžna ovca, ki bi jo moral kot otrok S. ubiti, da bi očetu dokazal svojo moškost, ali leopard, ki se v S.-jevih očeh spremeni v Abou Leilo. A tudi Lotfi se izkaže za nezanesljivega pripovedovalca – kmalu se opijani, kar je točka v filmu, ko gledalec skorajda povsem izgubi tla pod nogami. Blodnje se stopnjujejo. Zdi se, da je v sanjah S. z mačeto pobil družino v hotelu. Pobegne v puščavo, kjer ga rešita dva Berbera in fotografinja. Praznina puščave se nenedoma razpre v preteklost, iz katere skozi Lotfijevo zaključno pripoved izvemo, da je bil na začetku vojne S. navaden policist,

11 Beurdeley, L. »Les multiples paradoxes du cinéma algérien«. *Aerion*24, 13. 10. 2021. Dostopno na: <https://www.aerion24.news/2021/10/13/les-multiples-paradoxes-du-cinema-algerien/>, 14. 12. 2021.

12 Ayache, S. »En Algérie, l'impossible réhabilitation des salles de cinéma«. *Le Monde*, 20. 7. 2021. Dostopno na: https://www.lemonde.fr/afrique/article/2021/07/20/en-algerie-l-impossible-rehabilitation-des-salles-de-cinema_6088942_3212.html, 15. 12. 2021.

13 »L'Algérie, un pays sans cinémas (ou presque)«. *Cinépsis*, 5. 2. 2018. Dostopno na: <http://www.cinepsis.fr/lalgerie-un-pays-sans-cinemas-ou-presque/>, 15. 12. 2021.

14 Zaradi težavnosti produkcije, kot jo zahtevajo igrani filmi, se je po l.

2010 razcvetel predvsem dokumentarni film. V tem poleg Ferhanija najdemo mnogo mlajših imen, od katerih se družbenih travm subtilno dotika Djamel Kerker s filmom **Atlal** (2016). Skozi uvodne arhivske posnetke se avtor vrne nazaj v pokrajino svojega otroštva, od koder je njegovo družino pregnala vojna, v intervjujih z domačini treh generacij pa pretrese utopično zgodovino socializma, grozljivo realnost državljanske vojne in vsakdan mladih, ki svojo prihodnost vidijo v prebegu v tujino. Omeniti velja, da so vsi omenjeni filmski ustvarjalci med seboj močno povezani in pri projektih nastopajo v različnih vlogah, kot producenti, scenaristi, snemalci itd.

Papicha (2019)



ki mu je službo priskrbel Lotfi, sam pripadnik antiterorističnih enot. S. je bil priča atentatu – Abou Leila, ki je tudi sam prvič ubijal, kot je razvidno iz njegovih negotovih gest v uvodu filma, je med begom streljal na njihovo policijsko enoto in ubil S.-jevega partnerja. A kljub vizualnim in pripovednim fragmentom, ki se spletejo v zaokroženo pripoved, ostanemo na koncu filma še vedno na začetku – z Lotfijem sredi puščave, v kateri ni več nobenega oprimka realnosti: v daljavi izgine S., iz peska Lotfi potegne pištolo, njegova pripoved, poročilo policistu, ki preiskuje primer, se konča s premolkom – z zatemnitvijo zaslona.

Usodo protagonistov v filmu tako neposredno določa vojna, vendar avtor pri tem ne išče posameznih krivcev. Prav tako ne zavzema nobene strani: tako terorist kot policista so prikazani kot žrtve velike norosti, ki se je razrasla čez vso državo (do odrešilnega strela pištole – kam: v praznino ali v lastno glavo? – v filmu nikoli ne pride). Občutek zagrenjenosti in moraliziranja, ki večkrat zaznamujeta alžirsko povojno produkcijo, presega film tudi na vizualni ravni, s prijemi grozljivke in elementi simbolnega – ti se v blodnjah protagonistov kažejo

kot plešoči kazalci na kompasu zgodovinske resnice, ki se ves čas izmika. Poimenovanje »temno desetletje« ima tako več pomenov: temna in nečloveška niso bila zgolj dejanja, zatemnjena sta ostala tako spomin kot resnica tistega časa – kot pravi Djamel Kerkar v enem od intervjujev, v svojem dokumentarcu **Atlal** (2016) namerno ne pojasni, kaj je »temno desetletje«, saj njegove resnice nihče ne pozna.¹⁵ In prav iskanje resnice, ki bi lahko zacelila rane, se kaže kot ena osnovnih premis sodobne alžirske kinematografije.¹⁶ ■

15 Speno, J. »Atlal n'est pas un lieu de mémoire mais raconte les mémoires d'un lieu': Entretien avec Djamel Kerkar«. *Diacritik*, 14. 3. 2018. Dostopno na: <https://diacritik.com/2018/03/14/atlal-nest-pas-un-lieu-de-memoire-mais-raconte-les-memoires-dun-lieu-entretien-avec-djamel-kerkar/>, 16. 12. 2021.

16 To bi lahko razumeli z ironijo: podobno je tudi Francija vojno za neodvisnost Alžirije potlačila, saj je pravzaprav sploh ni imenovala vojna, cenzura pa je poskrbela, da so bile njene podobe za dolgo umaknjene iz kolektivne zavesti: alžirska vojna je bila priznana šele l. 1999. Zamere med Alžirijo in Francijo v tem kontekstu še danes niso razrešene. Dostopno na: <https://www.jeuneafrique.com/1223169/culture/lyes-salem-il-ny-a-pas-dindustrie-du-cinema-algerien-mais-il-y-a-un-cinema-algerien/>, 15. 12. 2021.