

NOVICAM SE NE ODPOVEMO!

Moderna galerija, Ljubljana
in Koroška galerija likovnih umetnosti, Slovenj Gradec

2017

1. FILMI

Andrej Šprah, BREZKOMPROMISNO VRAČANJE FILMSKEGA OBZORNIKA	11
Igor Bizjan, FILMSKE PESMI	26
Thomas Waugh, RAZTAPLJANJE, MEDBESEDILNOST, PREDHODNIKI, POHODI, MIGRACIJE: ZAPISKI O NIKI AUTOR IN OBZORNIŠKI FRONTI	28
Bill Nichols, ZDAJ IN NEKOČ ...	40
Nika Autor, OBZORNIŠKI OKRUŠKI	44
Nicole Brenez, FILMSKE INFORMACIJE, PROTIINFORMACIJE, PRAINFORMACIJE	54
Darran Anderson, IMPRESIJE	70
Ivan Velisavljević, SOCIALISTIČNA MODERNIZACIJA NI PRAVA NOVICA: JUGOSLOVANSKI DOKUMENTARCI 60. IN ZGODNJIH 70. LET	76

2. VLAKI

Ciril Oberstar, GLEDALCI VLAKA: O FILMIH IN VLAKIH	87
Anja Golob, NISO POTOVANJA	108
Svetlana Slapšak, NA VLAKU. POD VLAKOM. SPREMEMBE V UMETNOSTI IN ODGOVORNOST	110
Matjaž Lunaček, BRALEC	114
Anja Golob, BIBLIJA STROJNIŠTVA	118
Mirjana Dragosavljević, OD SOLIDARNOSTI DO DRUŽBENOSTI	120
Uroš Abram, MI?	132
Jelka Zorn, OBZORNIŠKI FRAGMENT, BEOGRAD, ŽELEZNIŠKA POSTAJA	138
Zdenka Badovinac, CESTA BRATSTVA IN ENOTNOSTI	140

3. LJUDJE

Andreja Hribernik, SREČELOV - NESREČELOV	147
LOTERIJSKA SREČKA	157
Anja Golob, KAJ JE SREČA	158
Miklavž Komelj, ŠEST FRAGMENTOV O LOTERIJI	160
Miklavž Komelj, TRIJE KOLAŽI	169
Franco Berardi - Bifo, PREVRTAVANJE RESNICE	172
Creative Agitation (Travis in Erin Wilkerson), STOLETNI OBZORNIK	184
Sezgin Boynik, SREČANJE Z RESNICO: O PRAKSI SNEMANJA VSTAJNIKOV	210
Igor Španjol in Vladimir Vidmar, KAM PELJE TA VLAK?	224





1. FILMI

Andrej Šprah

BREZKOMPROMISNO VRAČANJE FILMSKEGA OBZORNIKA

V šestdesetih in sedemdesetih letih so radikalni filmski umetniki iz Latinske Amerike, Afrike, Združenih držav in Evrope raziskovali politično in estetsko dovzetnost obzornika, ki je pred tem pomenil domala arhaično filmsko normo. Obzornik je takrat postal laboratorij, vadbeni poligon, zbir določil, poziv in odziv hkrati. Pomenil je spodbudo in izpolnitev najproduktivnejšega obdobja radikalnih filmskih dejavnosti: epoho tretjega filma. Danes, v času YouTuba, je pričakovati preporod radikalnega obzornika skozi veličastno preobrazbo.¹

Stopnjevanje napetosti v družbenih in političnih konfliktih je vselej vplivalo na odločne odzive v polju umetnosti. Tako se je tudi filmska ustvarjalnost v svojih angažiranih oblikah pogosto tesno približala turbulentnim dogajanjem ali celo neposredno sodelovala v njih. Vrsta družbenih pretresov v zadnjih letih je tako povzročila tudi niz reakcij na filmskem področju. V njih se hkrati z odkrivanjem novih načinov upodabljanja in uprizarjanja razrednega boja ter perečih družbenih vprašanj odvija tudi intenziven proces revitalizacije nekaterih na videz »izumrlih« filmskih zvrsti. Vse intenzivneje se namreč vračajo določene oblike ustvarjalnosti, za katere se je zdelo, da so pristale v arhivih zgodovinskih obdobj, ko so doživele svoj vrhunec. Tako se izkazuje, da oživljanje primerov radikalne dokumentaristike, ki so donedavna veljali za pozabljene ali pa vsaj zastarele, postaja ena pomembnih značilnosti novega političnega dokumentarca. Filmarji, ki se podajajo na prizorišča novih kriznih žarišč, bojišč in območij, kjer se vrstijo oziroma poglobljajo izredna stanja, se očitno soočajo z ustvarjalnimi izzivi, podobnimi tistim, s kakršnimi so se srečevali njihovi predhodniki iz preteklih bojevanj.

Posledično se nekaterim oblikam angažiranega filma (denimo esejističnim ali kompilacijskim dokumentarcem), ki so ohranjale kontinuiteto in se ustalile kot ključne strategije uprizarjanja družbenih

¹ Pričujoči moto je odlomek iz »Deklaracije« projekta Now! A Journal of Urgent Praxis. Navedeno po: <http://www.now-journal.com/declaration/> (dostop 11. 3. 2017).

konfliktov, pridružujejo »preživeli« formati filmske agitke, filmskega pamfleta, filmskega letaka, polemičnega filma, filmskega obzornika ... Zlasti slednji se je razmahnil v tolikšni meri, da ga lahko obravnavamo kot povsem relevantno obliko osvobodilnih zavzemaj s filmskimi sredstvi in ne kot zgolj nostalgični poskus povzemanja ali »romantiziranja revolucionarne preteklosti«. Nove obzorniške prakse predstavljajo enega vrhuncev današnje angažirane, eksperimentalne ter inovativne dokumentaristike, ki pa odkrito izpričuje tudi zavezo svoji zgodovini, natančneje tistemu njenemu segmentu, ki bi ga bilo najustrezneje poimenovati proti-obzornik: skozi zgodovinski razvoj pristopa, ki je v rokah oblasti predstavljal sredstvo sistemske indoktrinacije, se je namreč v šestdesetih letih preteklega stoletja prelevil v izrazito opozicijsko prakso. Oživitev novih dejavnosti se danes odvija tako na ravni individualne ustvarjalnosti kakor v kolektivnem angažmaju. Na ravni osebnega zavzemanja po obzorniških načelih delujejo cineasti in aktivisti kot denimo Sylvain George, Jem Cohen, Alex Reuben ali Donald Foreman, med skupinskimi pobudami pa so nemara najbolj vznemirljive dejavnosti britanskega aktivističnega kolektiva Reel News, spletnega žurnala Now! A Journal of Urgent Praxis iz ZDA ter *ad hoc* kolektiva Obzorniška fronta iz Slovenije.

Ob vrsti novih iniciativ pa ne moremo mimo dejstva, da v ZDA še vedno delujeta dve organizaciji, ki sta neposredni naslednici ameriškega militantnega gibanja Newsreel, natančneje njegovih enot iz New Yorka in San Francisca: California Newsreel in Third World Newsreel.² Prva je ohranila ime in poslanstvo izvirnega kolektiva ter se osredotoča predvsem na vidike rasizma in podporo afroameriškim skupnostim v njihovih prizadevanjih za socialne spremembe in dokončno emancipacijo. Druga pa se je ob izteku neposrednega angažmaja v revolucionarnem vrenju na začetku sedemdesetih let internacionalizirala, prevzela sinonim »nerazvitosti«, povzet v pojmu »tretjega sveta«, in začela širiti svoje znanje ter izkušnje med deprivilegirane skupnosti na različnih žariščih globalnega zatiranja. Dejavnosti obeh organizacij so se od produkcije militantnih obzornikov v šestdesetih letih zlagoma razširile na domala vse oblike filmske ustvarjalnosti, njihov cilj pa še vedno ostaja enak – prizadevanje za družbene spremembe in enakopravnost: »Navsezadnje je vseeno, ali gre za dokumentarni, eksperimentalni, pripovedni, tradicionalni in netradicionalni medij, saj organizacija podpira predvsem pomen njegove

² Gibanje Newsreel je bilo ustanovljeno leta 1967 v New Yorku, kmalu pa se je organiziralo kot omrežje enot na ostalih kriznih žariščih ZDA. V gibanju, ki se je po letu 1970 začelo preoblikovati ter internacionalizirati, je sodelovalo domala sto filmarjev, ki so posneli preko štirideset srednjemetražnih in kratkometražnih del.

sposobnosti za uveljavljanje družbenih sprememb, za motiviranje ljudi h kritičnemu razmišljanju o lastnem življenju in življenju drugih ter za spodbujanje k ukrepanju.«³ Danes med njihove osnovne aktivnosti ne sodi več toliko filmska praksa, temveč dajanje podpore in nudenje pomoči tistim, ki hočejo pridobiti pravico do besede, do možnosti izražanja svojega mnenja in oblikovanja ustrezne, samosvoje artikulacije.

Novice s fronte

Na izhodišče obravnave trenutnih obzorniških pogonov uvrščamo premislek, ki se sicer nanaša na individualno ustvarjalnost, a opozarja na splošna določila vseh variant »comebacka«. V februarški številki revije *Sight and Sound* iz leta 2013 Kieron Corless v prispevku »Novice na pohodu« aktualne obzorniške dejavnosti obravnava kot *revival*, ki je neposredno povezan z »novim valom protestniških gibanj v 21. stoletju«. Osredotoča se na delo Jema Cohena, Alexa Reubena in Sylvaina Georgea oziroma na njihovo beleženje aktualnih konfrontacijskih kampanj. Njegov »povzetek« intervencij treh neodvisnih, aktivističnih filmarjev se zlahka bere tudi kot svojevrsten manifest novih urgentnih obzorniških praks:

Za vsak posamezen podvig je bistveno, da ne želi propagirati, ampak izraziti spoštovanje do kompleksnih situacij, ki se jim posveča, in nasprotovati poenostavitvenim naracijam, kakršne vsiljujejo politično-strankarski mediji; da hoče pričati o običajnih ljudeh in se jim pokloniti za vsako gesto, prežeto z duhom upora ob nastopu finančne krize; da želi za prihodnost zasnovati arhiv morebitno prezrtih trenutkov bojevanih in izgubljenih borb v zajetju zgodovine, ki se razvija od spodaj navzgor; da hoče z uporabo vseh oblik splošno dostopnih distribucijskih omrežij gledalce potopiti v te trenutke, da bi iz njih čim prej nekaj pridobili. (Corless: 74)

Pričujoči razmislek ustreza tudi strategijam delovanja in zavzemanjem novih skupinskih pobud. Med njimi ohranja največ izvornih obzorniških pristopov britanski aktivistični kolektiv Reel News. Povsem neodvisna in »neuvrščena« organizacija s sedežem v Londonu deluje v duhu slogana: »V globalni vojni med bogatimi in revnimi potrebujemo novice s fronte.« Takšno izhodišče odraža težnjo po udeležbi v vrsti neposrednih akcij in pobud, kjer film uporabljajo kot orodje družbenih sprememb. Njihova osrednja prizadevanja so usmerjena v širjenje informacij o aktivnostih za razreševanje problemov, ki so posledica varčevalnih ukrepov v Evropi,

³ Navedeno po: https://www.twn.org/twnpages/about/about_1.aspx (dostop 2. 3. 2017).

vojnih izbruhov na različnih območjih sveta ali globalnih podnebnih ter okoljskih sprememb. Svojo vlogo opredeljujejo tako na širši informacijski kakor na neposredno aktivistični ravni. Poudarjajo namreč, da sodelujejo »v naraščajočem številu kampanj (za katere se mainstreamovski mediji najpogosteje ne zmenijo), ki niso samo uporniške ali obrambne, ampak tudi zmagovite – tako v Veliki Britaniji kakor širom sveta.«⁴

Skupina, ki je bila ustanovljena leta 2006, je doslej objavila sedeminštirideset devetdesetminutnih zbornikov »aktivistične videoprodukcije«. Praviloma gre za kompilacije, na katerih se nahajajo prispevki različnih dolžin in problematik, vsaka pa se podrobneje posveča nosilni tematiki, povezani z dogajanjem, ki so v zajetem obdobju najintenzivneje razburkala družbene procese. Med njimi najdemo tudi vrsto tematskih števil, osredotočenih na dogajanja na določenih svetovnih nevrvalgičnih točkah, od Afganistana do Islandije, od Iraka do Jamajke, od Bolivije do Nemčije, od Argentine do Bolgarije, od Gaze do Detroita ... Območjem aktualnih družbenih pretresov, ki so jih v Evropi povzročili ekonomska kriza in varčevalni ukrepi, nato pa še stopnjevanje begunske tragedije, na primer Španiji in Grčiji, je namenjena posebna pozornost v samostojni rubriki »Reel News on the Road«. V izborih prevladuje lastna produkcija, vendar pa je dovolj prostora posvečenega tudi gostujočim prispevkom, v skladu z načelom »dvosmernega delovanja«, ki na eni strani pomeni objavljanje gradiv, prejetih od druge, na drugi pa pomoč pri ustvarjalnem filmskem procesu. Tako lahko poleg njihovih filmov zasledimo dela aktivistov, kot so Jaime Alekos, Darren Cullen, Stewart Hume, ali kolektivov kot Indyrikki, Labor Beat, Lewisham Green Party, Hidden Herstories, The Treatment Rooms, Camcorder Guerillas idr.

V skladu s širokim zajetjem problemskih torišč in kriznih žarišč je za prispevke, zbrane na DVD-jih, značilna tudi izjemna formalna raznovrstnost. Čeprav prevladujejo metode »klasičnega aktivističnega« podajanja neposredne akcije, pogosto naletimo tudi na vrsto netipičnih prijemov, s katerimi se dopolnjuje pomenski spekter posnetega gradiva. Izraz v navednicah označuje predvsem dve tipični obliki angažiranega filmanja: militantno in gverilsko podobo. Prva opredeljuje širši kontekst namenskosti, ki zajema tako neposredno udeležbo v družbenih akcijah kakor solidariziranje ter informiranje o njih. »Militantna podoba vključuje vsakršno slikovno in zvočno obliko – od esejističnega do igranega filma, od observacijskega dokumentarca do kompilacijskega filmskega pamfleta, od obzornika do agitacijske predelave kolonialne filmske produkcije –, ki je

⁴ Navedeno po: <https://www.facebook.com/ReelNews> (dostop 3. 3. 2017).

nastala znotraj in preko filmskih praks, posvečenih osvobodilnim bojem in revolucijam druge polovice dvajsetega stoletja.« (Eshun in Gray: 1) Hkrati pa iz nje lahko razbiramo tudi namen oziroma ključne težnje, ki vodijo filmarje v oblikah tovrstne produkcije. Takšna intencionalnost je denimo razvidna iz ustvarjalnega protokola *Ciné-tracts* (filmskih letakov), ki je zapovedoval, da morajo letaki »nasprotovati, predlagati, šokirati, informirati, izpraševati, zatrjevati, prepričevati, misliti, kričati, smešiti, kazati, izpopolnjevati«, da bi »spodbudili diskusijo in akcijo«. ⁵ Koncept gverilske podobe pa se nanaša na neposredni akcijski imperativ estetske ubornosti, povezane s snemanjem v osrčju neposrednih akcij (od stavk, zborovanj, protestov, pohodov, barikad, zasedb in blokad do direktnih spopadov protestnikov s policijo ali vojsko). Zato je nabor podob s terena domala neizčrpen – ustrezen množtvu videnj in očišč, značilnih za soočanja znotraj razvihranih množic. ⁶ Tovrstne slike dobijo končno podobo v (najpogosteje anarhični ali celo frenetični) montaži z morebitnimi zvočnimi intervencijami (najpogosteje ambientalnega zvoka s prizorišč) in (bodisi govornim ali pisnim) komentarjem, s katerim je dodatno pojasnjena situacija, kadar se filmarjem to zdi potrebno. Ena temeljnih značilnosti sestavljanja posameznih elementov je načelo diskrepance kot oblike »razvezovanja« in vzpostavljanja notranje napetosti bojevitih podob, kar omogoča, da jih gledalec povezuje po svoje, v skladu z lastnim prepričanjem in imaginacijo. ⁷

V izpostavljeni kombinaciji militantne in gverilske podobe je posnet prevladujoči del objavljenih filmov, ki so nastali v produkciji samih Reel News ali s pomočjo njihovega posredovanja. Ne tako redka praksa pa je združevanje aktivističnih podob s »klasičnimi dokumentarnimi« pristopi – intervju, strokovni komentar, observacija – kakor tudi z dodajanjem netipičnih dejavnikov, kot so »marketinški prijemi« v obliki sloganov, klipov, (proti)reklamnih spotov ipd. Takšna so tudi zadnja tri dela, objavljena na njihovi spletni strani, ki zajemajo dogajanje v decembru

⁵ Ta »navodila za uporabo« francoskim filmarjem, ki so sodelovali v produkciji, so bila anonimna in brez datuma, delili pa so jih v obliki ciklostiranih letakov.

⁶ Slike so lahko dnevne, nočne, črno-bele, barvne, infrardeče, defokusirane, neostre, zumirajoče, motne, nejasne, zabrisane, presvetljene, zatemnjene, statične, dinamične, upočasnjene, pospešene, švenkajoče, obračajoče, nagibajoče, dvigajoče, spuščajoče, zastrite, zakrite, nemirne, tresoče, begajoče, iščoče, bežeče, prežeče, vztrajajoče, umikajoče, napadajoče, zasledujoče, bolščeče, oprezajoče, zvedave, napadalne, vsiljive, sramežljive, potrpežljive, nepotrpežljive, zavajajoče, zastranjujoče, prezirajoče, prekrivajoče, občudujoče, spremljajoče, odmikajoče, padajoče in zaustavljene, če je snemalec sam žrtev spopada ...

⁷ Te strategije so sorodne tistim, ki jih je ob analizi ustvarjalnosti gibanja Newsreel natančno opredelil Simon Hartog: »Ker so ti novi obzorniki v večini primerov nastajali v osrčju skrajne družbene konfrontacije in splošnega zanosa, ustvarjali pa so jih ljudje, neposredno vključeni v boj, so njihova uborna sredstva in stil postali slog na sebi; to je bil stil, ki je borbo posebej ljubil, ne pa poročal o njej. Neposrednost obzornika je vplivala na jasnost sporočila, spontanost pa na njegovo resničnost.« (79)

2016. V prvem pričamo stavki poštnih delavcev proti privatizaciji poštnih storitev in posledično ukinitvi javnih servisov, ki obstajajo že več kot petsto let. Drugo dokumentira stavkovna dogajanja, ki so se razmahnila ob protestih letalskega osebja British Airways v uporabi proti plačnemu nesorazmerju pri enem največjih letalskih prevoznikov na svetu. V tretjem pa se soočamo z dotlej najbolj množičnim protestom domačinov proti izgonu pribežnikov, zbranih v begunskem centru za deportacijo Years Word, kjer so v največjem številu pridržane ženske. Vsi filmi vsebujejo podrobne informacije o nadaljnjih aktivnostih, načrtovanih v prihodnosti, prav tako pa so opremljeni s podatki o stikih, preko katerih lahko zainteresirani dobijo potrebna obvestila o dogajanju.

Fronta tukaj in zdaj

Svojevstvene kombinacije raznovrstnih podob konfrontacij so značilne tudi za niz drugih angažiranih pobud v aktualnih odporniških zavzevanjih. Najnovejša tovrstna iniciativa se je pojavila leta 2014 pod imenom *Now! A Journal of Urgent Praxis*. Nastala je v virtualnem prostoru svetovnega spleta kot reakcija na stopnjevanje rasizma in policijske represije v ZDA ter na ostale oblike nasilja močnejših nad šibkejšimi v svetu. Prispevki v spletnem žurnalu zajemajo predvsem radikalne oblike obzornikov kot reakcije na krizne situacije in razmah vsesplošne represije, dopolnjene s tematskimi bilteni, posvečenimi akutnim problemom, pa tudi ikonam zgodovine razrednega boja. Žurnal je ustanovil ameriški filmski aktivist, esejist in performer Travis Wilkerson, njegovo mednarodno uredništvo pa sestavlja vrsta progresivnih cineastov, aktivistov in teoretikov: Thom Andersen, Nicole Brenez, Toshi Fujiwara, Kelly Gallagher, John Gianvito, Jonathan Hall, Christopher Harris, Alex Johnston, Minda Martin, Jurij Meden, Vanessa Renwick, Kelly Sears, Can Tuzcu, Billy Woodberry.

Nadvse vznemirljiva je že prva številka serije obzornikov *Zdaj! #1: ZDAJ! ZNOVA!* (*Now! #1: NOW! AGAIN!*, 2014) Alexa Johnstona, ki podaja pouprizoritev slovite klasike militantnega filma *Zdaj!* (*Now!*, 1965) kubanskega cineasta Santiaga Álvareza.⁸ Ta obzorniška pesnitev še vedno predstavlja enega najodločnejših napadov na ameriški rasizem in prikaz zatiranj Afroameričanov v različnih obdobjih segregacije ter uporov

⁸ Santiago Álvarez je cineast, ki je radikalno spremenil pojmovanje vrste dokumentarnih oblik in jih povzdignil na novo ustvarjalno raven. Med njimi sodita v sam vrh filmski obzornik in kompilacijski dokumentarec. V okviru kubanskega Inštituta za umetnost in znanost filma (ICAIC) je več kot trideset let vodil produkcijo tednikov in režiral preko šeststo obzorniških enot ter več kot šestdeset del drugih dokumentarnih zvrsti.

proti njej. Johnston poudarja, da gre v njegovi intervenciji za verzijo, spodbujeno s stopnjevanjem nasilja v Fergusonu poleti 2014, v kateri so za glavne vloge ter scenarij in režijo zaslužni prav pripadniki policijskih enot: »Z igranjem samih sebe so policaji ponovno uprizorili svojo sprevrženo zgodovino, kakor da bi nastopanje pred objektivni preverjali v ogledalu, ki ga je raztreščila toča krogel. ZDAJ! ZNOVA! je eksplozija na presečišču avantgardnega filmskega dejanja in zavezujočega razglasa militantne akcije, ki terja konec policijskega nasilja – ZDAJ!«⁹ Film na razdeljenem zaslonu istočasno predvaja prizore Álvarezovega izvirnika in (domala identične) podobe aktualnega policijskega izživljanja nad temnopoltim prebivalstvom. Ob tem pa ohranja izvirno glasbo in zlasti načela sinkopirane montaže, s katerimi se je v originalu stopnjeval zavezujoč naboj pesmi in pomen njenega napeva.

Duh kubanskega cineasta pa ne preveva samo filmske produkcije, temveč se odraža tudi v programskih smernicah, opredeljenih v »Deklaraciji« žurnala. V razglasu tako med osnovnimi viri navdiha izpostavljajo inovativne obzorniške prakse iz revolucionarnih časov druge polovice šestdesetih in z začetka sedemdesetih let. Dialog z izpostavljenimi pogoni radikalnega kina predstavlja osnovo oziroma idejno in energijsko torišče ustvarjanja ter podajanja filmskih, tekstovnih ali besednih zapisov, nastajajočih kot nemudno, vendar premišljeno ukrepanje v odzivanju na »tukaj in zdaj« politične in kulturne dejanskosti. Ekipa ustvarjalcev in somišljenikov išče alternativne načine produkcije skozi raziskovanje novih oblik kritične refleksije in eksperimentalne kinematografije, ki bi lahko pomenila najustreznejšo trenutno reakcijo ob zaostrovanju izkoriščanja in stopnjevanju nasilja v razrednih spopadih. Prizadevajo si za takšne oblike angažmaja, ki bi omogočale reakcijo tako na ustvarjalni kakor predstavitveni ravni, opozarjajo pa tudi na nepogrešljivo vlogo filmske in kulturne zgodovine, saj zanje urgentnost ne pomeni izključnega zaziranja v aktualnost, marveč se v njej odraža benjaminovsko pojmovanje zdajšnjosti. Walter Benjamin namreč predpostavlja zgodovinsko perspektivo prepoznavne preteklega kot oblike »instavracije« svojega časa, čigar kreativni oziroma politični naboj kot enkratno (spre)videnje zažari v kritičnih trenutkih izjemnih stanj: »Nadvse pomembno je poudariti, da nujnost nima ničesar skupnega z 'novostjo'. Obstajajo dokumenti nujne vrednosti, stari stoletja ali več. ZDAJ! nujnost opredeljuje na najpreprostejši način: pomeni predstavitev bodisi novega ali starega dela, ki ima urgentno vrednost za trenutnost. To je delo, ki ga moramo videti, prebrati in se z njim soočiti ZDAJ!«¹⁰

⁹ Alex Johnston, »NOW! AGAIN!«, <http://www.now-journal.com/archive/> (dostop 2. 3. 2017).

¹⁰ Navedeno po: <http://www.now-journal.com/declaration/> (dostop 4. 3. 2017). O tem

Fronta novic

Zavest o nujnosti vzpostavljanja avdiovizualnega razmerja med aktualnimi in preteklimi osvobodilnimi pobudami sodi tudi med osrednje »programske smernice« slovenske obzorniške različice. Dejavnosti Nike Autor v sklopu *ad hoc* kolektiva Obzorniška fronta so tako v enaki meri kot dogajanju na kriznih točkah domače aktualnosti (od ljudskih vstaj do zavzemanja za pravice brezpravnih delavcev, beguncev, prezrtih in utišanih skupnosti¹¹) posvečene energijskim prebojem, razkritim v povezovanju zdajšnjega z nekdanjim. Svojestvenost teh prizadevanj je najizrazitejša v dveh določilih. Na eni strani v uporabi veznih elementov, ki presegajo kombiniranje arhivskega ali najdenega gradiva ter izvorno posnetih podob; raba povezav se namreč nanaša tako na vsebinske kakor na formalne, poetične ali analitične vidike, kar pomeni na kontekstualni status faktografske podobe. Na drugi ravni pa so ključna premišljevanja samih korelacij, pa tudi esejistični naboj del, ki ga odražajo prvine takšne refleksije. Tako je poleg vsebinske osredotočenosti na tisti segment deprivilegiranih predstavnikov družbe, ki (v obrambo pred padcem v brezno »golega življenja«) svoje dostojanstvo ohranjajo prav skozi različne oblike upora, vselej prisoten tudi premislek »legitimnosti« podob, ki njihov boj podajajo.

V tej luči *Obzornik 55* (2013) predstavlja preizpraševanje ustreznosti podobe, s kakršno bi bilo mogoče vizualizirati različne oblike in obdobja razrednega boja ter povezave nekdanjih prizadevanj s sedanjimi. Film se odvija v več časovnih razsežnostih (obdobje druge svetovne vojne, delavski protesti v Mariboru leta 1988, genocidi ob razpadu SFRJ, slovenske ljudske vstaje leta 2012–2013) in na različnih vizualnih ravneh (arhivsko filmsko in televizijsko gradivo, amaterski posnetki, časopisni viri, aktualne gverilske podobe in filmske inscenacije). Uporaba slikovnih gradiv se pogosto kombinira z besednim komentarjem, citati in napisi, s katerimi film prepričuje status ter pomen podobe v družbenih pretresih in spopadih. V ponavljanju soznačnih vprašanj v različnih travmatskih situacijah se odraža vizija revolucionarne utopije Gilesa Deleuza in Félixu Guattarija.¹² Ta se v pričujočem primeru nanaša tako na možnost podobe kot

razpravlja tudi Gérard Wajcman, ko zagovarja tezo, da je prav predpostavka obnove tisto, kar »po Walterju Benjaminu definira umetniško delo; da namreč ni vstavljeno v čas, ki ga obdaja in mu daje smisel, temveč samo porodi neko sedanost, preteklost in prihodnost. Drugače od šibke predstave o tem, da je umetnik priča svojega časa, gre za to, da mislimo umetniško delo kot nekaj, kar instavrira svoj Čas.« (59)

¹¹ Filmografija Obzorniške fronte obsega dvanajst naslovov filmov različnih dolžin in tematik.

¹² To vizijo vodi prepričanje, da prav »skozi utopijo filozofija postane politična in najdlje privede kritiko svoje dobe«. Čeprav utopije ni mogoče ločevati od nenehnega gibanja, se na določeni kritični točki spoji z »navzočim relativnim okoljem, še posebej pa s silami, zadušenimi v tem okolju.« Revolucija tako postane »neskončno gibanje, absolutni prelet«,

nosilca spomina kakor na njeno sposobnost interveniranja v neposrednosti nevzdržne dejanskosti. Če se v prvem delu obzornika ustvarjalka še sprašuje o možnosti lastne vizualizacije dogajanja (»Kakšno podobo bi posnela, če bi leta 1989 imela kamero? Resnična podoba hušknje mimo.«¹³), je v nadaljevanju dikcija komentarja vse bolj deklarativna. Nanaša se namreč tako na vprašanje upodabljanja preteklih dogodkov kakor – zlasti – na razmerje filma s tragičnimi dejstvi koncentracijskih taborišč, genocidov, etničnih čiščenj in drugih oblik izničevanj, ki se vseskozi ponavljajo. Zato ne preseneča, da njene opredelitve podob najpogosteje nosijo negativno ali katastrofično konotacijo – preizprašuje namreč raztreščene, negotove, (preveč) preproste, neustrezne, nenatančne, zavajajoče, nedoločljive, zlizane ali celo odsotne podobe.

Obravnavanje možnosti »prave«, »resnične«, »nujne« podobe odzvanja tudi v referenčnem spektru filma, izraženem skozi citate in parafraze mislecev, ki so se ukvarjali z dilemami razmerja med zgodovinskimi (ne)dogodki in možnostjo oziroma načini njihove reprezentacije. Skozi premisleke Walterja Benjamina, Bertolta Brechta in Georgesa Didi-Hubermana ali aluzije na Deleuza in Guattarija prehajamo preko niza kontroverz in konfrontacij, ki so spremljale razprave o (ne)upodobljivosti nevzdržnih podob iz najsrhljivejših epizod človeške zgodovine. V *Obzorniku 55* tovrstna zagata kulminira ob enem najbolj travmatičnih delov filma, ki se osredotoča na dogajanje v koncentracijskem taborišču Omarska v Bosni in Hercegovini. Komentar, ki poteka ob abstraktnem vizualnem prehodu med arhivskimi TV-posnetki iz leta 1992 in aktualnimi prizori žalne slovesnosti na istem mestu leta 2012, odpira nekaj ključnih vprašanj možnosti vizualne reprezentacije holokavsta oziroma statusa podobe v njegovi obravnavi: »Podoba je postala spomenik. Ustvarjena v vakuumu brez zraka za vdih in prostora za izdih je predramila pozabo, živo zakopano v spominu na holokavst, in sprožila konflikt glede lastne resničnosti.«

Tudi *Obzornik 62* (2015) nas sooča z dilemami o (ne)vzdržnosti podob turbulentnih prevratov in izjemnih stanj. Z eno pomembno razliko: med odločujočimi dejavniki je pravzaprav »odsotnost podob«. Film je razdeljen na dva dela – na arhivski vpogled v dejavnosti ob odprtju nove galerije v Slovenj Gradcu leta 1966 z razstavo »Mir, humanost in

če se njene »poteze zvežejo s tistim, kar je realno tukaj in zdaj v boju s kapitalizmom, in če na novo sprožijo nove boje vsakič, ko je prejšnji boj izdan« (Deleuze in Guattari: 103–104).

¹³ Pričujoča misel je parafraza začetka Benjaminove V. teze »O pojmu zgodovine«, ki na ključnih mestih zatrjuje: »Prava podoba preteklosti hušknje mimo. Preteklost je mogoče zajeti samo kot podobo, ki je kot enkratno videnje zablislila v trenutku svoje spoznavnosti. /.../ Ta je namreč nepovrnljiva podoba preteklosti in ta podoba grozi, da bo izginila z vsako sedanostjo, ki se ne prepozna kot mišljena v njej.« (217)

prijatejstvo med narodi« in na položaj beguncev na slovenski meji leta 2015. Manjkajočo podobo tu predstavljata sliki, ki sta ju za otvoritveno razstavo prispevala sirski umetnika Mahmud Hammad in Akrass Gayass. Njuni deli »Družina« in »Delavec« sta se z leti izgubili, ostala je samo reprodukcija v katalogu, premajhna in preslaba, da bi lahko iz nje razbrali dejanski videz izvirnika. Tako se ključno vprašanje, ki ga – v ponovni povezavi preteklosti in zdajšnjosti – zastavlja *Obzornik 62*, glasi: »Kakšna je bila ta podoba? Kakšno podobo si lahko zamišljamo danes, ko je pol stoletja po razstavi z zemljevida izbrisana Jugoslavija in ko se z njega briše Sirija?« Film tako uvršča v isti pomenski red dokumentarne podobe dejanskosti kot tudi zamišljene podobe, torej slike, ki so prežete z reflektivnim nabojem tako izkušnje preteklosti kakor (deleuzovske) utopične vizije »novega boja«. Zato v filmu pričamo simbolični rekonstrukciji ali rekonfiguraciji manjkajočih slik v obliki nedoločljivosti abstrakcije, postavljene nasproti prežvečenim podobam aktualnih razčlovečenj. Realnost sama, s katero nas film sooča v drugem delu, je namreč prežeta z že-videnim, s slikami, ki vselej znova izpričujejo ponavljanje nevzdržnih dejstev zatiranja, utišanja, izničevanja, izčiščevanja ... Aktualni prizori položaja beguncev na slovensko-hrvaški meji so zgolj neznosni *déjà vu*: »Podobe se odvrtijo. Še enkrat. Zlizane. Videli smo jih že tisočkrat. Vsakič, ko izrečejo ilegalka, tista, ki ni in ki ne bo, beseda razreže sliko. Njen obris je motnja. Rez. Vidim Njo. Rez. Zgodba o nesrečelovu je zgodba o lovu na podobo; o iskanju podobe v brezsvetju, ki je vse bolj podobno svetu.« Tisto, kar potemtakem artikulira *Obzornik 62*, je odnos med neznanimi podobami emancipacije – deli sirskih umetnikov, ki sta predstavljali legitimni glas ljudstva, in dejanskimi podobami degradacije – sirski begunci kot predmet znanih, prežvečenih, tisočkrat videnih prizorov.

V izpostavljenih razmerjih znotraj petdesetletnega loka, v katerem je prišlo do izbrisa nekaterih skupnosti, se torej odraža vztrajnost iskanja, odkrivanja oziroma ustvarjanja podobe samega razmerja minulega in sedanjega. Ne gre za pravo (oz. rečeno z Jean-Lucom Godardom) pravično podobo, temveč za podobo samo, za podobo, ki se trga iz prevladujočih korelacij. Pravičnost je namreč tesno povezana z uveljavljenim redom, kar s sklicevanjem na Godarda poudarja tudi Gilles Deleuze, ko filmsko primerjavo premešča v idejno polje: »Pravične ideje so vselej tiste, ki podlegajo sprejetim pomenom ali ustaljenim zaznavam; to so vselej ideje, ki nekaj potrjujejo, četudi to nekaj pripada prihodnosti, četudi je to celo bodočnost revolucije.« (7) Za razliko od pravične podobe, ki utrjuje pomensko konsenzualnost, se podoba sama zase zoperstavlja

prevladujočemu sistemu reprezentacije. Soočamo se torej s prizadevanji za podobo, ki nemara niti ni bila posneta, ki je morda sploh ni mogoče posneti, a je neizogibna za odpiranje možnosti prehoda med nekdanjim in aktualnim. In prav v tem je po prepričanju Jacquesa Rancièra eden ključnih potencialov zgodovinske moči filma, »njegova zmožnost, da med podobami vzpostavi razmerja asociacije in med-izraznosti, da iz sleherne podobe ustvari podobo nečesa drugega ali jo oblikuje v komentar, ki spremeni spet drugo podobo, razkrije njeno skrito resnico ali moč njene slutnje.« (169) V tem kontekstu ustvarjalnost Nike Autor in Obzorniške fronte najznačilneje opredeljujeta esejistični in kompilacijski imperativ, ki omogočata, da je s preteklim vzpostavljena podvojena dvojna vez: strukturno (epizodna obzorniška zasnova) in tematsko (družbeno pereča vprašanja) ter formalno (kompilacijski pristop) in refleksivno (esejistična nadgradnja). To so zveze med delom in njegovim kontekstom, ki pričajo, da se v procesu sprejemanja in premišljevanja nikoli ne srečujemo zgolj s filmom, temveč vselej tudi s tematskimi, estetskimi, idejnimi pretoki in energijskimi naboji povezav, ki jih uveljavlja v določeni historični konstelaciji razrednega boja.

Sklepni premislek

Dela in dejavnosti, s katerimi smo se soočili v razmisleku, so praviloma nastajala v situacijah »urgentnosti«, v trenutkih izjemnih stanj, ki so terjala nemuden odziv, ki so pozivala k ukrepanju, ki so zahtevala (re) akcijo. Pričujoča filmska zavzemanja so torej svojstvena oblika »urgentnega obzornika« oziroma »obzornika ukrepanja«, tj. filma, ki je na krizno situacijo reagiral v skladu s trenutnim ustvarjalnim navdihom in hkrati z zavestjo, da je za njegov odziv pomembna tudi komunikacija z lastno zgodovino. S to reakcijo je hotel in hoče prispevati k splošni mobilizaciji, koncentraciji in krepitvi demokratičnih sil ter osvobodilnih prizadevanj. Urgentni film kot sredstvo za interveniranje v trenutkih izrednih stanj se tako uvršča v zgodovinski niz pojmovanj, na čigar začetku najdemo Benjaminov koncept »dejanskega izjemnega stanja« oziroma nujnost njegovega ustvarjanja za izboljšanje položaja v boju proti vsem oblikam zatiranja in nadvlade, poosebljenih v pojmu fašizma.

Benjamin ni bil sam v prepričanju, da film nedvomno pripada takšnim kriznim trenutkom. Prvič: ima sposobnost pričanja, dokumentiranja in nemudnega odzivanja na tisto, kar kliče k ukrepanju. Drugič: filmska arhivska zmožnost posvečanja, ohranjanja, recikliranja in re-prezentiranja vrača pomen nujnosti

trenutkom, katerih urgentnost usiha. Tretjič: popolnim tujcem omogoča potapljanje v urgentne zgodbe drugih – to je sposobnost, ki je doživela radikalno globalizacijo.¹⁴

V takšnem kontekstu ne preseneča, da je sklicevanje na Walterja Benjamina pogosta sestavina obravnavane ustvarjalnosti. Referenčna so zlasti tista njegova pojmovanja, ki se nanašajo na dejavnike odpora tako proti fašizmu kakor proti historizmu, tj. pojmovanju zgodovine kot kontinuiranega zaporedja dogodkov. Njegov koncept historičnega materializma pravzaprav ponazarja tudi obzorniški *revival*, saj ta nastopa v konstelaciji, kjer se aktualne dejavnosti »staplajo« z natančno določenimi preteklimi (tudi) kot oblika »revolucionarne priložnosti v boju za zatirano preteklost« (Benjamin: 224).¹⁵

Na drugi ravni se urgentni film uvršča v niz prizadevanj, ki jih opredeljuje teorija tretjega filma, kot tisto izhodišče, s katerim je še danes (oz. danes še posebej) mogoče najustrezneje izraziti težnje po osvobajanju ne samo filma, temveč tudi gledalca.¹⁶ Film v tej v perspektivi postane tako orodje destrukcije kakor konstrukcije – uničuje utrjene podobe in prepričanja, ki jih ustvarja in z njimi indoktrinira kapitalistični sistem; zasnavlja pa podobe, ki povzemajo dejanskost prizadevanj za emancipacijo in enakopravnost. Ena pomembnejših oblik konstrukcije nove resničnosti je »filmsko dejanje«. To je ustvarjalni proces, ki se ne zaključi s postprodukcijo in distribucijo, temveč se nadaljuje v oblikah angažiranega ogleda, kjer projekcijo spremljajo predavanja, pogovori in komentarji.¹⁷ V tem postopku se ne dopolni samo film, pač pa tudi gledalec sam postane njegov dejavni udeleženec. Filmsko dejanje je metoda, ki na eni strani zajema strategije solidariziranja, informiranja, ozaveščanja, pa tudi izobraževanja, organiziranja ter neposredne mobilizacije odporniških energij, usmerjenih tako v družbeno kakor kinematografsko transformacijo.

Predstavniki *tretjega filma*, pa naj gre za *guerilski film* ali *filmsko dejanje* z vsemi neskončnimi možnimi variacijami (*filmsko pismo*,

¹⁴ John Mowitt, »Cinema of Urgency«, <http://www.walkerart.org/calendar/2012/cinema-urgency> (dostop 6. 3. 2017).

¹⁵ Glej tudi op. 13.

¹⁶ Teorija tretjega filma je nastala v šestdesetih letih v Latinski Ameriki kot oblika nove fronte bojevanja s filmskimi sredstvi in njihovo refleksijo, saj se je protiimperialistični boj v tistem času enako intenzivno kot v neposrednih spopadih odvijal tudi v sferi kulture in umetnosti. Danes jo, podobno kot obzornik na ustvarjalni ravni, obravnavamo kot eno najprodnnejših sredstev refleksije aktualnih odporniških kinematografij.

¹⁷ Tak princip delovanja je značilen tako za »nefilmski segment« aktivnosti žurnala Now! kakor za delovanje Obzorniške fronte, kjer so projekcije filmov praviloma dopolnjene s premisleki, pogovori, komentarji; takšna pa je ne nazadnje tudi vloga pričujoče publikacije kot refleksije projekta Obzornik 63.

filmska poema, filmski esej, filmski pamflet, filmska reportaža itd.), se zoperstavlja filmski industriji, ki temelji na filmu karakterjev, s filmom tematike; filmu individuuma se zoperstavlja s filmom množic, avtorskemu filmu s filmom operativne skupine, filmu neokolonialne dezinformacije se zoperstavlja s filmom informacije, filmu eskapizma s filmom, ki zaobjema resnico, filmu pasivnosti se zoperstavlja s filmom agresije. Nasproti institucionalnemu filmu postavi gverilski film; nasproti filmu kot spektaklu postavi filmsko dejanje ali akcijo; nasproti filmu destrukcije postavi film, ki je hkrati destruktiven in konstruktiven; nasproti filmu za staro vrsto človeškega bitja postavi *film, zrel za novo vrsto človeškega bitja, kakršno ima zmožnost postati vsakdo izmed nas*. (Getino in Solanas: 149)

Odločilni dejavnik obravnavanih ustvarjalnih praks je potemtakem težnja po (rečeno s parafrazo misli Igorja Zabela¹⁸) ustvarjanju vrednot, ki si jih trg in dominantne ideologije ne morejo docela podvreči, s čimer se krepi politična in kritična razsežnost filma ter uveljavlja njegova vloga sredstva družbenega odpora. Večina navedenih prizadevanj se namreč pridružuje tistim preteklim in aktualnim težnjam ozaveščanja, ki se z jasno izpostavljenostjo provenienco in opredeljeno vizijo vztrajno upirajo indoktrinaciji, osnovnemu orodju politično-kulturnega imperializma. Dejavnosti obravnavanih posameznikov in kolektivov tako dokazujejo, da aktualni obzorniki skupaj z vrsto drugih (prebujenih, prenovljenih ali novih) oblik angažiranega filma predstavljajo izjemno trdožive zvrsti progresivne ustvarjalnosti. Njihovi alternativni pristopi pomenijo dejavno preučevanje družbenih odnosov in možnosti za eksperimentalno, ustvarjalno in inovativno poseganje vanje, temeljna značilnost pa je agilnost, s katero se ob spodbudah iz zunajfilmske realnosti družbenih spopadov in razrednega boja nenehno revolucionirajo in iznajdevajo nove oblike artikulacije odpora s filmskimi sredstvi.

¹⁸ Sklicujemo se na misel iz razprave »Angažma«, ki (na podlagi istoimenskega eseja Theodora W. Adorna) obravnava napetost med angažirano in avtonomno umetnostjo: »Prav ta napetost in protislovnost pa še vedno omogočata, da umetnost ustvarja vrednote, ki jih ne trg ne ideološke funkcije ne morejo docela posrkati, zato lahko umetnina še vedno nastopa kot točka odpora v družbi.« (Zabel: 168)

Literatura

- Benjamin, Walter (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Corless, Kieron (2013): »News on the March«. *Sight & Sound* 2, 74–76.
- Deleuze, Gilles (1976): »Trois questions sur Six fois deux«. *Cahiers du cinéma* 271, 5–12.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Félix (1999): *Kaj je filozofija?* Ljubljana: Študentska založba.
- Eshun, Kodwo in Gray, Ros (2011): »The Militant Image: A Ciné-Geography«. *Third Text* 25/1, 1–12.
- Getino, Octavio in Solanas, Fernando (2009): »K tretjemu filmu«. *KINO!* 7, 129–149.
- Hartog, Simon (2013): »Newsreel or the Potentialities of Political Cinema«. *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s*. Ed. by Petra Bauer and Dan Kidner. Southend-on-Sea: Focal Point Gallery. 72–83.
- Rancière, Jacques (2010): *Kinematografska pripoved*. Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!.
- Wajcman, Gérard (2001): »Umetnost, psihoanaliza, 20. stoletje«. *Problemi* XXXIX/3-4, 53–76.
- Zabel, Igor (2002): »Angažma«. *Prostori umetnosti*. Ur. Polona Tratnik in Nika Zupančič. Ljubljana: Društvo inovatorjev. 161–170.

Igor Bizjan

VSE NAS BODO POBILI ...

(Apokrifni zapis)

Sylvainu Georgeu

Vsak konča svojo
pot ranjen,

skozi luknje
in strele

v krvavem
ognju spominov,

v izdrtem dvomu,
ki visi

iz stropa
zavesti,

slehernik
pohablja želje,

iztrga
zmaju srce,

v drznem
preletu

skozi strah
in pogum

prešteva solze,
tišino večera,

gradove iz ljubja
peska in sanj.

POSPEŠENA NERAZVITOST

Travisu Wilkersonu

Ni stvar revolucije.
Skozi zgodovino
eskadroni smrti,
uniformirani vojaki, policija
pretepa nemočne, uporne ljudi;
bogati postajajo še bogatejši,
revni pestujejo bolečino,
tanka skorja kruha
raztaplja otožen pogled.
Bo kdaj bolje, bomo
živeli človeku spodobno
življenje? Obstaja upanje,
revolucija ni mrtva,
revolucija ni mrtva,
revolucija ni mrtva,
mrtvi so tržni (otopeli),
prodani (kupljivi) ljudje.

LE HAVRE

(Moralni propad stare gospe)

Tuje, preplašeno
oko nas opazuje.

Kam smo zakopali
evropsko srce?

Thomas Waugh

RAZTAPLJANJE, MEDBESEDILNOST, PREDHODNIKI, POHODI, MIGRACIJE: ZAPISKI O NIKI AUTOR IN OBZORNIŠKI FRONTI

... smo sredi razsežnega procesa, v katerem se raztapljajo literarne forme, procesa, v katerem utegnejo številni kontrasti, v luči katerih smo vajeni razmišljati, izgubiti pomen ... Časnik je prizorišče te literarne zmede ...

(Walter Benjamin, »Avtor kot proizvajalec«, 1934)

Osemdeset let po tem Benjaminovem govoru v Parizu in sto let po oktobrski revoluciji lahko »literarno« upravičeno zamenjamo z »umetniško« in »časnik« z »mediji« ter pomislimo, da bi Benjamin našel navdih v Obzorniški fronti in Niki Autor. Vsekakor drži obratno, kajti slovenska ustvarjalka obzornikov goreče citira druge besede nemškega judovskega marksista (1892–1940) v *Obzorniku* 55 (2013, Nika Autor), udarnem dokumentarnem eseu o zgodovini, spominu in vojni/zločinih, ki je eno njenih najkompleksnejših in najprepričljivejših del.

Benjamin kasneje pojasni »raztapljanje« in pri tem omeni dva od najbolj preroških obzorniških praktikov svoje dobe, kar znova napoveduje temeljna načela dela slovenske umetnice:

/.../ filmski obzornik daje vsakomur možnost, da iz pešca postane statist. Ob ugodnih okoliščinah pa lahko celo stopi v umetniško delo – spomnimo se le *Treh pesmi o Leninu* Vertova ali Ivensovega *Borinagea*. Sleherni človek sme zahtevati, da ga posamejejo. /.../ razlikovanje med avtorjem in občinstvom izgublja svoj načelni pomen /.../. Vse to je mogoče brez težave prenesti na film, kjer je v enem desetletju prišlo do sprememb, ki so se v književnosti godile stoletja. V filmski praksi – predvsem v ruski – se je namreč ta premik že uresničil. Del igralcev, ki jih srečamo v ruskem filmu,

niso igralci v našem pomenu besede, pač pa ljudje, ki prikazujejo sebe predvsem v svojem delovnem procesu. V zahodni Evropi pa kapitalistično izkoriščanje filma brani današnjemu človeku njegovo upravičeno zahtevo po samoreproduciranju. (1981: 81)

Spodnji komentarji o šestih slovenskih obzornikih 21. stoletja, ki sem jih imel privilegij videti, in o njihovem sozvočju z Benjaminom ter drugimi predhodniki iz 20. stoletja, se ne povezujejo v linearen ali enovit argument oziroma interpretacijo. Namesto tega vas vabim, da me spremljate skozi niz šestih nekoliko nepovezanih osebnih refleksij. To se nedvomno ujema z neoliberalno globalizacijo – turbulentnostjo migracij, izkoriščanjem, nadzorom, razčlovečenjem in nepravilnostjo ter njihovo nacionalno inkarnacijo v Sloveniji –, ki jo Autorjeva zelo živo dokumentira in odločno izpodbija.

1. Medbesedilnost

Večine obzornikov v njihovi neposrednosti, dostopnosti, namembnosti in celo bežnosti zgodovina ni obravnavala kot bogat vir medbesedilnosti. Toda obzorniki niso izvzeti iz trditve Northropa Frya, da »poezijo tvorijo druge pesnitve«. Slehera umetnina ima svoje prednike, reference in sogovornike. Najočitnejši v primeru Nike Autor in Obzorniške fronte¹ je istoimenski Newsreel, ameriški produkcijski in distribucijski kolektiv, ki je dosegel vrhunec produktivnosti in vplivnosti v obdobju nove levice, njegovi nasledniki pa so dejavni še danes. Priznana avtoriteta na področju preučevanja tega kolektiva, Bill Nichols, je tudi avtor prispevka v tem zborniku, in tu si bom izposodil njegove besede, da poudarim pomen te dediščine ter nakažem plodnost genealoških povezav Autorjeve z ameriško skupino:

Šestdeseta in sedemdeseta leta 20. stoletja so še bolj izostrila težnjo reprezentiranja »zgodovine od spodaj« – z vidika tistih, ki so ostali marginalizirani in razlašeni. Najvidnejši primer kolektivne filmske ustvarjalnosti, na primer, ki se izogiba promoviranju dokumentarnega filmskega ustvarjalca kot umetnika posameznika, ki ima »proste roke«, da lahko v življenju išče tisto, kar drugi vidijo v fikciji, je ameriška skupina filmskih ustvarjalcev z imenom Newsreel. Newsreel z nadvse dejavnima centroma v New Yorku in

¹ Zaradi ekonomičnosti bom spodaj govoril preprosto o »Autorjevi«, čeprav bom meril na to izjemno umetnico in kolektiv, katerega del je. Upam, da je to primerna okrajšava, kajti Google mi pravi, da je ustvarjalkin priimek tudi slovenski prevod angleške besede »author«.

San Franciscu ter distribucijsko podporo v številnih drugih mestih je od leta 1967 naprej posnel ali distribuiral več ducatov filmov, ki so poročali o vojni v Vietnamu, odporu do mobilizacije, protestih na univerzah Columbia in San Francisco State, nacionalnih osvobodilnih gibanjih povsod po svetu in ženskem gibanju.

Newsreelove filme prepoznamo po logotipu, sestavljenem iz migetajoče podobe brzostrelke z besedo »Newsreel«, natisnjeno ob strani. Nobenega dvoma ni bilo, da gre za agitpropovske filme, katerih namen je bil podoben namenu zgodnjih obzornikov Dzige Vertova iz let 1918–1919, ki so spodbujali politični odpor do vladnih ukrepov in politike. Zasluge za filme niso bile pripisane nobenemu posamezniku. Prizadevanja so bila kolektivna in ideja individualne umetniške vizije je bila sekundarnega pomena v primerjavi s predanostjo skupine radikalni politični poziciji. Newsreel v San Franciscu je šel celo tako daleč, da je vzpostavil urnik kroženja, po katerem so si člani iskali službe za določen čas in združevali svoje zasluge, da so lahko podpirali skupino in njene filmske pobude. Newsreel, ki je distribuiral svoje filme in jih prikazoval v univerzitetnih kampusih, krajevnih centrih in na zidovih zgradb, je pomenil prispevek k ljudskemu političnemu aktivizmu šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let 20. stoletja. (152)

Sorodnost Autorjeve z Američani izpred pol stoletja (in tudi s tistimi izpred 80 let, kot sugerira Nicholsov članek v tem zborniku) vzbuja nelagodje. Obema korpusoma del je skupna načrtovana vloga opozicijskega obzorniškega dela kot kombinacije dokumentiranja, provokacije, historiografije, medosebne srečanja ter poziva k solidarnosti in delovanju (deloma agitpropovski plakat in deloma ulična demonstracija) – vse to v krajših formatih, ki jih je mogoče distribuirati in nedvomno tudi zavreči. Ob tem pa je vendarle potrebno definicijsko pojasnilo: »Newsreel«, Nichols, Autorjeva in jaz smo vsi strateško ravno toliko izmuzljivi, kolikor smo prilagodljivi glede točne opredelitve obzornika, saj se skušamo izogniti togim formulam, ki so jim pogosto precej ohlapno sledili celo nadvse nadzorovani komercialni obzorniki, predvajani v kinodvoranah na vrhuncu njihove popularnosti (približno od leta 1925 do leta 1970). Joris Ivens (1898–1989), avtor obzornikov, ki ga hvali Benjamin, je svoje »širše in globlje« dokumentarce vselej razlikoval tako od neosebne »ortodoksnih« dvoranskih kratkih filmov kakor od delavskega opozicijskega »Newsreela« (Waugh, 2016: 157–158, 206), svoje analitično delo pa od novinarske

tekmovalnosti. A zagotovo bi opazil sorodnost z Autorjevo, če bi lahko videl njen *Obzornik 55* ali njen osupljivi »široki in globoki« *Obzornik 62* (2015), esej, ki jugoslovansko zgodovino in politiko umetnosti sooči s sodobno begunsko krizo v borih 11 minutah. Autorjeva na srečo ne uporablja logotipa z brzostrelko: na njenem zaslonu je že tako ali tako dokumentiranega dovolj nasilja! Pravzaprav bi utegnila biti ustrežnejša druga pogosta »Newsreelova« metafora: predstava newyorškega člana Roberta Kramerja o obzorniku kot »odpirraču za pločevinke«.

Ameriški »Newsreel« bom zdaj pustil ob strani in se v nadaljevanju posvetil drugim, ravno tako pomembnim genealogijam, vključno z dediščino dveh Evropejcev, ki ju omenja Benjamin, in vzporednicam z drugimi mednarodnimi deli, zlasti tistimi iz Kanade (»manjše« države v senci močnejših sosedov, podobno kot Slovenija), ki se bodo tako beneškim gledalcem kakor Autorjevi morda zdeli manj znani od obzorniških prednikov iz Pariza ali Buenos Airesa v šestdesetih letih, meni pa se zdijo prav izjemni.

2. Sovjetska povezava

Benjamin omenja film Dzige Vertova *Tri pesmi o Leninu* (Tri pesni o Lenine, 1934), ki je bil premierno predvajan, ko je Benjamin pisal svoje besedilo iz leta 1936; to je poetičen in oseben film, ki bi v običajnem kontekstu presegel večino opredelitev obzornika, saj vsebuje precej dramatizacije. Nichols omenja najzgodnejše delo Dzige Vertova, *Kino-teden* (Kino-Nedelja, 1918–1919) (ti »filmski tedniki« so nastali v letih takoj po boljševiški revoluciji; pogosto so jih snemali in prikazovali na legendarnih agitpropovskih vlakih iz obdobja ruske državljanske vojne). Sam bi rad omenil tudi nekoliko kasnejšo serijo obzornikov *Kino-resnica* (Kino-Pravda) s 23 izdajami, ki so nastale v letih 1922–1925 in katerih ime, »*cinéma vérité* film-resnica«, se je nato v zgodovini filma pojavilo še večkrat, skoraj tako pogosto kot izraz »obzornik«. V teh kratkih filmih Vertov ponuja energično in mobilno vizualno potopitev v dinamičnost porajajoče se revolucionarne družbe, zlasti njene ikonografije živahnih rastočih mest in meščanov, ki so zaposleni z najrazličnejšimi stvarmi, od učenja branja do korakanja po teh stolpičastih mestih, pogosto v uniformah in s transparenti v rokah. Hkrati ti obzorniki s svojimi glasnimi in sočutnimi svarili o lakoti in drugih socialnih problemih jasno napovedujejo delo Nike Autor. Sprašujem se celo, ali ni njeno ljubeče številčenje lastnih obzorniških poglavij morda nameren poklon praksi Dzige Vertova. V resnejšem smislu pa se post-jugoslovanska nespoštljivost do države in neusmiljena kritika le-te verjetno zoperstavlja

predanosti Dzige Vertova delovanju v okvirih državno podprtih struktur in politike ter partijske discipline. Na primer, z zaskrbljujočim poudarkom, ki ga Vertov v več obzornikih daje političnim procesom proti boljševiskim političnim oponentom, članom socialistične revolucionarne partije, se gotovo ne strinja nihče od njegovih naslednikov – ne Nika Autor ne drugi.

3. Povezava z Ivensom

Borinage (izvirni naslov *Misère au Borinage*) je bil ambiciozen »obzornik«, ki ga je nizozemski komunist Joris Ivens posnel v belgijski premogovniški regiji Borinage skupaj z belgijskim filmskim ustvarjalcem Henrijem Storckom in borinskimi stavkovnimi odbori, ki so se znašli v stiski (obzornik so posneli leta 1933 in ga prvič predvajali leta 1934). Arhivska zbirka v filmu nas spomni na večšine, ki jih je nekaj let pred tem v Amsterdamu pridobil Ivens z montiranjem komercialnih obzornikov, toda osnovni elementi tega filma, ki preroško napovedujejo našo ustvarjalko obzornikov iz 21. stoletja, so njegov kritični neposredni nagovor, silovita ironija in sodelovanje z delavskimi aktivisti pri dramatizaciji prizorov zatiranja in odpornosti. Ko gledam srce parajoče prizore filma Nike Autor *V deželi medvedov* (2012), v katerem migranti in nedokumentirani delavci migranti razkrivajo svoja prenatrpana in umazana bivališča v »samskih domovih« in celo v kontejnerjih za prevoz blaga, kjer jih njihovi delodajalci silijo živeti, se mi prikazujejo podobe Ivensove neolepšane in podrobne/metodične »neestetske« upodobitve »barak« borinskih stavkarjev, v katerih je primanjkovalo vode in ogrevanja, ne pa tudi žuželk in druge golazni. Očitno izkoriščanje rudarjev iz leta 1933 se 80 let kasneje ni spremenilo, kar dokazuje tudi pohlepno izkoriščanje delavcev migrantov v Sloveniji, kjer se zdi, da korporacije v vsej grobosti in brezsrčnosti vnovič izumljajo goli zgodnji kapitalizem, kakršnega je obsojal že Marx.

Posebno odmevajo zlasti prizori demonstracij v vseh razen v enem od šestih del Nike Autor, ki sem jih videl; tu begunci, migranti, utišani, izkoriščani in pridržani korakajo in s klici državi ter kapitalistični oblasti izražajo svojo sposobnost za delovanje in opolnomočenje. Ivensov pionirski prizor je pokazal, kako njegovi partnerji iz skupnosti na znova uprizorjenih demonstracijah v rokah nosijo ogromen Marxov portret v pozlačenem okvirju. Toda vnovična uprizoritev je postala realnost; pritegnila je pozornost policije ter se sprevrgla v spontano politično ulično predstavo, ki odtlej velja za standardni element radikalnih obzornikov: premikanje upornih teles po pločniku skozi javni prostor.

4. Kanadska povezava

Severno od meje je po tihem, istočasno z delovanjem ameriških kolektivov »Newsreela«, v okviru aktivističnega programa dokumentarnega filma in videa nastajala vrsta del, ki s svojo neposrednostjo, direktnim nagovorom in katalitičnimi nameni pogosto spominjajo na obzornike. Dejstvo, da je ta program z naslovom »Challenge for change/Société Nouvelle« (Izziv za spremembe/Nova družba) prek kanadskega nacionalnega filmskega odbora financirala naša zvezna vlada, tem delom doda prav takšno protislovno kompleksnost, kakršno sem opazil že pri Vertovu (velikodušna državna leva roka ne ve, kaj počne njena represivna desnica).² Bodo imeli to v mislih gledalci v Benetkah, ko bodo gledali zgovorno državno podprto kritiko slovenske države, ki jo Autorjeva zastopa in tudi prikazuje? Pri vseh gledalcih najljubši primerek med več kot 200 filmi programa »Challenge for Change«, *Na indijanski zemlji ste* (You Are on Indian Land, 1969, Mort Ransen), prikazuje javne demonstracije pripadnikov plemena Mohawk. Indijanci so zaprli cesto skozi svoj rezervat Akwesasne in se s tem zoperstavili vladnemu načrtu gradnje mejnega mostu na njihovem ozemlju (ki se razteza na obeh straneh mednarodne meje med Kanado, Quebecom in ZDA). Jeza in odpor staroselcev proti policijskemu in vladnemu preziru dramatično pokažeta njihovo navezanost na dom, ki je živo upodobljen kot mrzla, zasnežena pokrajina. Med številnimi drugimi film zastavlja tudi vprašanja o naključnosti mednarodnih mej, nacionalnosti in poblagovljenju ozemelj, kar napoveduje problematiko, s katero se Nika Autor ukvarja več desetletij kasneje.

Obzornik 62, njen nepozabni esej iz leta 2015 o zgodovini, spominu in brezdržavnosti, se sklene z enim številnih ustvarjalkinih citatov nemškega komunističnega dramatika Bertolta Brechta, »begunskim pogovorom«, ki ga je Brecht napisal med lastnim izgnanstvom zaradi fašizma leta 1940:

Potni list je najplemenitejši del človeškega bitja. Tudi ne nastane tako preprosto kot človek. Človek lahko pride na svet kjer koli, na najbolj nepremišljen način in brez slehernega pametnega razloga, potni list pa ne. Če je dober, je kakovost potnega lista tudi prepoznana, medtem ko lahko človek ne glede na svojo dobroto ostane neprepoznan. (2011 [1940]: 113)

Nedvomno sta tako Brecht kakor Autorjeva spoznala, da se ta grenka ironija nanaša predvsem na travme izseljenih avtohtonih prebivalcev

² Glej Waugh, Brendan Baker in Winton, 2010.

po vsem svetu. Ganljivi kanadski »obzornik« iz leta 1969, ki je bil posnet na ogroženem ozemlju plemena Mohawk, se s to travmo sooči naravnost in pri tem, tako kot dramatik in avtorica obzornikov, odkrije tudi odpor!

5. Še ena kanadska povezava

Odrasel sem le 25 kilometrov od tovarne Dare Biscuits v mestu Kitchener, Ontario, kjer je kanadska feministična filmska ustvarjalka in umetnica Joyce Wieland (1930–1988) leta 1973 posnela svoj slavni minimalistični avantgardni obzornik *Solidarnost* (Solidarity). Moja družina je v petdesetih in šestdesetih letih redno kupovala piškote Dare. A vendar kot dobrih dvajset let star tuj študent v Združenih državah Amerike nisem vedel ničesar o zgodovinski stavki v tej tovarni, ki se je začela leta 1972 in je trajala več kot eno leto: to je bil oster konflikt, ki sta ga sprožila izpodkopavanje sindikata in nasilje nad preslabo plačano in večinoma žensko delovno silo (katere bojevitost je pomenila velik izziv za sokrivo kanadsko sindikalno birokracijo tistega časa, ki je bila tudi pod močnim ameriškim vplivom). Wielandova pa ni bila nepoučena. Ravno takrat se je s podaljšanega bivanja (izgnanstva?) v New Yorku vrnila na porajajočo se umetniško sceno v Torontu; tam so njene vse bolj politične diskurze cenili bolj kot v tako imenovani umetnostni prestolnici, kjer je še vedno prevladovala apolitična estetika hladne vojne. Poleg tega je pred nedavnim, leta 1971, doživela tudi zgodovinsko priznanje v kanadski Nacionalni galeriji, ki ji je kot prvi živeči umetnici posvetila samostojno razstavo. To je bilo zanjo zelo uspešno obdobje, saj je njena filmska ustvarjalnost pritegovala čedalje več pozornosti in jo vse bolj povezovala s feminističnimi omrežji umetnikov in aktivistov v Torontu. Wielandova je pograbila kamero in odšla na fronto sto kilometrov oddaljene stavke ter posnela svojo provokacijo v enem kadru, ki traja le slabih 11 minut. Autorjeva je leta 2011 naredila remake tega filma; pod naslovom *Solidarnost* je malodane sličico za sličico posnela film, ki se osredotoča na demonstracije migrantov v Ljubljani.

Solidarnost je del dvodelnega cikla »političnih filmov« Joyce Wieland (»političnih« v smislu konotacij razrednega, ekonomskega in nacionalnega boja, ki jih besedi pripisuje patriarhalna stara levica). Leto pred tem je šla v Montreal in posnela svoj 30-minutni film *Pierre Vallières*. Angleški Kanadčani so bili pogosto voajersko obsedeni z nacionalističnimi in radikalnimi nemiri v Quebecu in Wielandova je to obsedenost popeljala do vizualne skrajnosti s posnetkom Vallièresa, avtorja biblije quebeških separatistov *White Niggers of America*, ki prebere tri od svojih bolj hujskaških govorov. Posnela ga je v zelo

bližnjem planu, s čimer je enako pozornost posvetila njegovim brkom, slini in zobem med govorjenjem (protagonist mi je snemanje kasneje opisal kot tako utesnjujoče in boleče, da je bil nadvse olajšan, ko je ta zagonetna ženska iz Toronta končno odmaknila kamero od njegovih ust). Oba »politična« filma Joyce Wieland sta si podobna v intenzivni pozornosti, ki jo posvetita enemu samemu ikonografskemu elementu – v prvem primeru revolucionarjevim ustom, v drugem pa stopalom in čevljem stavkarjev –, ki ga v obeh primerih spremlja zvočni zapis političnega govora. Seveda so se mi moji takratni novolevičarski študentski kolegi pridružili pri (seksističnem?) zgražanju nad tem, da je Wielandova v svojih drugih delih lahko miselno malikovala premierja Pierra Elliotta Trudeauja, in pri zavračanju njenih »političnih« del kot trivializacije političnih idej in procesov za temi muhastimi podobami. Številni feministični kritiki so odtlej v njenem opusu prepoznali več kompleksnosti in ironije ter jo rehabilitirali v feministični kanon, pa tudi sam sem se že zdavnaj spreobrnil.

Če pustimo osebne digresije ob strani, je treba priznati, da je *Solidarnost* zelo dobro prestala skorajda polovico stoletja in poklon Nike Autor, skorajda pastiš, prepoznava njeno podcenjeno sijajnost. Autorjeva – ki s predhodnico deli fasciniranost z obutvijo, talnimi površinami in uporniškim govorništvom, če strašljivega slogana »solidarnost«, ki lebdi nad podobo, niti ne omenjamo – nas kljub bremenu nejasne postmoderne citatnosti, ki ga nosi njen film, jedrnato opominja, da delavski boji ustvarjajo dolg in neprekinjen kontinuum v kapitalistični in post-kapitalistični zgodovini in umetnosti, od Daumierja do Bertoluccija, ter da gibanje in trud – stopal, ust in teles na splošno – tvorita pravi kazalec solidarnosti, pa naj bo to v Kitchenerju ali Ljubljani. Zanimivo je, da se je Wielandova svojim muhastim, a militantnim podobam demonstracij približala iz smeri apolitične in oslabele newyorške avantgarde; Autorjeva se giblje v nasprotni smeri, od radikalne aktivistične intervencije proti igrivim »arty« podobam čevljev in tlakovcev – toda umetnici se srečata.

Do pomembne prekinitve sicer zvestega pastiša Nike Autor pride zgodaj v filmu, kjer je vrinjen mednapis z vrsticami iz Brechtove pesmi »Nemški vojni abecednik«, ki je nastala v prvih letih druge svetovne vojne:

Delavci kriče zahtevajo kruh.
Trgovci kriče zahtevajo trge.
Nezaposleni so bili lačni. Zaposleni
so lačni zdaj.
Nekoč prekrizane roke so spet zaposlene.
Izdelujejo naboje.³

³ Glej Bertolt Brecht, »German War Primer« (odlomek, 1940–47), <https://www.poemhunter.com/poem/from-a-german-war-primer/> (dostop 18. 3. 2017).

Pri filmih Joyce Wieland in Nike Autor, ki ju ločuje štirideset let in ocean, se mi zdi fascinantna tudi enaka odločitev, da demonstracije prikažeta posredno, skozi prozaične podobe nog in hoje. V obeh primerih vidimo ceneno, a trpežno pohodno obutev, ne kakšnih modnih znamk, kot sta *Reebok* ali *Vogue* (to me spominja na prizor nakupovanja v filmu *V deželi medvedov*, v katerem delavski aktivist Armin v velikem slovenskem trgovskem centru izbira čevlje za bosanskega tovariša Esada in sredi zanikrne prodajalne dolgo razmišlja o praktičnih zahtevah, ki jih mora izpolnjevati delavčeva obutev, da bo odporna na olje in vodo na gradbišču). V vseh treh filmih čevlji postane materialistična kapsula političnih in ekonomskih razmerij (in v ozadju odmevata tako Marx kakor Brecht!). Le v *Solidarnosti* Nike Autor pa smo se prisiljeni soočiti z analizo globalne politike čevljev in hoje skozi Brechtovo cinično pesem o nezaposlenih in zaposlenih v ekonomiji vojne.

In še zadnja zanimiva opomba: Joyce Wieland ni nikoli zastopala Kanade na bienalu v Benetkah, pač pa jo je leta 1970 zastopal njen mož Michael Snow; obstaja tudi zapis, da se je Wielandova kar malce kujala, ker so jo zavrnil. No, 47 let pozneje so se stvari nekako postavile na pravo mesto, ko se je Wielandova končno prikazala v Benetkah skozi to čudežno slovensko verigo političnih in umetniških vplivov, zaporedij in oživljanj.

6. Še ena ameriška zveza

Upam, da nihče ni sklepa, da se v 45-letni vrzeli med Wielandovo in Autorjevo razteza obzorniška puščava – resnica je ravno nasprotna. Tehnološka revolucija, ki se je odvila v tem času – zlasti vpeljava poceni enosistemskih miniaturnih digitalnih kamer v osemdesetih letih in kasnejši izbruh mobilnih telefonov v tem stoletju –, je 35-mm ročno kamero Dzige Vertova in Jorisa Ivensa pustila daleč za seboj. V šestdesetih letih so nove 16-mm Portapakove video enote s sinhroniziranim zvokom, ki so bile prenosne, a še vedno neokretne, prekosile predhodnike s svojo sposobnostjo dokumentiranja in podžiganja. Oba tehno-tektonska premika sta sprožila intenzivno stopnjevanje opozicijske obzorniške dejavnosti po vsem svetu, kar je utrdilo politiko nove levice glede identitete in spola skupaj z drugimi subalternimi subjektivnostmi in klasičnimi okviri, kot so imperializem, nacionalnost in razred. Ta vpliv še vedno ni popolnoma uresničen, kaj šele razumljen. Naj omenim edino delo, ki mi pride na misel, spet gre za ameriški prispevek, ki sugerira kontinuiteto med šestdesetimi leti 20. stoletja in tem desetletjem. *Zdravnik, lažnivci in ženske: AIDS aktivisti pravijo NE*

»*Cosmu*« (Doctor, Liars, and Women: AIDS Activists Say No To “Cosmo”, Jean Carlomusto in Maria Maggenti, 1988), provokativen in angažiran ACT UP video, ki je nastal na vrhuncu pandemije aidsa na newyorških pločnikih, ustreza temu namenu. V njem, kar ni presenetljivo, zasledimo odmeve vseh že omenjenih del glede osredotočenosti na demonstracije, v tem primeru celo dve: omizje v televizijski pogovorni oddaji, ki širi nevarne informacije o ženskah in prenašanju virusa HIV, in bolj konvencionalen posnetek korakanja nog na pločniku pred televizijskim studiem. Ko demonstratorica-snemalka snema protestnike za sabo, slišimo njen tesnobni glas, ki se pritožuje, kako težko je početi dve stvari hkrati – protestirati in snemati film:

Nekako razcepljena sem bila, kajti kot udeleženka v organizacijskem procesu sem hotela biti del demonstracij. A ko v rokah držiš kamero, moraš misliti na dokumentiranje; zato mora biti del tebe čisto hladnokrven. In iskreno povedano, v tistem trenutku sem izgubila svojo hladnokrvnost ... Zato se v neobdelanih posnetkih veliko vidijo moje noge, ker so bile moje roke v zraku, jaz pa sem skupaj z vsemi ostalimi skandirala.⁴

Toda ustvarjalka obzornikov Carlomusto to počne dobro in napoveduje energijo, raznovrstnost in mobilnost svoje slovenske naslednice, vključno s precej zamegljenimi in akrobatskimi posnetki ter, seveda, čevlji. V vseh primerih, ki sem jih omenil, se ulična predstava posameznih teles in jeznih skupin na pohodu ter glasov, ki se dvigujejo v upor, spremeni v trajnejšo politično estetiko opozicijskega obzornika.

7. Za konec

Vesel sem, da je Nika Autor pokazala, kako so Benjamin, Brecht, Vertov, Ivens, Challenge for Change, Wielandova in ACT University Press tudi v tem stoletju še vedno enako relevantni, kot so bili v prejšnjem. Vsekakor je Autorjeva del mednarodnega omrežja, ki oživilja aktivistični dokumentarec v sferah produkcije, distribucije in prikazovanja (glede slednjega omenimo organizacije, kot sta Cinema Politica v Kanadi in »Vikalp« v Indiji, kot predstavnice te čedalje razsežnejše krajine, ki jo včasih imenujemo tudi »lenuhi na sedežih« ali staromodno fizična občinstva). Upam, da bo slovenska predstavica v Benetkah leta 2017 dosegla učinek, ki si ga zasluži, in da bodo odslej prav vsi nacionalni predstavniki na bienalu

⁴ Ta citat in zgodnje različice nekaterih idej iz tega članka se pojavijo v Waugh, 1999; ponatis v Waugh, 2011.

drzni, pogumni, premišljeni in prelomni obzorniki – morda tudi z nekaj solidarnosti v usnjenih čevljih in demonstracijami proti državni krutosti in izkoriščanju. Jaz pa sem hvaležen za to ponižnost vzbujajočo priložnost odkriti delo avtorice, skupine in države, ki jih doslej nisem poznal, za priložnost, da sem se pridružil skupini uglednih sodelavcev in da sem lahko svoje navdušenje nad »uličnim« aktivističnim obzornikom oživil na nadvse nepričakovan način.

Literatura

Benjamin, Walter (1973): »The Author as Producer« [1934]. *Understanding Brecht*. London: New Left Books. 85–104.

Benjamin, Walter (1981): »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije« [1936]. *Misel o moderni umetnosti: izbrani eseji in odlomki*. Ur. Janez Vrečko (et al.) Ljubljana: Mladinska knjiga. 66–92.

Brecht, Bertolt (2011): »Refugee conversations« [1940]. V Miriam Rürup, »Lives in Limbo: Statelessness after two World Wars«. *Bulletin of the GHI* 49, 113–134.

Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Waugh, Thomas (1999): »Joris Ivens and the Legacy of the Committed Documentary«. *Joris Ivens and the Documentary Context*. Ur. Kees Bakker. Amsterdam: Amsterdam University Press. 171–182.

Waugh, Thomas (2011): *The Right to Play Oneself: Looking Back on Documentary Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Waugh, Thomas (2016): *The Conscience of Cinema: The Works of Joris Ivens, 1912–1989*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Waugh, Thomas, Michael Brendan Baker in Ezra Winton (2010): *Challenge for Change: Activist Documentary at the National Film Board of Canada*. Montreal in Kingston: McGill-Queen's University Press.

ZDAJ. IN NEKOČ ...

Delo Obzorniške fronte sodi v tradicijo, ki sega vse do začetkov filma. Poročila. Novice. Informacije. Vse o zdajšnjosti trenutka, ko kamera snema. Naj bo to *Odhod delavcev iz Lumièrove tovarne* (La Sortie de l'usine) iz leta 1895 ali *Kino oko* (Kino-glaz, 1924) Dzige Vertova o novi, revolucionarni Sovjetski zvezi, film nam je dal možnost videti trenutek sedanosti in mu prisluhniti. In ko čas mineva, trenutek sedanosti postane preteklost, čas, ki ga obzornik nagovarja s prepričljivo močjo, kot nas živo opominja *Obzornik 55* (2013).

- *Mož s kamero* (Čelovek s kinoapparatom, 1929) Dzige Vertova je najslavnejši poskus videti svet na novo, uporabiti kamero ne le za dokumentiranje dosežkov neke revolucije, temveč tudi za revolucionarnost pri reprezentiranju spremenjene družbe.
- Filmske in fotografske zveze iz 30. let, ki jih je koordinirala komunistična partija in so delovale v številnih državah od Nizozemske do Japonske, so pripravljale poročila s fronte: stavke, gladovni pohodi, protesti – dejavnosti, ki so jih dominantni mediji zanemarjali ali prikazovali v slabi luči.
- Santiago Álvarez je to tradicijo oživil na Kubi po revoluciji leta 1959 s svojimi bliskovitimi zažigalnimi kolaži, ki slavijo pojav nove Kube, kot je *Zdaj* (Now), ostra obsodba rasizma v Ameriki.
- Obzorniki, kolektivi filmskih ustvarjalcev in aktivistov, so se pojavili v poznih 60. letih kot del nove levice v Združenih državah Amerike, da bi dokumentirali protivojno gibanje s provokativnimi, pogosto podžigajočimi filmi proti obveznemu služenju vojaškega roka, vojni v Vietnamu, rasizmu v univerzitetnih kampusih in v družbi na splošno ter vzponu Črnih panterjev.

Novice niso nove. Ne padejo z neba. Novice pomenijo spremembe oziroma motnje v sistemih in institucijah. Ti večji sistemi so stari in znani: od vremena do ekonomije, od politike do športa. Raztezajo se nad osnovno predstavo o družbenem redu, tisto, kar ta red zmoti, pa je primerno, da postane novica. Zato nasilje vseh vrst, od letalskih nesreč do izgredov, od invazij do usmrtitev, pogosto izrinja razmislek o obstoječih sistemih kot takih.

- Dominantne novice običajno podpirajo *status quo* sistemov in institucij. Osredotočajo se predvsem na grožnjo, ki jo pomenijo motnje, ne pa na dejansko vrednost sistemov in institucij.
- Alternativne novice vnašajo dvom v domneve o *statusu quo*. Kar dominantne novice predstavljajo kot grožnjo, alternativne novice razumejo kot možnega glasnika sprememb in preobrazbe. Delo Obzorniške fronte nedvomno sodi v to tradicijo. Prosilci za azil so človeška bitja, ki potrebujejo pomoč, za državo pa predstavljajo grožnjo stabilnosti družbenega reda.

Filmske novice so lahko didaktične in nadvse informativne, neosebne in navidezno objektivne pri svojem reprezentiranju družbenega reda, ki se nam zdi znan in samoumeven ali pa je afektiven in eksperimentalen, lahko pa so utelešene in bolj odkrito subjektivne pri svojem predstavljanju specifičnih situacij, v katerih so se znašli posamezniki znotraj širšega družbenega reda.

- Delo Obzorniške fronte sodi v slednjo kategorijo. Podaja občutek polne človečnosti tistih, ki jih dominantni mediji obravnavajo kot pripadnike abstraktnih kategorij; imigrante, delavce migrante ali iskalce političnega azila.
- *Obzornik 62* (2015) vzporeja zgodbo o veliki likovni razstavi v Slovenj Gradcu leta 1965, s katero so počastili dvajseto obletnico Splošne deklaracije človekovih pravic, s sodobnimi posnetki krize na meji, ki odražajo ostro zavračanje splošnih človekovih pravic v korist nacionalističnega protekcionizma. Izginotje dveh del, *Družina* in *Delavec*, ki so ju na razstavo poslali iz Sirije, dodatno prispeva k ironiji, zlasti če upoštevamo preroški naslov zmagovalnega dela – *Vojna*. Tudi Sirija, tako pravi pripovedovalec, izginja v nemirih in z njo izginjajo človekove pravice. Film se konča z besedilom, ki prekriva policista, medtem ko pretepa protestnike. Besedilo nas opominja, da se ljudje na tem planetu pojavljamo naključno, brez skrbi, potni listi pa ne. Ne glede na svojo dobroto lahko človek ostane neprepoznan, veljaven potni list pa je s svojo legitimnostjo priznan povsod. Ta *Obzornik* uporablja meglene, neprepoznavne posnetke in nepričakovane vzporednice, s čimer oznanja svoj odmik od didaktične informativnosti. Bolj bega in problematizira, sprašuje in izziva, kot pa da bi informiral. Je reprezentativen primer avangardnega, politično radikalnega statusa dela Obzorniške fronte.

- *Obzornik 55* (2013), kolaž preteklosti in sedanjosti, ki obžaluje nemožnost »ujetja« preteklosti ali napovedovanja prihodnosti, oriše zgodovino Maribora od leta 1941 do danes. Stavke se križajo s sanjami, spomini z lažmi. Ogromna gruča belih balonov zapljuje proti nebu, vsak od njih spomin na umrle, del mešanice »železa in kosti«, ki je nekoč predstavljala industrijo, napredek in smrt. Pripovedovalec govori o »lažni sliki«, lažnivi podobi, ki ustvarja državne novice na televiziji – a kaj lahko nadomesti to podobo? Mor-da odgovor tiči v zadnji podobi ilegalcev in ženske, Slave Klavora, ki so jo umorili med drugo svetovno vojno. Njen pogled predira gledalca. Drugi se smehljajo ali previdno pogledujejo, ona pa strmi z gorečno odločnostjo videti in biti videna. Koga oziroma kaj vidi za kamero? Koga oziroma kaj vidimo mi in kaj bomo storili? Obzorniška fronta zastavlja vprašanja, ne da bi ponudila enostavne odgovore, ki jih potrebujejo stroji propagande.
- *Razglednice* (2010) so živ izraz občutkov človeka, ki ga država popredmeti in kriminalizira, ker skuša prečkati mejo *sans papiers*. Uporaba črno-belih nadzornih posnetkov mejnih patrolj razosebi in popredmeti posameznike, ki so jih patrolje srečale. Film razjasni ta proces vsem gledalcem.
- *Poročilo o stanju prosilcev za azil* (2010) in *V deželi medvedov* (2012) spreminata tiste, ki bi lahko ostali zgolj številke oziroma statistika, razčlovečene figure, zadržane na nikogaršnji zemlji, ki ni ne tu ne tam, v človeška bitja. Filma nam pokažeta, kaj pomeni biti človek, ne le v zvezi s potencialno ilegalnim ali kriminalnim razmerjem do države, temveč kot filmski ustvarjalec, ki se drugim približa kot soljudem in ne kot osumljencem.
- *Solidarnost* (2011) predstavlja politični shod z očitno avantgardne, eksperimentalne perspektive. Kamera se pomudi na nogah in stopalih tistih, ki so se zbrali, in ne na njihovih obrazih, transparentih ali govorih. Vrača se k temeljem, k osnovnemu elementu solidarnosti: stati in premikati se skupaj. Besedo »solidarnost« izpiše tudi čez zaslon. Tu, tako kot v filmu *Solidarnost* (Solidarity) Joyce Wieland iz leta 1973, ki ga Autorjeva poustvarja, se zdi, da se ta beseda pojavi kot nekaj, kar je gledalcu bliže od filmske podobe; ne zaseda istega prostora, ravno tako kot koncept ne zaseda iste sfere kot tisto, kar reprezentira. Ta nekonvencionalna taktika deluje provokativno, da bi ustvarila občutje solidarnosti s samim dejanjem vzpostavljanja solidarnosti od spodaj oziroma od peta navzgor.

Obzorniška fronta vrača občutek življenja in vrednosti ljudem, ki bi sicer lahko ostali popredmeteni in pozabljeni. Njihova poročila identificirajo ogromno in nevarno spregledano grožnjo družbenemu redu: redukcijo človeških bitij na objekte ali celo na kriminalce na osnovi njihovega porekla in veljavnosti njihovih potnih listin. Obzorniška fronta posredno sprašuje, kdo smo in kaj moramo storiti, da potrdimo in obranimo svoj status, in status drugih, kot človeških bitij v časih, ko institucije in nacionalne države te temeljne predpostavke ne spoštujejo več.

Nika Autor

OBZORNIŠKI OKRUŠEK: KUHINJA

Povabljeni ste na pogovor v kuhinjo v majhnem najemniškem stanovanju v središču Ljubljane, ki se nahaja v tipičnem bloku, zgrajenem v času nekdanje Jugoslavije. Precej neudobna miza in klop, ki se naslanja na z lesom obdano steno v kuhinji veliki 12 m², ki lahko gosti vsaj šest ljudi. Nad mizo visi kuhinjska luč, ob katero zadeneš z glavo vsakič, ko začneš vstajati. Ob mizi stoji hladilnik, star in glasen. Nasproti hladilnika je okno z razgledom na vzhodno Ljubljano. Ta kuhinja je postala prizorišče sestankov, snemanj, novih poznanstev, načrtov; bila je prostor srečanj in natanko ta kuhinja je priskrbela prve stike in zavezništva, ki sem jih zgradila s somišljeniki okoli perečih, aktualnih družbenih vprašanj. Tu sem prvič srečala umetnike in aktiviste, ki so dejavno skušali spremeniti obstoječa družbena razmerja. Tu smo preizkusili prve ideje o vlogi umetnosti v odnosu do zgodovine in aktualnih družbenih vprašanj. Ta kuhinja je postala prva scenaristična soba, glavno prizorišče snemanja in montažna soba za V deželi medvedov. Poskus in stalna igra kolažiranja podob in besed. V kuhinji eksperiment poskusov, ki na vprašanja odgovorijo neuspešno.

Poskus v tem svetu, ki je vse bolj podoben brezsvetju

Začeti iz nič, s koščki.

Fragmenti.

Film o prijateljstvu, ljubezni in boju.



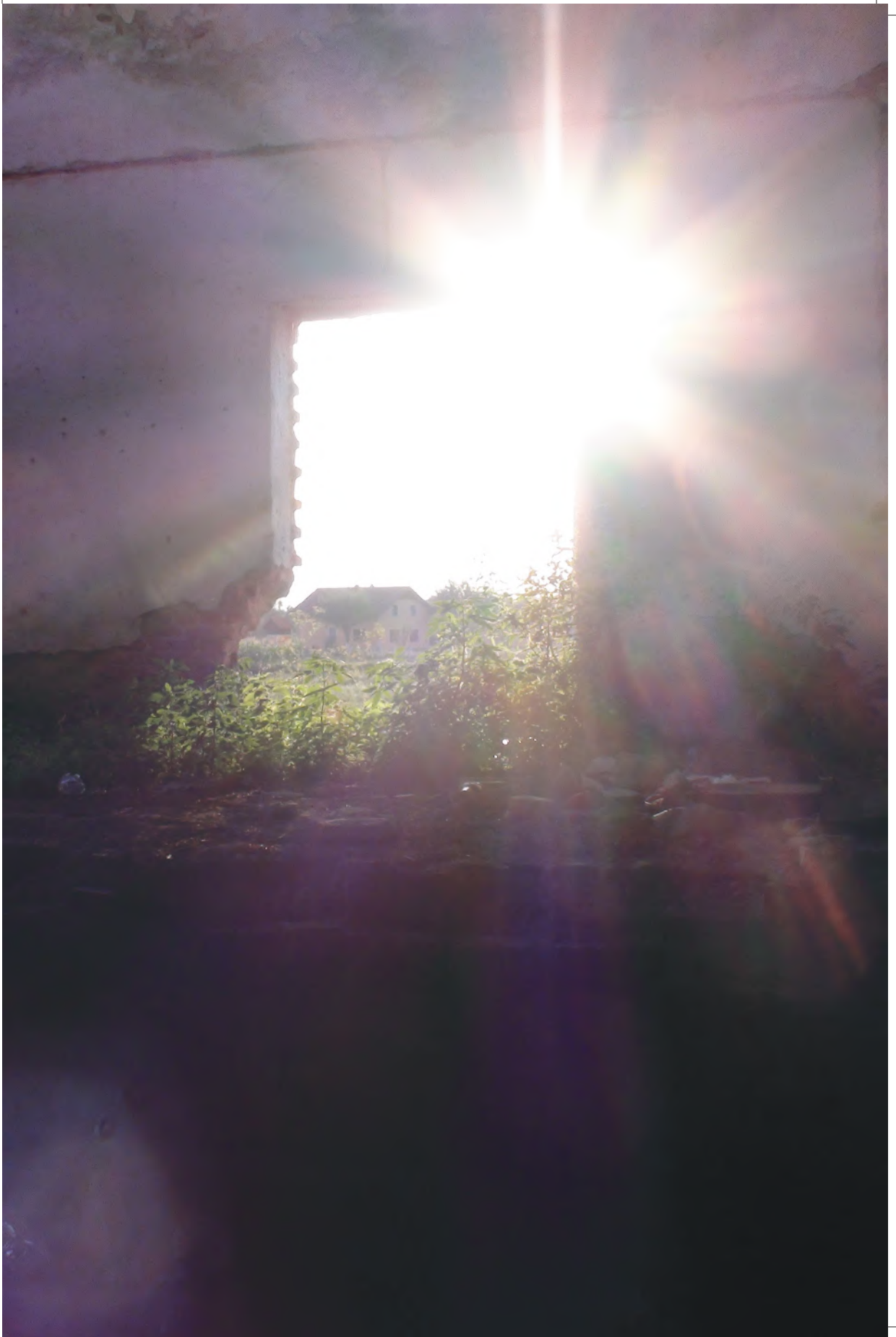
OBZORNIŠKI OKRUŠEK: SPREHOD

EU se zdi ta situacija razveseljiva!
Brezplačno delo jim ustreza!
Primejo nas lahko, kadarkoli hočejo.
Tudi nazaj nas lahko pošljejo, ko želijo.
Pet let živim brez enega samega centa!
Samo delajte!
Nimamo življenja, da bi ga prodali!
Življenje imamo, da ga živimo!
In na koncu imamo svoje želodce!
Prazni so!



OBZORNIŠKI OKRUŠEK: REKA

A veste, kako so med vojno hodili lovit ribe?
Uporabljali so elektriko in metali bombe. V vodo vržete bombo in jih vse ubijete. Majhne ribe, to jih vse ubije. Ali pa so s puško streljali v zrak in ribe so za trideset sekund izgubile zavest.
Potem greš v vodo, izbereš tiste, ki so ti všeč, ostale pa preživijo.
Enkrat sem šel lovit ribe in brat je imel leseno ribiško palico.
Na palico je privezal košček svinca. Gledam te kose in hočem kaj ujeti.
Vržem enkrat ... plonk.
Rib ni bilo več, vse so izginile.
Bil sem popoln amater.
V Slovenijo sem prišel že davno.
Nisem načrtoval življenja ali skušal kaj narediti iz njega.
Hotel sem le zapustiti Bosno.
Živim.
Shajam.
Tako kot vsi ostali.



OBZORNIŠKI OKRUŠEK: KORAKANJE

Korakamo proti Trgu svobode
po stopinjah
delavcev in delavk pred mnogimi leti.
Kjer so korakali
organizirani industrijski delavci,
se danes vali od države pozabljena drhal.

Mi.

Policaji, psi, konji, pendreki.
Telesa, utrujena od adrenalina.

Z izgovorom, da so demonstracije ilegalne, nam končno podelijo
pravico do upora,
do izražanja,
do političnega mišljenja.



OBZORNIŠKI OKRUŠEK:
LJUBEZEN, BOJ IN NEUSPEH ...
IN OBZORNIK 62.

Nekdo je prišepnil.

»Obstajata ljubezen in predanost za več kot zgolj 62.«

Kaj to pomeni?

Zavajajoča podoba.

Prava podoba.

Uborna podoba.

Travmatična podoba.

Trapasta podoba.

Nevzdržna podoba.

Zaveza in neuspeh.

Govoriti: blizu in blizu ob.

Blizu.

Ob.

In z.

Poskus.

Izostriti.

Lotiti se.

Ne uspeti.

Ne uspeti znova.

Upreti se.

Montirati.



FILMSKE INFORMACIJE, PROTIINFORMACIJE, PRAINFORMACIJE

Za Fabiena Thelmo

I. V kakšnem odnosu so dejstva, dogodek in informacije?

Pojasnimo razliko med štirimi stopnjami in izrazi, ki jih industrija informacij hote zamenjuje.

- *Noumenon*: postajanje, jedro pred vsako zaznavo, izkustvom in zgodovinskostjo, tisto, kjer nismo v simbolnem.
- Dejstvo: sklepamo lahko, da dokler bosta obstajala življenje in smrt, sveta ne bo mogoče zvesti na najrazličnejše kroženje raznovrstnih znakov in da bo dejstvenost na njem obstala. A kot nas uči epistemologija, »dejstvo« ne obstaja samo na sebi, ampak gre za skupek prepričanj, h katerim se začasno zatekamo. »Nobena teorija se nikoli ne ujema z vsemi dejstvi na svojem področju, vendar napaka ni vedno na strani teorije. Dejstva konstituirajo starejše ideologije, in konflikt med dejstvi in teorijami je lahko znak napredka.« (Feyerabend, 1999: 57) Trditev Paula Feyerabenda na področju znanosti (kjer jo s številnimi zgodovinskimi primeri tudi potrdi) nadaljuje analizo Louisa Althusserja: znanost, je zapisal, »se ne 'ukvarja' s čisto in objektivno 'danostjo', z golimi in absolutnimi 'dejstvi'. Nasprotno, njeno delo je izdelovati *lastna znanstvena dejstva* skozi kritiko ideoloških 'dejstev', ki jih je oblikovala predhodna teoretsko-ideološka praksa.« (1967: 187) (Oba se navdihujeta pri Immanuelu Kantu, ki kritično povzema zgodovino znanosti v predgovoru *Kritike čistega uma*: »Um uvidi le to, kar po lastni zasnovi proizvede sam, da mora s principi svojih sodb po stalnih zakonih iti naprej in prisiliti naravo, da odgovori na njegova vprašanja, namesto da bi se ji tako rekoč povsem pustil voditi na povodcu.« ([1787] 2001: 20)) Če to kritiko »objektivnega dejstva« prenesemo na področje estetike, nam omogoči temeljito razmejitev pojavnosti in predstavlja operativno protiutež proustovski definiciji:

zavzeti in morda razumeti »ta skupek pojmovanj, ki mu pravimo videnje« (Proust, 1987: 118).

- Dogodek: pripada pojavnemu (v nasprotju z noumenalnim) in predstavlja subjektivno ter družbeno dojetje »dejstva«, način, kako slednje odmeva v mišljenju in zavesti posameznika ter skupnosti. S premestitvijo dejstva v dogodek se pojavi možnost, da si ga zamišljamo, ga dojemamo, morebiti tudi ubesedimo, pripovedujemo, postavimo v prostor. Dogodek je tisto, kar od »dejstva« preide v inteligibilno ter se sooči z izrekljivim in neizrekljivim.
- Informacija: preoblikovanje dogodka (in ne neposredno dejstva) v sporočljivo vsebino, in včasih sam kompleksen proces preoblikovanja.

Načelno si je med temi štirimi ontičnimi in fenomenološkimi razsežnostmi mogoče zamisliti jasne črte, *noumenon*/dejstvo/dogodek/informacija. V industriji informacij, pisni in avdiovizualni, je takšna (ideološka) transparentnost implicitno prisotna na vsakdanji ravni.

Industrija informacij pa v resnici pomeni vladavino dezinformacij, številne procese, kot so:

1. Predpostavka o transparentnosti:

po eni strani napeljuje, da sta dejstvo in informacija na neki način povezana, zagovarja celo, da gre pravzaprav za sopomenki; strokovno obravnavo dejstev po drugi strani prepušča cehu poklicnih novinarjev; samo dejstvo in »novo« se v angleščini prekrivata, izraz »newsreel« in beseda »journal« v francoščini ter drugih jezikih pa srednjeročne in dolgoročne procese potiskata na stranski tir.

Protiudarec temu bi lahko bila vpeljava besede »gazette«, ki se je razširila v 16. stoletju in je pomenila periodično publikacijo na področju informiranja, etimološko pa je izhajala iz italijanske »gazete«, novca, s katerim je bilo mogoče kupiti ta list. Če zamenjamo besedo »journaliste« z besedo »gazetier«¹, lahko terminologijo očistimo imaginarija potvarjanj in se (v barthesovskem pomenu) mentalno zaščitimo pred učinki realnega, ki ga povzročajo informacije.

¹ V slovenščini na primer izraz »novinar« z izrazom »časnikar« (op. p.).

2. Vsesplošna približnost

V zvezi s tem se lahko spomnimo na majevtični prijem Jean-Luca Godarda nekega dne v maju leta 1982, ko je sredi televizijskega dnevnika med neposrednim prenosom voditelja Philippa Labroja (poklicnega novinarja in pisatelja, ki je leta 1966 igral v njegovem filmu *Made in USA*) prisilil k priznanju, da *de facto* ne ve popolnoma ničesar o situaciji, o kateri »obveščča«, »poročča« – šlo je za falklandsko vojno. Philippe Labro, povzame Jean-Luc Godard, potemtakem ni novinar, ampak »speaker«, »posredovalec«.

3. Uničujoče zamolčanje:

zanemarjati cele sklope dejstvenosti, pustiti, da ostane nepoznana ali da pade v pozabo.

4. Različna potvarjanja

Spomnimo, da je bilo že pri snemanju drugega filmskega obzornika, »newsreela« s 7. septembra 1894, »dejstvo« popolnoma inscenirano: boksarski dvoboj med Jamesom Corbettom in Petrom Courtneyjem je moral trajati do 6. runde, torej ves film, in se končati z zmago favorita. (Fielding, 1972: 10)

5. Izmišljanje »dejstev« *ex nihilo*

Poročilo, ki ga je 12. septembra 2002 v Združenih narodih prebral Colin Powell, da bi upravičil »preventivno vojno« v Iraku, je v tem pogledu tipično za sodobno informiranje. »Alternative facts«, evfemizem za besedo »laž«, ki ga je januarja 2017 uvedla svetovalka Donalda Trumpa, predstavlja današnjo semantično institucionalizacijo laži.

V vsej zgodovini in v vseh družbenih okoljih, tudi med medijskimi delavci, lahko zasledimo pobude s ciljem izboljšati, prenoviti in nadgraditi odnose med dejstvenostjo, dogodkovnostjo in posredovanjem. Dinamike teh pobud se med seboj prepletajo.

- Dolgoročno se zavzemajo za možnost obstoja zgodovine, ki ni zvedena na funkcijo ideološkega aparata.
- Srednjeročno se zavzemajo za kritično delo zgodovinarjev (ki bi morali poskrbeti, da se to delo vrne pod njihovo okrilje in da se dejstva v nasprotju z njihovo politično instrumentalizacijo postavi v perspektivo). Pri »zgodovinarjih« sicer nimamo v mislih le specializiranega ceha, ki to delo opravlja poklicno.

Kratkoročno in neposredno:

- Na ravni dejstva gre za neskončno bitko za dejstvenost, torej za boj proti pozabi in pristranskim ter uničujočim zamolčanjem medijske industrije. Celotna področja človeške izkušnje ostajajo skoraj popolnoma neozaveščena, tako v sedanjosti kot v preteklosti.
- Na ravni dogodka pa je treba razkrinkati trenutna potvarjanja. Klasični primer predstavlja René Vautier in njegov film *Črni madež in rdeči bes* (*Marée noire et colère rouge*, 1978). 16. marca 1978 je Amoco Cadiz, ameriški supertanker, ki je plul pod liberijsko zastavo, potonil pred skrajno točko bretonske obale. Francoska vlada je sporočila, da so razmere pod nadzorom, da nafta ne uhaja. René Vautier je našel helikopter in posnel razlitje, ki se je širilo iz tankerja, film pa je zmontiral tako, da se uradni diskurz (televizijski dnevnik) in dejstva kar najzgovorneje izmenjujejo.

Pa vendar – ali lahko danes ostanemo pri tradicionalnem dvojcu dezinformacije in protiinformacije? Dokumentiranje dejstev doživlja skokovit porast: v eni nanosekundi vznikne in se razširi več filmov nasprotnega informiranja kot prej v vsej zgodovini filma. Zato lahko danes govorimo o *prainformaciji*, izvorni in primarni informaciji; izvorni, ker je pred uradno informacijo, in primarni, ker jo medijska industrija občasno in vse pogosteje uporablja kot sredstvo (za informiranje/nadzor).

Ta prainformacija prihaja iz številnih virov. Danes seveda pomislimo na splet, a pomeni tudi vsakodnevno terensko delo nekaterih velikih reporterjev, ki je težko in včasih tragično, a je v samem procesu posredovanja na raznovrstne načine izmaličeno. Zaradi takšnih razlogov je Fabien Thelma, ki mu posvečamo ta tekst, prenehal z delom na informativnem programu.

Lahko današnja številčnost pobud nadomesti organiziranost? Kako se učinkovito boriti s pomočjo protiinformacij v družbi nadzora?

II. Protiinformacije in ustvarjanje podob

Ker se protiinformacije nahajajo na pragu zaznavnega in sporočljivega, so kot laboratorij za ustvarjanje diskurzivnih oblik (verbalnih, vizualnih ...). Kako misliti globoko solidarnost med obravnavanjem dejstvenosti in nekaterimi vprašanji, ki so kar najgloblje povezana z umetnostjo: z opisljivostjo, ubesedljivostjo, zgradbo diskurza, kritičnim

pristopom do znakov in govorce, stičišč med upodobitvijo in dejanjem ...?

Česa se na področju praktične organizacije, ustvarjanja in širjenja protiinformacij lahko naučimo iz zgodovinskih izkušenj?

Najprej moramo povzeti zgodovino iniciativ nasprotnega informiranja – to je njen kratek historično-definicijski očrt.

Opredelitev značilnosti protiinformacij in spremenljivost njihovih potez

Iz zgodovine filmskih iniciativ protiinformiranja lahko izpeljemo naslednje značilnosti:

- neposreden odnos do aktualnih dogodkov in bojev, s katerim pozivajo k dejanjem;
- dokumentiranje dejstva ali situacije, ki ju prevladujoči mediji niso obdelali ali pa so ju prikrili oziroma potvorili;
- izražanje kritičnega pogleda, ki je v prevladujočih medijih odsoten;
- refleksija *in situ* o vlogi podob in upodabljanja v zgodovini;
- delovanje na daljši rok, ki se kaže v serijskih oblikah;
- in neobvezna, a pogosta poteza: naslov ali celo grafični okvirček, po katerem jih je mogoče prepoznati, kot pri televizijskem dnevniku; morda format ali kader (na primer dolžina ali razdeljenost na sekvence), s katerim je mogoče enovito podati različne vsebine. Toda stilizirano kadriranje in naslovi v nasprotju s prevladujočimi mediji izražajo uredniško politiko in politično držo: *Prokino* (proletarski kino), *Ciné-Tracts*, *Camera War* ...

Na tej zasnovi najdemo še številne variacije:

- čista faktičnost / analiza / zgodovinska perspektiva;
- dokumentarec / fikcija / esej / pesem / petje ...;
- dolžina, oblike, formati, nosilec, ton – vse se lahko spreminja.

Najzgovornejši korpus v tem pogledu predstavljajo dela skupine Newsreel, posneta na pobudo Jonasa Mekasa v New Yorku leta 1967: od burlesknega parodiranja televizijskih dnevnikov/avdiovizualnih pamfletov (*Yippie!*, 1968), fantazmatske parabole (*Ljubimkanje* (Make Out, 1969)), likovnih inštalacij (*Velika družba* (The Great Society, 1967)), političnega manifesta (*Dol s Prasci* (Off the Pig, 1967)) in preprostega beleženja pa

do geopolitične analize rasizma (*Represija* (Repression, 1970)) raziskujejo slogovni razpon protiinformacij.

Na pravnem področju nasprotno informiranje ne pozna nobene meje, ker gre ravno za to, da izstopimo iz Logosa, pravnega diskurza in diskurza kot zakona samega.

Nekaj zgodovinskih mejnikov

Takoj na začetku se pojavi politični problem: lahko govorimo o protiinformacijah, če jih snema država, naj bo še tako revolucionarna kot v primeru Dzige Vertova in njegovih *Kino-resnic* (Kino-Pravda) ali Santiaga Álvareza in kubanskih *Obzornikov* (Noticieros)? Na to imamo vsaj tri odgovore:

- ne, kadar informacija prihaja s strani uradnega organa;
- da, če revolucionarno informacijo umestimo v zgodovinski kontekst in jo razumemo kot nasprotje predhodnim carističnim časopisom; kot nasprotje današnjim kapitalističnim in imperialističnim informacijam; kot vez s prihodnostjo kolektivov, katerim bo predstavljala navdih;
- da bi zares lahko odgovorili na to vprašanje, ga je treba podrobneje preučiti in pojasniti avtentično kritični značaj protiinformacij v določeni situaciji. Tako na primer Dziga Vertov ob krutem pomanjkanju sredstev ni v popolnoma enakem položaju kot Aleksander Medvedkin in njegov državni Kinovlak. Vsakič je treba preučiti vire, odgovor pa bo odvisen tudi od političnih stališč zgodovinarja, od tega, ali dopušča možnost »revolucionarne države« (če je na primer leninist) ali pa sta zanj ti besedi v popolnem protislovju (če je na primer bakuninist).

V vsakem primeru je zgodovinsko preučevanje, podprto z dokumenti, na prvem mestu; tu ga začenjamo s pisanjem zelo bogate zgodovine, ki do danes še zdaleč ni dokončana. Ponoviti pa je treba, da nikakor ne gre za to, da bi s področja protiinformacij izključevali druge filmske oblike (na primer celovečerne dokumentarce), ampak da začnemo z natančnim opisom, iz katerega se nato lahko širimo. Navajamo nekaj mejnikov, potrebnih za zgodovino nasprotnih informacij kot specifične filmske forme:

- 1913–1914: Francija: Le Cinéma du Peuple

Zadruga Le Cinéma du Peuple (»Ljudski film«), v kateri delujejo

sindikalisti, socialisti in anarhisti (začeni z Miguelom Almereydo, bodočim očetom Jeana Vigoja), posname obzornik *Pogreb državljana Francisa de Presencé* (Les Obsèques du citoyen Francis de Pressencé, 1913) in šest igranih filmov.²

- 1918–1925: Sovjetska zveza: Dziga Vertov

Dziga Vertov vodi produkcijo treh serij revolucionarnih obzornikov: *Kino-teden* (Kino-Nedelja) tedenskega filmskega obzornika (43 številke v obdobju 1918–19); *Državnega kino-koledarja* (Goskino-Kalendar), dnevnega in tedenskega »brzojavnega« obzornika (55 številke v letih 1923–25), ki je deloval po načelu: »Brzojavni obzornik pripelje dogodke na zaslon še isti dan, ko se zgodijo«; in *Kino-resnice*, filmskega dnevnika (23 številke, 1922–25).

- 1927: Japonska: Prokino

Posnetih je bilo 48 filmov: serija 19 reportaž o aktualnih dogodkih, dokumentarci in igrani filmi; do danes se jih je ohranilo samo 6.³ Velika osebnost, ki je vodila gibanje, dokler ga cesarska oblast leta 1934 ni prepovedala, je bil Genjû Sasa, prevajalec, filmar in teoretik.

- 1930: ZDA: Workers' Film and Photo League

»Delavska filmska in fotografska liga« v ZDA (po letu 1933 bolj znana pod imenom »Filmska in fotografska liga«) je bila podaljšek Kominterne, komunistične Internacionale, preko njene podružnice Internationale Arbeiterhilfe / Secours Ouvrier International / Workers International Relief (WIR) / Mednarodna organizacija za pomoč delavcem, ki jo je leta 1921 v Berlinu ustanovil Lenin. Delavska filmska in fotografska liga se je razširila po vseh ZDA, posebno v Los Angelesu. David E. James je njeno delovanje opisal takole:

Med veliko gospodarsko krizo je losangeleška Delavska filmska in fotografska liga posnela ducat kratkih filmov na temo brezposelnosti; kasneje, ob začetku New Deala, pa o delavskih iniciativah. V obdobju 1933–34, ko so povsod po ZDA potekali veliki delavski boji, so člani podružnice iz L.A. razširili področje delovanja in snemali delavce na morju, pohode za mir v San Pedru, kmetijske delavce v dolinah San Gabriela in San Joaquina, v Imperial Valleyju, in povezovali lokalne razmere ter mednarodni boj proti tedaj glavnima fašističnima napadoma, špansko državljansko vojno

² Cf. Mannoni, 1993; Weber, 2002; Marinone, 2004.

³ Cf. Makino, 2001; Capel, 2008.

in japonsko invazijo na Kitajsko. (James, 2005: 107)

- 1932–1933: Sovjetska zveza: Kinovlak Aleksandra Medvedkina

Medvedkin, avtor *Sreče* (Ščastje, 1934), je postal simbol aktivističnega nasprotnega informiranja zahvaljujoč filmoma, ki mu jih je posvetil Chris Marker (*Vlak vozi naprej* (Le Train en marche, 1971) in *Poslednji boljševik* (Le Tombeau d'Alexandre, 1992)) ter imenu, ki si ga je izbrala Skupina Medvedkin. Toda Kinovlak, ki ga je financiralo ministrstvo za industrijo, je bil vendarle del vladne politike, ki ni več vsebovala nič revolucionarnega.

- 1960: Kuba: Santiago Álvarez in kubanski obzorniki

Posnetih je bilo okoli 2600 »Noticieros«, številni izmed njih so po formalni plati osupljivo ustvarjalni. Kot pove Santiago Álvarez, »revolucionarni umetnik nenehno išče. Umetnik, ki počiva, je mrtev.«⁴

Od nedavnega lahko o tej temi pogledamo dokumentarec Alice de Andrade in Ivána Nápolesa (Álvarezovega sodelavca) *Kubanski spomini* (Memoria Cubana, 2010).

- 1965–1968: Zahodna Nemčija: Ulrike Meinhof

Ulrike Meinhof, glavna urednica revije *Konkret*, politična analitičarka, ki poroča o temnih plateg nemškega »gospodarskega čudeža«, leta 1965 pripravi tri dokumentarce za nemško televizijo, ki so pozneje predvajani v seriji z naslovom Panorama (in pozabljeni). Gre za dela:

Štoparica na delovnem mestu (Arbeitsplatz und Stoppuhr, predvajan 9. avgusta 1965); *Nesreče pri delu* (Arbeitsunfälle, 24. maja 1965) in *Tuji delavci* (*Gastarbeiter*, 1. november 1965). Trije enourni filmi so zelo natančno dokumentirana kritika življenjskih razmer delavcev v Zvezni nemški republiki sredi gospodarskega vzpona, ki jo politično in gospodarsko še vedno vodi del nekdanjih nacističnih voditeljev in njihovih sodelavcev. Vse tri filme leta 2010 obudi iz pozabe Jean-Gabriel Périot za svoj film *Nemška mladež* (Une jeune femme allemande, 2015), ki povzema zgodovino bojov članov in simpatizerjev Frakcije rdeče armade na področju filmskih podob: revolucionarna filma Meinhofove, *2. junij 1967* in *Bambule* (1970)⁵, pa tudi filmi Holgerja Meinsa, Alija Limonadija, Gerda Conradta in Katrin Seybold ...

- 1966: Argentina: skupina Cine Liberación

⁴ V *Terre des Arts*, televizijski oddaji Max-Pola Foucheta, 1964.

⁵ Težko prevedljiva beseda iz nemškega zaporniškega slenga, povzetega po afriškem plemenskem plesu. V izvirniku je naslov filma preveden kot *Puntarija* (op. ur.).

Leta 1966 je Fernando Solanas ustanovil Cine Liberación, neodvisno skupino za filmsko produkcijo in distribucijo, ki se je borila proti dezinformacijam. V tem okviru je leta 1968 z Octaviom Getinom posnel *Čas plavžev* (La hora de los hornos), spoj umetniškega izraza in natančne analize družbenih in političnih razmer, ki namenja več poglavij ideologiji in dezinformacijam.

- 1967: ZDA: The Newsreel

Kolektiv Newsreel je nastal na poziv Jonasa Mekasa 22. decembra 1967. Njegov član Paul McIsaac takole opiše delo:

Vsi vidiki filmske produkcije so bili razumljeni kot politična stvar – ustvarjalci Newsreela konkretnih družbenih zahtev niso razumeli kot ločenih od produkcije, estetske podobe in distribucije. Leto po nastanku Newsreela so vzniknile številne celice tega decentraliziranega kolektiva, od San Francisca do Chicaga in Floride. Sodelovalo je več kot sto oseb, ki so v petih letih posnele okoli šestdeset filmov. Kolektivu je uspelo pokrivati dogodke na številnih frontah: antiimperializem, policijsko represijo, manjšinske boje (ženske, Afroameričani, Latinoameričani ...), delavski boj in študente. Njihovo mednarodno delo je temeljilo na povezovanju in artikulaciji teh bojev, ne pa na delitvah na posamezna področja in identitetne razlike.⁶

- 1968–1970: Italija: *Cinegiornali liberi*

Pod pokroviteljstvom velikega režiserja in scenarista Cesara Zavattinija, ki je projekt napovedoval že leta 1963 s svojim *Obzornikom miru* (Cinegiornale della pace), je nastalo okoli deset *Cinegiornali liberi*. Enega izmed njih je pod naslovom *Kmečki piščanec* (Il Pollo ruspante) posnel Ugo Gregoretti (soavtor filma *Ro.Go.Pa.G.* iz leta 1963 z Robertom Rossellinijem, Jean-Lucom Godardom, Pierom Paolom Pasolinijem), v Franciji pa ga je distribuirala skupina SLON/ISKRA.

- 1968–1973: Francija: États-Généraux du Cinéma

États-Généraux du Cinéma (Splošni stanovi filma) nastanejo 19. maja 1968. Združujejo okoli 1500 ljudi, poklicnih filmskih delavcev in drugih, ki hočejo »snemati politične filme na političen način« in v zvezi s tem preizprašujejo vse vidike filmskega ukvarjanja, produkcijo, režijo, distribucijo. Iz tega so pod vodstvom Chrisa Markerja nastale tri velike

⁶ Paul McIsaac, "The Newsreel. Aux Etats-Desunis l'Amérique critique", programme de la Cinémathèque française, janvier-février 2003. Cf: Nichols, 1972; Kerjan, 2003.

serije protiinformacij kolektivnega avtorja: *Ciné-Tracts*, serija *Govorimo vam o* (On vous parle de) in serija *Nova družba* (Nouvelle société) s Skupino Medvedkin iz Besançon in nato iz Sochauxa.

- 1968: Mehika: *El grito*

Študentje filma z Univerze México od julija 1968 dokumentirajo dogodke, katerim sledi poboj njihovih kolegov: tako se rodi *Krik* (El grito), kolektivni mehiški film, čigar montaža je potekala pod vodstvom Leobarda Lópeza Aretcheja po njegovem prihodu iz zapora leta 1970.

- 1969–1977: Argentina: Cine de la Base

Nastopil je čas nasilja (Ya es tiempo de violencia, 1969) Enriqueja Juárezza pomeni začetek nasprotnega informiranja na filmskem traku v Argentini.⁷ Cine de la Base, eden najradikalnejših kolektivov, nastane v krogu Raymunda Gleyzerja, člana Revolucionarne delavske stranke. Med letoma 1972 in 1977 posnamejo vrsto kratkih dokumentarnih filmov za Revolucionarno ljudsko armado. Raymunda Gleyzerja je leta 1976 umorila vojaška hunta; njegovo truplo še do danes ni bilo najdeno.⁸

- 1969: Francija: Vidéo Out

Na predlog Jeana Geneta si Carole Roussopoulos leta 1969 priskrbi prenosno videokamero. Tako se rodi kolektiv Vidéo Out, ki poleg objav filmskih protiinformacij na vseh frontah – homoseksualnost, feminizem, delavstvo, palestinski in baskovski boj za osvoboditev ... – izobražuje aktiviste za ravnanje z videoopremo, zlasti Črne panterje.⁹

- 1969–1978: ZDA

V tem desetletju se zaradi prenosnosti kamere video kolektivi pomnožijo: Alternate Media Center, TVTV, People's Video Theater, Videofreex, Downtown Community Television Center, Portable Channel, Marin Community Video, Videopolis ... Zgodovino teh gibanj je povzel filmski ustvarjalec in sindikalist Jesse Drew v delu *A Social History of Contemporary Democratic Media* (Routledge, 2013).

- 1971–1982(?): Japonska – Libanon: Masao Adachi in palestinski obzorniki

Režiser Masao Adachi, ki je skupaj s člani japonske rdeče armade deloval v ilegali, je palestinske obzornike snemal dve desetletji. To delo je skoraj v celoti izginilo med bombardiranjem Bejruta leta 1982. Od njega

⁷ Cf. Trujillo, 2012.

⁸ Cf. Peña, Vallina, 2000.

⁹ Cf. Fleckinger, 2011.

je ostal teoretski manifest, začetek tega projekta, z naslovom *Japonska rdeča armada/Ljudska fronta za osvoboditev Palestine: Napoved svetovne vojne* (Sekigun-PFLP: Sekai sensô sengen, 1971), o katerem bomo pisali v nadaljevanju. Adachi povzame genezo tega filma v članku »Poti informacije in ustvarjanja« (oktober 1971).¹⁰

- 1979–1987: Nikaragva: INCINE

Sandinistični »Noticieros«, ki so jih posneli številni režiserji, kamermani in kolektivi v okviru INCINE (l'Instituto Nicaragüense de Cine), so nastajali v nujnih revolucionarnih razmerah. Že v prvih obzornikih se kaže konstruktivna energija, s katero so prikazovali in podpirali velika javna dela revolucionarne vlade, začenši z nacionalizacijo in opismenjevanjem; njihova ofenzivnost pa je bila po drugi strani uperjena proti nedavno zrušeni diktaturi, imperializmu in kapitalizmu, medtem ko so ZDA že pripravljale protinapad, ki se je iztekel v odprto vojno leta 1982.¹¹

- od 1996 do danes: New York, ZDA: *Democracy Now!*

Neodvisno oddajo, ki se navdihuje pri Noamu Chomskem ter jo vodita Ami Goodman in Juan Gonzalez, predvajajo na 1400 televizijskih in radijskih programih (do danes), dostopna pa je tudi na spletu.

- od 1999 do danes: Seattle, ZDA: Indymedia

Independent Media Center nastane med pripravami na vrh G7 v Seattlu.

- 2001: Genova, Italija

V času zasedanja vrha skupine G7 v Genovi se je odvilo več kolektivnih iniciativ za nasprotno informiranje v želji po dokumentiranju policijske zlorabe kot podaljška pravosodnega nasilja. Neposredno po dogodkih o tem pričata filma *Carlo Giuliani, deček* (Carlo Giuliani ragazzo, 2002) Francesce Comencini¹², ki je posebno poučen glede taktične rabe podob, in pa *Ne počistite krvi* (Don't Clean Up The Blood, 2001) kolektiva Primitivi.

- 2008: *Camera War* Lecha Kowalskega

Septembra 2008 je britanski režiser Lech Kowalski, tedaj živeč v Franciji, tedensko objavljajl poglavja svoje freske protiinformacij na strani z imenom *Vojna s kamero* (Camera War). Ta se je zapisala v zgodovino

¹⁰ Cf. Adachi, 2012.

¹¹ Cf. Buchsbaum, 2003.

¹² Cf. Houssa, 2005.

logistike podob, ker je kot organsko sestavino poleg kamere in montaže dodala funkcijo elektronske povezave. Projekt *Vojna s kamero* raziskuje stilizirano lepoto nepravilnega, da bi se z njo boril proti »Corporate Reality« – ta naslov ne izgine z zaslona ene izmed dveh epizod, sestavljenih iz televizijskih podob: zaprisege Baracka Obame.

Navedli smo le nekaj bistvenih gibanj, po svetu pa so delovali še drugi kolektivi, med njimi na primer irski in japonski. Digitalizacija sredstev za produkcijo in distribucijo je povzročila razmah spontanih, aktivističnih, likovnih iniciativ na področju dokumentarca na splošno in posebej na področju nasprotnih informacij posameznega ali kolektivnega avtorja. Naj omenimo še kolektive Mosireen v Egiptu, Abu Naddara v Siriji, Mídia Ninja v Braziliji ...¹³

III. Dva vizualna traktata protiinformiranja

Poleg programskega *Ure odtekajo* (Rien que les Heures, 1926) Alberta Cavalcantija, predhodnika na tem področju, je znanih več mojstrov in filmske refleksije o nasprotnem informiranju, ki povzemajo njegove lastnosti, dajejo navodila ali ga problematizirajo. V različni meri so to: poglavja 10, 11 in 12 v *Času plavžev* (La hora de los hornos, 1968), Newsreelovo *Poletje 68* (Summer 68, 1968), *Hladni medij* (Medium Cool, 1969) Haskell Wexlerja, *Kadar imamo radi življenje, gremo v kino* (Quand on aime la vie, on va au cinéma, 1975) skupine Cinématique, *Maso in Miso čolnarita* (Maso et Miso vont en bateau, 1976) Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig, Ioane Wieder in Nadje Ringart, *Zgodovina angažiranega filma* (Historia de un cine comprometido, 1983) Emilia Rodrígueza ... Med zadnjimi je *Obzornik 55* (2013) Nike Autor, Marka Bratine, Cirila Oberstarja in Jurija Medena, ki nadaljuje Markerjevo refleksijo o podobah. Eden najsilovitejših trenutkov refleksije v zgodovini filma pa se je zgodil med filmom *Vse do zmage* (Jusqu'à la victoire, 1970) Skupine Dziga Vertov in delom *Japonska rdeča armada/Ljudska fronta za osvoboditev Palestine: Napoved svetovne vojne* Masaa Adachija, ki ga je produciral Koji Wakamatsu.

Adachi najprej priključuje »neuspeh« filma *Vse do zmage: Načini razmišljanja in delovanja palestinske revolucije* (Jusqu'à la victoire: Méthodes

¹³ Njim je bil 11. junija 2014 v okviru razstave »Večni ogenj« Thomasa Hirschhorna v Palači Tokio v Parizu posvečen enodnevni kolokvij, na katerem so sodelovali Marie Braun, Joe Bender, Miguel Armas, Maya Da-Rin, Léa Leboucq, Martín Molina, Benjamin Pénet, Tom Ullrich, Monica Zhong, Johanna Cappi, Jean-Marc Manach, Stéphane Bou, Gabriela Trujillo, Cécile Kerjan in Isabelle Marinone (pod vodstvom avtorice tega besedila).

de pensée et de travail de la révolution palestinienne), ki so ga leta 1970 v Palestini snemali Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin in direktor fotografije Armand Marco, Godard pa ga je nato zrežiral/zmontiral v svoj avtokritični film *Tukaj in drugje* (Ici et ailleurs, 1974). V zgodovini angažirane kinematografije predstavljata filma *Japonska rdeča armada* ter *Tukaj in drugje* ključni diptih o možnostih delovanja in neposredne refleksije.

Tukaj in drugje ter *Japonska rdeča armada* se ne zadovoljita s protiinformiranjem, ampak ga vpisujeta v širšo logiko protidiskurza: gre za preizpraševanje oblik Logosa in s tem same vloge podob v zgodovini emancipacije. Vendar pa imata filma zelo različno predstavo o učinkovitosti podob v boju. Razliko bi lahko povzeli takole: Adachijev film se zavzema za afirmativnost, Godardov in Gorinov (ki ga sta nato prevzela Godard in Anne-Marie Miéville) pa za zastavljanje vprašanj.

Od Godardovega in Gorinovega začetnega projekta so seveda ostala le besedila in grobo gradivo, naknadno zmontirano v filmu *Japonska rdeča armada*. Pri obeh je ideja zelo jasna: ne podlegajmo političnemu diskurzu, tudi PLO-jevemu ne, ampak se naučimo ustvarjati podobe. V nasprotju z imperialističnim prepričanjem, da film prikazuje realno, se je treba naučiti razvijati odnose med podobami ter med podobami in zvoki.

Godard in Gorin sta v reviji *Fatah* leta 1970 objavila manifest, v katerem pišeta:

Od iznajdbe fotografije je imperializem snemal filme, da bi tistim, ki jih zatira, preprečil, da bi jih snemali sami. Izdeloval je podobe, da bi prikrival resničnost množicam, ki jih je zatiral. Naša naloga je, da te podobe uničimo in se naučimo, kako graditi nove, preprostejše, take, da bodo služile ljudstvu in da jih bo ljudstvo lahko uporabilo. (140)

Aktivistično zamišljanje upodabljanja se opira na idejo o nepopolni podobi, izposojeno pri Bertoltu Brechtu.

Leta 1937 je namreč v delu *Me-ti. Knjiga obratov* Brecht zapisal: »Me-ti je dejal: Ves svet predstavlja eno podobo, vendar pa ena sama podoba ne zajema vsega sveta. Bolje je, da sodbe vežemo na izkušnje kakor na druge sodbe, če naj bi bile sodbe namenjene temu, da obvladujejo stvari. Me-ti je nasprotoval konstruiranju preveč popolnih podob sveta.« ([1937] 2009: 100–101)

Zgornji Brechtov odstavek si je izposodil Godard pri pisanju 22. pravila manifesta »Kaj narediti?« (ne izdelovati preveč popolnih podob sveta

v imenu »relativne resnice«), ki narekuje osvobojeni slog filmov Skupine Dziga Vertov in ga Masao Adachi povzame v svojem manifestu »Kaj ne narediti«. Ustvarjalec podob mora s svojo kritično invencijo ne samo nenehno nasprotovati reifikacijskim zapovedim domnevno kolektivnih reprezentacij, ampak si predvsem drugače zamišljati in naseljevati simbolno. Tu gre za izbruh: upodabljanje naj se ne omeji na to, da posnema, prikimava, potrjuje, utrjuje, pač pa naj se trudi analizirati, razbliniti, predrugačiti, uničiti.

Masao Adachi prodorno prepozna najizrazitejši znak, ki vodi Godardov in Gorinov protidiskurz: to je princip »črnega zaslona« ali, kakor povzame, »sporočanja s tišino« (2012: 195).

Od motiva črne table v *Kitajki* (La Chinoise, 1967) do črnih, praznih kadrov v filmih *Pravda* (1969) in *Boji v Italiji* (Lotte in Italia, 1970), ki sistematizirata njihovo rabo, postane črna podoba emblematična figura novih začetkov kritike sistema. Njen izvor zasledimo v letrizmu, zlasti v *Protikonceptu* (L'Anticoncept, 1951) Gila J. Wolmana, projekciji črno-belega migotanja na meteorološko sondo ob zvočni podlagi, ki povzema zgodovino formalnih invencij od Augusta Lumièra do samega Wolmana. Godardova silovita in večpomenska črna podoba ima sedem sočasnih ali zaporednih funkcij, s katerimi:

- simbolizira način, kako ideologija zamegli svet,
- prekine zaporednost podob,
- ogradi pred njihovo običajnostjo,
- izpričuje nezmožnost ustvarjanja revolucionarne podobe kapitalističnem svetu,
- zagotavlja čas, potreben za razmislek,
- omogoča poslušanje zvoka,
- prihrani prostor za podobe, ki jih še ne znamo ustvariti.

Dialog med različnimi naravami podob namenja pomembno mesto virtualnemu, pogojno obstoječemu, odsotnemu, negativnemu, nesprejemljivemu.

Črna podoba predstavlja najvidnejši plastični element v nemimetičnem, nereproduktivnem upodabljanju sveta, saj ne gre za to, da bi ga reproducirali, ampak spremenili.

Japonska rdeča armada se bere tudi kot teoretski esej; film, ki »protiinformiranje« preimenuje v »propagando«, kot so nekoč slikarji sprejeli slabšalno poimenovanje »zveri«, svoje dokumentarne opise, slogane in arhivske podobe zoperstavi ideološkemu stroju, ki ga je vzpostavil

kapitalizem. Vsaka slika – vizualna, verbalna (grafična ali ustna), glasbena – predstavlja argument. Zato se kadri ne bojujejo med seboj, ampak proti istemu sovražniku. Tam, kjer sta Godard in Anne-Marie Miéville raziskovala načine vizualnega konflikta, je Adachi nasprotno delal na podiranju pregrad med oblikami: vizualni opis pokrajine brez besed postane argument o izgnanstvu, poročilo o dnevnih aktivnostih, mednarodna obtožba, film – ki naj bi bil odsev sveta – pa kot celota vojna napoved; z drugimi besedami performativnost, ki doseže najvišjo stopnjo zgodovinskega nasilja. Z združevanjem funkcij dokumenta, zagovora, političnega letaka, manifesta in teoretskega eseja postane *Japonska rdeča armada* spomenik filmskega aktivizma.

Naša obzorja, ki so jih odprla pionirska dejanja Cinéma du Peuple in Alberta Cavalcantija, odslej zaznamuje skokovit in dobrodošel porast »proizvajalcev« podob. Republika podob pričakuje in spodbuja nastop mnogoterega, tako glede proizvajalcev in ustvarjalcev kakor subjektov izjavljanja; tako glede nosilcev, substanc, režimov in likovnosti kakor – in predvsem – mnogovrstnih odnosov do stratigrafij dane situacije ter stanj realnega.

Literatura

Adachi, Masao (2012): *Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi: Écrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963–2010)*. Aix-en-Provence: Pertuis, éditions Rouge Profond.

Althusser, Louis (1967): *Pour Marx*. Paris: Maspero.

Brecht, Bertolt (2009): *Zgodbe gospoda Keunerja. Me-ti. Knjiga obratov [1937]*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Buchsbaum, Jonathan (2003): *Cinema and the Sandinistas: Filmmaking in Revolutionary Nicaragua, 1979–1990*. Austin: University of Texas Press.

Capel, Mathieu (2008): »... les œuvres de Prokino, en dépit de leur immaturité technique ...« *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*. Ed. by Jean-Pierre Bertin-Maghit. Monts: Nouveau monde éditions.

Feyerabend, Paul (1999): *Proti metodi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.

Fielding, Raymond (1972): *The American Newsreel: 1911–1967*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Fleckinger, Hélène (2011): *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968–1981)*, Thèse de Doctorat. Paris: Université Paris 3 Sorbonne nouvelle.

Groupe Dziga Vertov, (2006): »Manifeste, El Fatah, juillet 1970«. Jean-Luc Godard: *Documents*. Eds. Nicole Brenez (et al.). Paris: Éditions du Centre Pompidou.

- Houssa, Emilie (2005): *Le Laboratoire Carlo Giuliani ragazzo: Mémoire de Master*. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- James, David E. (2005): *The Most Typical Avant-Garde: History and Geography of Minor Cinemas en Los Angeles*. Berkeley: University of California Press.
- Kant, Immanuel (2001): *Kritika čistega uma 1/4: predgovor k drugi izdaji* [1787]. Ljubljana: Analecta.
- Kerjan, Cécile (2003): *Un exemple de cinéma américain engagé: The Newsreel, les années fondatrices*, DEA. Paris: Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- Makino, Mamoru (2001): »Rethinking the emergence of the Proletarian Film League in Japan (Prokino)«. *In praise of film studies: essays in honour to Makino Mamoru*. Ed. by Abé Mark Nornes, Aaron Gerow. Victoria, BC: Trafford/Kinema Club.
- Mannoni, Laurent (1993): »28 octobre 1913: création de la société 'le cinéma du peuple'«. *1895, Hors-Série »L'année 1913 en France«*.
- Marinone, Isabelle (2004): *Anarchie et Cinéma. Une histoire du cinéma virée au noir*, Thèse de Doctorat. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Nichols, Bill (1972): *Newsreel: Documentary Filmmaking on the American Left*, PhD Thesis. Los Angeles: UCLA.
- Peña, Fernando Martin et Vallina, Carlos (2000): *El Cine Quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Proust, Marcel (1987): *Svet Guermantskih: drugi del* [1922]. Ljubljana: DZS.
- Trujillo, Gabriela (2012): *Avant-garde, expérimentation et engagement dans le cinéma latino-américain*, Thèse de Doctorat. Paris: Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Weber, Alain (2002): *Cinéma(s) français, 1900–1939. Pour un monde différent*. Paris: Séguier.

Darran Anderson

IMPRESIJE

Večina nas verjame v teorijo časovne kontinuitete. Naša vez z vsem, kar se je že zgodilo, so spomin in zapisi. Dogodkov ne moremo priklicati nazaj, ni jih mogoče doživeti znova. Sprejemamo obstoj preteklosti, tja pa ne moremo. A razmislimo o drugi možnosti: da čas v celoti poteka istočasno. Tu berete to besedilo, hkrati pa ste tudi še vedno tam, v nekem drugem prostoru; morda otrok, ki posluša oddaljeni zvok radia.

Kot deček na Severnem Irskem sem pozorno poslušal dolgovalovne prenose. Poslušal sem jih na ogromni škatli, ki se je razsvetlila in pribrnela v življenje. Na določenih frekvencah si lahko prisluškoval bežnemu klepetu vojaških patrulj v oboroženih landroverjih in helikopterjih. Drsel sem skozi valove tujih zvokov, dokler nisem naletel na druge glasove. Dejstvo, da nisem znal teh jezikov, je še stopnjevalo njihovo privlačnost. Prometna in vremenska poročila so postala skrivnostna poezija. Z gumbom za iskanje frekvenc sem obiskal vse evropske države in očarali so me njihovi glasovi in glasba, ki so drugače ostali skriti v zraku.

Takrat je razpadala Jugoslavija. Ničesar nisem vedel, še ne, o slovenski pomladi ali o soncu, ki pronica v prazne sobe v Mariboru. Med mano in vsem tem so bila morja vode in statike. Po radijskih valovih je do mene morda prihajalo govorjenje, toda njegov pomen je ostal nerazvozan. Vse, kar sem vedel, kar mi je moje okolje nekako potrjevalo, je bilo to, da se daleč stran od prestolnic piše zgodovina. Zgodovina je nastajala brez dovoljenja. Dogajala se je. In tako je še danes.

Nekje je še vedno nekoč, v nekem vzporednem vesolju, za vrati, ki jih že desetletja ni nihče odprl, v sanjah ljudi, ki so odtlej v komi. Nekje smo še vedno otroci. Toda na srečo je to nekje drugje. Spet nekje drugje pa živimo v prihodnosti, vredni obstoja. Kako jo lahko dosežemo, pa je povsem drugo vprašanje.











Ivan Velisavljević

SOCIALISTIČNA MODERNIZACIJA NI PRAVA NOVICA: JUGOSLOVANSKI DOKUMENTARCI 60. IN ZGODNJIH 70. LET

Trditev v naslovu bi lahko kompetentnemu cinefilu ali filmskemu strokovnjaku zvenela čudno. Kako lahko zagovarjamo tezo, da socialistična modernizacija in njeni antagonizmi *niso* bili glavna novica v dokumentarcih, posnetih v 60. in zgodnjih 70. letih v Jugoslaviji, ko pa je očitno, da jih večina, in najboljši med njimi, tematizira natanko to? Poleg tega se filmski zgodovinarji strinjajo, da so jugoslovanski dokumentaristi izšli iz ogromnega obzorniškega gibanja, ki je od konca vojne služilo kot osnova filmske izobrazbe in prakse za nove ter obetavne filmarje, saj je nastajalo ogromno število mesečnih obzornikov, pa tudi potopisov, izobraževalnih in industrijskih filmov (številni slavni avtorji tako imenovane sarajevske in beograjske šole dokumentarnega filma so se razvili neposredno iz obzorniške produkcije; glej Volk, 1986: 164–169; Ljubojev, 1973: 20–49). V velikem številu primerov so ti obzorniki kazali gradbišča, rudnike, tovarne, gradnjo novih cest in železnic, prizadevanja cepiti ljudi, jih naučiti brati in pisati ali pa razumeti pomembnost transfuzije krvi ... Zato se zdi povsem upravičeno, da najboljša, kanonska dela slavnih avtorjev obravnavamo kot nadaljevanje in nadgradnjo teh poskusov. Poleg tega je Krsto Škanata, eden najslavnejših filmarjev beograjske šole dokumentarnega filma, jasno povedal, da je imel v mislih natanko to, ko je začel snemati film *Vsiljivec* (Uljez, 1965):

Šel sem v Belačevac blizu Kosovskega polja. Tam imajo premogovnik dnevnega kopa, kjer sem prvič videl tisti ogromni stroj, mojstrovino tehnologije. Potem me je prešinilo: to je film! Pošast pride v primitivno skupnost, začne rudariti in kopati in spremeni družbo. Prva sekvenca predstavlja idejo nerazvite družbe, druga vstop stroja v to družbo in tretja spremembe, ki so prišle prek dela stroja in ljudi. Stroj je pozitiven lik, ker družbo spremeni na bolje, jo emancipira. Je malo brutalen, toda napredek ne potrka tiho na vrata, pač pa jih zaloputne in prinese nemir, tako kot ga je tisti stroj. (v Jokić: 74)

Kako torej, da modernizacija ni bila prava novica? Bralec, ki pozna nedavne razprave o jugoslovanskem filmu 60. let, zlasti tiste, ki obravnavajo tako imenovani črni val, bi lahko pomislil, da je moj naslov ironičen in skuša poudariti, da je bila hrbtna stran socialistične modernizacije dejanska tema najboljših jugoslovanskih dokumentarcev, zaradi česar so ti filmi nekakšni *protiobzorniki* oziroma *antiobzorniki*. Zares so mnoge izmed njih pogosto interpretirali prek dihotomij, kot so modernizacija proti nerazvitosti, emancipacija delavskega razreda proti rigidnosti komunistične partije, optimistična različica socializma proti črni in mračni realnosti ...

Priznavam oba pogleda, vendar mislim, da za opis in interpretacijo jugoslovanskih dokumentarcev iz obdobja novega vala ne zadostujeta, prav tako ne za razlago njihove vrednosti in učinka, ki je ostal skoraj nespremenjen do današnjega dne. Čeprav je res, da so ti dokumentarci beležili in komentirali proces socialistične politične emancipacije in modernizacije, ki je zaznamoval Jugoslavijo na njeni poti od narodnoosvobodilnega boja in revolucije v 2. svetovni vojni prek ekonomske demokracije, tržnega socializma in socialne države do *izdane revolucije* ter kombinacije potrošništva in nacionalizma v 70. in 80. letih, pa gre pri njih za več kot le beleženje, zrcaljenje ali subvertiranje političnih in družbenih procesov. Skratka, trdim, da so jugoslovanski dokumentaristi svoje mojstrovine posneli v osupljivo edinstvenem filmskem slogu, ker jim je z uporabo številnih sredstev in oblik, značilnih za takratni filmski modernizem (montaža atrakcij, *cinéma vérité*, tabloji, asinhron zvok itn.), ki so jih izkoristili za svoje avtorske namene, uspelo oblikovati splošno zanimive, izvirne in kompleksne filmske metafore.

Nekateri najbolj prodorni in pronicljivi jugoslovanski filmski kritiki so to dejansko opazili, vendar se zdi, da so njihovi uvidi danes pozabljeni. Ko je Ranko Munitić pisal o omenjenem filmu *Vsiljivec*, je na njegovi površini in v avtorjevem izrecnem namenu našel »verjetno najbolj obrabljeno temo dokumentarcev, t. i. trk starega (naravnega, arkadijskega) in novega (tehnološkega, civilizacijskega), temo, ki se kot rudimentarna dokumentaristična 'poema o napredku' pojavlja povsod in vedno, najpogosteje kot prvorazredna banalnost« (Munitić, 1998: 12). Vrednost Škanatovega filma po Munitićevem mnenju ni v obrabljeni dihotomiji modernega in primitivnega, pač pa v zgostitvi motivov, ki preseže osnovno sporočilo in filmarjevo motivacijo, zaradi česar je

izraz o srečanju stvarnega človeka z njemu nadstvarnim pojavom, v tem primeru strojem, arhetipsko nadstvarnim fenomenom, klasično pošastjo iz grozljivke ali neoklasičnim NLP-jem iz

znanstvene fantastike /.../, s »čudom«, ki je priletelo od neznan kod, s fenomenom, ki je bil za njega do tega hipa ne le neznan, pač pa tudi nezamisljiv, a se jasno razbere skozi podobe teh dveh kinocelot povsem nasprotnih značajev in videza – na eni strani igrana filmska *fakcija*, na drugi dokumentaristična *fikcija*. (13)

In ko pogledate film, lahko vidite, da ima Munitić prav. Glavni motiv arhaične muslimanske skupnosti na Kosovu, katere tradicionalni način življenja spremeni modernizacija, je povsem jasen iz prvih kadrov, vendar Škanata tam samo začne: ogromen stroj je posnet iz skrajnih in nenavadnih kotov in je resnično videti nadstvaren; medtem ko zobata kolesa in zobniki ropotajo in napredujejo proti vasi, reakcije nanj niso omejene le na ljudi, pač pa jih vidimo tudi pri živalih – koza dvigne glavo, ženske pobegnejo v hiše, ljudje zaprejo vrata in okna ... Ko se stroj ustavi in domačini premagajo strah ter se mu približajo, intenzivni zvoki in križna montaža ustvarijo atmosfero napetosti srečanja z neznanim – v tem trenutku celotna pripoved o nasilju napredka v mislih gledalca verjetno zbledi: tu so ljudje, ki se soočajo s svojim strahom pred neznanim.

Podoben trk podob in pomenov se pojavi v filmu Dušana Makavejeva *Nasmeh '61* (Osmjeh '61, 1961), filmu, ki se preobleče v formo obzornika o mladinski delovni akciji v Makedoniji. V prizoru, ki izstopa, Makavejev sopostavi posnetke agresivnega buldožerja, ki koplje zemljo, in posnetke golih teles večinoma starih ljudi, ki se kopajo v blatu, ker zmotno verjamejo, da lahko ozdravi bolezni. Vendar so ta film celo v času njegovega nastanka kritizirali zaradi pomanjkanja kompleksnosti in humanistične zavesti – kritik, ki je protestiral, pa je bil Živojin Pavlović, ki je kasneje sam postal velik režiser in skupaj z Makavejevim, vsaj za filmske raziskovalce, ki podpirajo *totalitarno paradigmo* in sprejemajo etiketo črnega vala, paradigmatičen primer črnovalovskega avtorja, filmarja, ki je bil kritičen do uradne komunistične ideologije. Toda natanko prizor buldožerja proti blatnim ljudem je bil tisti, ki ga je Pavlović razglasil za nesprejemljivega, saj je etiketiral *ljudi* kot simbole starega reda, obsojene, da izginejo v rjovenju stroja, ne da bi se vprašal, »kdo ti ljudje so in od kod prihajajo«. »V imenu česa?« se je vprašal Pavlović. (Munitić, 2005: 98–99)

Najprej omenimo, da je Pavlović leta 1962 kritiziral nezadostnost že klišejskega spora med starim in novim, primitivnim in civiliziranim kot glavne teme filma. Posledično to pomeni, da moramo biti zelo previdni, ko razgllašamo, kako je bil jugoslovanski film socialističnega obdobja stalen boj med dvema homogenima skupinama: med uradnimi državnimi ideologi komunistične partije z zahtevo po *optimizmu* ali v najboljšem primeru

omejeni družbeni kritiki na eni strani in subverzivnimi filmarji, ki so kršili pravila v imenu resnice in svobode, na drugi. Očitno so bile razprave zelo različne in zagovorniki vseh različic kulturne politike so bili prisotni v vseh skupinah. Drugič, danes vemo o Makavejevu kot režiserju več, zato lahko na Pavlovićevo vprašanje odgovorimo, pa tudi razumemo, v *imenu česa* je Makavejev kontrastiral buldožerje in blatne kopalce. Ker je hotel podobe človeškega telesa, slike seksualnosti in posnetke z intenzivnim učinkom telesnosti postaviti ob razne diskurze in podobe industrije, znanosti in racionalnosti, si je Makavejev prizadeval pokazati anarhično in karnevalsko slavljenje radosti življenja in njegov upor racionalnemu redu. Vsi njegovi slavni igрани celovečerci so temeljili na tem, začevši s filmom *Človek ni ptica* (Človek nije tica, 1965), v katerem z vzporedno montažo poveže posnetke golega deklinškega telesa in posnetke stroja, ki dela v tovarni.

Nekaj let kasneje je Vlatko Gilić v filmu *Dan več* (Dan više, 1972) pokazal le ljudi, potopljene v domnevno čudežno blato v jami blizu Bujanovca na jugu Srbije. To je film, ki bi ga zlahka – in poenostavljeno! – lahko brali kot konec cikla, kot primer *neuspele modernizacije* ter končne zmage vraževerja in nevednosti. Toda Gilić dejansko cilja na nekaj več – z naslovom nas skuša spodbuditi k razmišljanju o *sli po življenju*, o človeški želji po še enem dnevu več, medtem ko nemi, natančni in skrbno kadrirani posnetki teles v meglici in blatu na koncu ustvarijo alegorijo z bibličnimi prizvoki.

Kaj pa filmi, ki so nedvomno narejeni tako, da nasprotujejo formi propagandnih obzornikov o modernizaciji? Aleksandar Petrović je *Zapisnik* (1964) posnel v slogu, ki ga Bill Nichols imenuje *razlagalni način*, z avtoritativnim glasom pripovedovalca, za katerega se zdi, da podpira asertorični argument, in uporabil skoraj vse tipične elemente takih obzornikov. Navaja izjave in statistike, koliko je bilo zgrajenega, obnovljenega in razvitega v novi socialistični državi in koliko ljudi so opismenili, pokaže nam ulice, ceste, nebotičnike, znanstvene ustanove, šole in univerze, kine in gostilne, konča pa s citatom slavne kulturne osebnosti (Vuka Karadžića, jezikoslovca, ki je ustvaril moderno srbsko cirilico), s tako imenovano *rdečo nitjo*, ki povzame bistvo filma, kar je še en tipičen element obzornikov 40. in 50. let. Začne se celo tako, da vključi posnetke iz obzornika o gradnji mostu, potem pa nam pokaže ta most petnajst let pozneje kot propadlo investicijo, »gomilo železja«. Še več, argument v *Zapisniku* se neposredno spopade z običajnim sporočilom takih obzornikov, saj kontrastira naracijo napredka s tistimi, ki jih je modernizacija *pustila za sabo*, tistimi, ki so še vedno neizobraženi, revni, nepismeni, ki so delali

vse življenje, na koncu pa ostali brez vsega, kot pove ena od intervjuvanih žensk v filmu. Zato bi *Zapisnik* lahko bil jasen primer nasprotovanja dominantni naraciji komunistične partije in bi ga morali brati izključno skozi prizmo družbene kritike. Po drugi strani pa bi lahko tudi trdili, da je bil Petrovičev film dejansko narejen v dominantnem ideološkem načinu, saj je leto kasneje partija začela gospodarsko reformo v poskusu, da bi ustavila neracionalne investicije, kakršno predstavlja most z začetka filma. Toda tako bi spodkopali dva pomembna elementa, tj. strukturo in glasbo, in ostali omejeni s klišejskimi dihotomijami.

Petrovič svoj film strukturira kot dokumentarni film ceste z ekipo, ki potuje po državi in *beleži* različne zgodbe o hrbtni strani modernizacije. Toda veliko časa v filmu nameni boksarju, ki je ubil drugega boksarja v ringu in je za to odgovarjal pred sodiščem. Z uporabo fotografij in komentarja pripovedovalca, intervjuja s trenerjem in strokovnjakom za boks, pa tudi z boksarjem samim, posnetkov boksarskih dvobojev in grobom boksarja Petrovič poudari, da je večina boksarjev v ringu umrla, ker so bili nepripravljene, netrenirani in jih ni pregledal zdravnik. Zato zgodba o boksarju postane metafora za žalostno usodo vseh tistih, ki niso bili pripravljene na modernizacijo, vseh tistih, za katere družba ni imela časa v neusmiljenem in ne vedno popolnem procesu pospešenega napredka. Vendar se zdi, da glasba, ki sledi vsem segmentom, nakazuje še več žalosti in fatalizma. Gre za elegično romsko pesem, ki jo je Petrovič uporabil kasneje v svoji mojstrovini *Zbiralci perja* (Skupljači perja, 1967). V *Zapisniku* pesem doseže vrh v prizorih, umeščenih v gostilno, kjer ljudje očitno utapljajo svojo žalost, medtem ko pripovedovalec bere podatke o tem, da Jugoslovani porabijo petkrat več denarja v gostilnah kot za kulturo in šport. Melanholična atmosfera pesmi s srednjimi plani pijanih ljudi okoli mize, ki poslušajo igranje romske skupine, je le korak od tega, da nakaže človeško zavedanje popolne jalovosti vseh prizadevanj ljudi in željo po samouničenju: z mešanjem družbene kritike in eksistencialističnih uvidov je Petrovič v *Zapisniku* naredil prvi korak k temam in poantam izjemnih celovečernih uspešnic in kanonskih del jugoslovanskega filma.

Romski orkester, ki igra pijani in divji množici v gostilni, nastopi tudi v filmu Želimirja Žilnika *Tednik o mladini na vasi pozimi* (Žurnal o omladini na selu zimi, 1967), vendar pa sta ton in slog povsem drugačna. Skupina je razglašena in vzdušje v gostilni služi kot ironična ilustracija izjave starke v prvem prizoru: da današnja mladina nima nobene discipline in nobene morale. V gostilni ljudje gledajo proti kameri, pijejo, pojejo in vpijejo humorna besedila, medtem ko je kamera postavljena

na improviziranem odru in kaže vse obiskovalce v enem kadru – tako je ustvarjen gledališki učinek scene s prevladujočim komičnim tonom. Žilnik se dotakne družbenih tem, postavi vprašanje razreda in nedokončane modernizacije, poudari kontrast med moderno rokovsko skupino in tradicionalno ljudsko kulturo, se tako kot Petrović dotakne gona smrti in žalosti z balkanskim priokusom, ki dosežeta vrhunec v gostilni, pri čemer se ukvarja s spontanostjo in karnevalom tako kot Makavejev, vendar on tam ni zato, tam je zaradi komedije. V tolikšni meri, da na neki točki dobimo močan občutek želje po posmehu; kaže čudake, pri čemer se smejemo njim, ne z njimi, in ta značilnost oziroma kontroverznost vztraja skozi ves Žilnikov opus.

Ali so vse politične teme enakovredne, pa tudi razliko med absurdnim, nadrealističnim komikom, družbeno angažiranim avtorjem, ki komedijo uporablja kot orodje, in pretanjenim stilistom, ki si prizadeva portretirati, lahko preizkusimo s primerjavo Žilnikovih filmov s filmom Bojane Marijan *Veseli delavski razred* (Vesela klasa, 1969) in filmom Karpa Godine *Zdravi ljudje za razvedrilo* (Zdravi ljudi za razonodu, 1971). Enako velja za dokumentarce, ki na prvi pogled subvertirajo tipične socialistične ceremonije, kot so parade in recitali – kar vidimo v Makavejevi *Paradi* (1962), v *Mali vaški prireditvi* (Mala seoska priredba, 1971) Krsta Papića, v *Recitalu* (1972) Petra Krelje ipd. Tudi v teh primerih je koristno poiskati razlike v odnosu in slogovnih izbirah režiserjev, ne da bi vse stlačili v skupino satiričnih napadov na komunistično ideologijo. Ustrezen primer bi spet lahko našli v Munitićevem pisanju. Ko Makavejevo *Parado* primerja s filmom Dragoslava Lazića *Zadušnice* (1963), Munitić reče, da »se v obeh primerih ljudje zberejo na ceremonijah in ni zares pomembno, da prvi film temelji na političnih sloganih, drugi pa na poklonu mrtvim«, saj sta oba *himni življenju* in njegovim dogodkom ter podobam, ti dogodki pa so, kot Munitić upravičeno trdi, »živi, spontani, včasih bizarni, a vedno avtentični, so zlata ruda, ki so jo filmarji izkopal iz rudnika življenja« (Munitić, 2005: 101).

Pristop k jugoslovanskim dokumentarcem 60. let, ki sem ga skušal zagovarjati in pokazati ter je usmerjen ne le na družbeno in politično relevantnost, pač pa tudi na estetske značilnosti in splošno zanimivost, lahko prinese raznoliko in bogato interpretacijo, ko ga uporabimo na številnih primerih. Poleg tega nas odmakne od golega ponavljanja in upravičevanja političnih dihotomij ter vulgarnega zrcaljenja realnosti.

Naj končam s pogledom nazaj na še enega pronicljivega jugoslovanskega kritika iz preteklosti. Leta 1966, potem ko so večinoma

italijanski kritiki na festivalu v mestu Porreta Terme odkrili beograjsko šolo dokumentarnega filma in jo tako tudi poimenovali, je Vicko Raspor, filmski kritik in ena ključnih figur Dunav filma, velike srbske produkcijske hiše za dokumentarce in kratke filme, pisal o ključnih značilnostih najboljših jugoslovanskih dokumentarcev: »Filmska metafora, vizualni in konceptualni kontrast in pogumno spopadanje s problemi sodobne jugoslovanske družbe.« (256) Raspor ne nudi le zgoščenih in dragocenih smernic za jugoslovanske filme, pač pa tudi načelo sodobnih družbeno angažiranih *obzornikov* in dokumentarcev: seveda bi morali iskati njihovo politično pomembnost, če pa bi jih zvedli na dejstva in družbeno agendo, tako glede ustvarjanja kot njihove refleksije, bi bilo to poenostavljanje brez tehtnega premisleka. Ni razloga, da si ne bi prizadevali za več.

Literatura

- Jokić, Miroslav (2001): *Škanata: Pred izazovima stvarnosti*. Beograd: Dunav film.
- Ljubojev, Petar (1973): *Izazov neponovljivog filma: Sarajevski dokumentarni film između ostvarenog i mogućeg*. Beograd: Jugoslovenska kinoteka.
- Munitić, Ranko (1998): »Odbačena stvarnost«. *Dokumentarni film: Studije, polemike, ogledi, razgovori*. Ranko Munitić. Beograd: Festival jugoslovenskog dokumentarnog i kratkometražnog filma. 3–28.
- Munitić, Ranko (2005): *Adio, jugo film!* Beograd: Srpski kulturni klub, Centar Film, Kragujevac: Prizma.
- Raspor, Vicko (1988): *Riječ o filmu*. Beograd: Institut za film.
- Volk, Petar (1986): *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film, Titovo Užice: Partizanska knjiga.





2. VLAKE

GLEDALCI VLAKA: O FILMIH IN VLAKIH


Posnetek

Znane so vsaj tri alternativne metode umeščanja umetniškega dela v zgodovinski čas. Vse tri ga umeščajo na način, da iznajde lastno preteklost in ostane hkrati odprto za neko novo prihodnost. Metode so si podobne, a niso povezane. Prihajajo od povsem različnih avtorjev in se nanašajo na tri različne umetnosti: literaturo, fotografijo in film.

Najstarejša je metoda umeščanja avtorja v literarno zgodovino, ki jo je iznašel Jorge Luis Borges v znanem tekstu o *Kafki in njegovih predhodnikih*. Njegova metoda določanja predhodnikov se na neki način zoperstavlja ustaljeni metodi kritiške prakse. Očisti jo primata časovne kavzalnosti. Zato se ne ukvarja z analizo Kafkovih literarnih vplivov, torej besedil, ki so vplivala nanj in na njegovo delo.

Zenonovi paradoksi, denimo, Kierkegaardove prilike ali novela Leona Bloya ne veljajo za dela, ki bi jih Kafka imel za zgled pri svojem pisanju. Nasprotno, predhodniki Kafke postanejo, ker se zdi, da je šele Kafkovo pisanje iz njih izluščilo neko novo, prej nemara spregledano kvaliteto. Potemtakem je šele poznejše besedilo tisto, ki starejšim podeli status svojih predhodnikov – kot take jih tako rekoč retroaktivno vzpostavi. »Dejstvo je,« pravi Borges, »da vsak pisatelj ustvari svoje predhodnike. Njegovo delo spremeni naše pojmovanje preteklosti, kot bo spremenilo prihodnost.« (81)

Druga taka metoda se nanaša na fotografijo. Nastala je ob Bergerjevem branju knjige Susan Sontag *O fotografiji* in poskuša nakazati alternativo najpogostejši rabi fotografij v razviti industrijski družbi, kjer so fotografije bodisi v službi spektakla (za množice) ali pa v službi nadzora (za oblastnike). V funkciji »služenja kapitalu«, kakor poudari John Berger, je interpretacija fotografij vedno enosmerna: —→ .

Takšna raba je v nasprotju z metodo spomina, ki nikakor ni enosmerna, temveč prej žarči, »žarči neskončno število povezav, ki vse vodijo k istemu dogodku:  « (45).

Tudi ta metoda vključuje neobičajno časovno razmerje fotografije do lastne preteklosti, nekakšno možnost, da na fotografiji prikazano preteklost odklene in jo preda sedanjosti: »Fotografije so ostanki preteklosti, sledovi tistega, kar se je zgodilo. Če živi prevzamejo to preteklost nase, če preteklost postane sestavni del procesa, v katerem ljudje delajo svojo zgodovino, potem bi vse fotografije dobile nazaj živi kontekst.« (Berger: 43) Gre za tezo, podobno Benjaminovi, da se bo s spremembo sedanjosti spremenila tudi preteklost; da preteklost ni za vselej fiksno določena. V tem smislu je alternativni rabi fotografij zaupano, da fotografski spomin vključi v aktualni, živi spomin in ga odklene za možne rabe neke druge, boljše prihodnosti. »Čisto mogoče je,« pripominja Berger, »da je fotografija prerokba človeškega spomina, ki jo je treba družbeno in politično šele izpolniti« (43).

Tretja metoda te nenavadne časovnosti umeščanja del v zgodovino bi lahko bila metoda kompilacijskega filma. V filmu je Borgesu in Bergerju podoben pristop mogoče prepoznati zlasti v delih Haruna Farockega ter drugih angažiranih filmskih esejistov in kompilatorjev. Njihovo skupno potezo je na lep način izluščil Andrej Šprah, ko je govoril o ustvarjalnem procesu kompilacijskega filma, v katerem je mogoče zaznati »tendenco po ponovni uporabi, preureditvi in reinterpretaciji podob 'nekdanje aktualnosti'« (50). Ključni poudarek pri »kompiliranju oziroma kolažiranju že obstoječega avdiovizualnega in dokumentarnega gradiva« (49) je v iskanju in vzpostavljanju novih povezav med posameznimi podobami, na »kombinatoriki«, s katero kompilacijski postopek »gradivu daje nov pomen in hkrati možnost drugačnega pogleda na njegovo substancialnost«, s tem pa omogoči, da se v »preostankih preteklosti odrazi vrsta novega spoznanja« (51).

Nismo prepričani, da te vrste metoda deluje tudi za posamezen posnetek, še manj, da deluje na posnetku, ki je nekako posvojen in je bil predan v skrbništvo z določenim zaupanjem, a hkrati z neko ravnodušnostjo do njegove nadaljnje rabe.

Posnetek, za katerega gre, je narejen s kamero na mobilnem telefonu in prikazuje slepa potnika: begunca na poti iz Beograda v Ljubljano. Ko ju vidimo, kako obuta v športne copate tičita v podvozju drvečega vlaka, nekaj deset centimetrov stran od vrtečih se koles, o njiju ne izvemo nič več od tega, kar bi izvedeli, če bi jima ponudili prenočišče. Vemo le, da sta prispela v Ljubljano in da sta se kmalu po prihodu odpravila naprej na sever.

Ničesar umetniškega ni na tem posnetku, skoraj ničesar filmskega, razen morda situacije, ki je skrajno nevarna. In vendar je ta posnetek lep ... edinstven ... in redek, najbrž celo zelo redek. Ker kontekst, iz katerega izhaja, ni povsem jasen, se ga drži nekakšna izsiljena nedoločenost. Obstaja na meji zasebne in javne rabe. Prav lahko bi spadal v družinski arhiv ... ali med vrstniške posnetke ..., lahko pa tudi med dokaze v azilnem postopku.

Situacija, v kateri je bil posnetek predan, je temeljila na bežnem trenutku zaupljivosti, ki pa nima teže pravega zaupanja, prej kratkotrajne vzpostavitve normalnosti ob pozabi realnih razmer ... Torej še vedno situacija, v kateri je lažje deliti intimni posnetek kakor svoje prave osebne podatke ali svojo življenjsko zgodbo.

Včasih imajo lahko posnetki tudi drugačno zgodovino od situacij, ki jih prikazujejo. Čeprav ni ta posnetek prav nič filmski, se je zdelo, da mu poleg politične zgodovine njegove situacije pripada tudi spomin na njegovo filmsko preteklost. Tej prerokbi spomina je bilo treba slediti, da bi videli, ali mu je s tem mogoče prikrbeti neko boljšo prihodnost.

Prihod vlaka na postajo

Nekaj pomirjujočega je v posnetku, ki prikazuje prihod vlaka na železniško postajo. Morda zagotovilo, da se bo pokrajina, ki je drvela mimo oken, končno umirila ..., naivno, skoraj otroško upanje, da bo nad železjem znova prevladala sila težnosti ..., morda zgolj preprosto dejstvo, da prihaja domov, da se bodo družine zopet srečale.

Toda hkrati je v posnetku *Prihoda vlaka na postajo La Ciotat* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, 1895, Auguste Lumière, Louis Lumière) nekaj strašljivega in nedomačnega, kakor pravi anekdota o prvih predvajanjih tega filma, na katerih so si gledalci oči prekrili z rokami, nato pa v strahu, da bi jih lokomotiva pregazila, stekli v zadnji del dvorane.

Film bratov Lumière je nemudoma postal družabni dogodek takratnih svetovnih prestolnic. V tisk in družabno kroniko je treščil s podobno silo, s katero je domnevno zapeljal v temno dvorano med gledalce.

V času, ko je George Sadoul pisal knjigo *Moč filma*, namenjeno mladim bralcem, se je anekdota o srečanju prvih gledalcev s podobami prihajajočega vlaka že spremenila v mit. V nekakšen mit o moči filmske iluzije. A izkazalo se je, da je Sadoul, za današnje bralce vse preveč anekdotičen, od vseh še najbolj milo povzel poročanja o takratnem dogajanju: »Kadar sta prihrumela pred občinstvo kak voz ali lokomotiva,

so gledalci prestrašeno umaknili stole proti ozadju, da jih ne bi povozilo.« (46)

Félix Regnault iz Collège de France je po projekciji ugotavljal, da je »lokomotiva sprva videti majhna, potem ogromna, kakor da bo pregazila občinstvo« (Loiperdinger: 98). Podobno je svoje doživljanje filma opisoval avstrijski fotograf Ottomar Volkmer, predsednik Dunajskega fotografskega društva: »Železniška postaja; od daleč je mogoče videti majhno lokomotivo ekspresnega vlaka, ki se približuje s polno hitrostjo. Postaja vse večja in večja, iz dimnika se kadi, manjka le zvok puhanja in drdranja koles. Vlak končno prispe, lokomotiva je videti velikanska; zdi se, kakor da se bo zapeljala med gledalce.« (98) Najbolj pretresljivo je svojo izkušnjo kakšno leto po prvih projekcijah opisal Maksim Gorki:

Vlak se pojavi na zaslonu. Pospešuje naravnost proti tebi – pazi! Zdi se, kakor da bo treščil v temo, kjer sediš, in te spremenil v vrečo, polno raztrganega mesa in zlomljenih kosti ter stavbo in dvorano v njej sesul v prah /.../ Toda tudi to ni nič drugega kot vlak senc. Lokomotiva neslišno izgine za robom zaslona. (99–100)

Po mnenju Toma Gunninga in Martina Loiperdingerja, ki je zbral zgornja pričevanja, nič ne potrjuje domneve o paniki prvih gledalcev z morebitno izjemo plakata za projekcijo filma, na katerem železniški tiri prebijejo okvir platna in se spustijo med publiko, in številnih opisov projekcij, ki poskušajo z različnimi retoričnimi prijemi svojemu bralstvu posredovati novo izkušnjo ob gledanju *Prihoda vlaka na postajo*.

Na projekciji filma ni bilo zvoka. Projektor, ki je bil neobičajno glasen, je stal neposredno za hrbti gledalcev. Film je črno-bel in traja 50 sekund. Prvič so ga predvajali v kletni sobi kavarne *Grand Café* v Parizu. Soba, ki je bila velika 12 krat 8 metrov, je lahko sprejela 210 ljudi. Pred vrati dvorane je bila ves dan gneča in občinstvo se je zamenjalo vsakih 15 minut. Če bi med ljudmi zavladata panika, bi jo policijska poročila zagotovo omenjala. Kljub temu so se, kakor ugotavlja Loiperdinger, retorične figure in metaforični opisi doživetja filma sčasoma preobrazili v »faktično izjavo« o dejanskem obnašanju občinstva med predstavo (99).

Turnerjeva oljna slika *Rain, Steam and Speed*, ki prikazuje črn vlak, kako drvi čez most sredi sicer mirne pokrajine, je iz leta 1844, ko je železnica šele začela osvajati svet. Vagoni s potniki še niso bili pokriti, in zajcu, ki med tračnicami beži pred lokomotivo, je verjetno uspelo pobegniti. Slikarju naklonjeni sodobnik William Makepeace Thackeray je svojim bralcem poročal o »vlakcu, ki prihaja naravnost k tebi, in prav res se

premika s hitrostjo 50 milj na uro, zato naj si ga bralec raje pohiti ogledati, da ne bo prej odbrzel iz slike, in skozi nasproti stoječi zid izginil na Charing Crossu« (439).

Podoba vlaka očitno ni potrebovala Lumièreovega aparata, da bi z njim fascinirala in prevarala pogled. To je počela čisto dobro že z oljem na platnu, pred bratoma Lumière in brez njune nove naprave. Thackerayjev stil pa je pol stoletja pozneje v prvih kinodvoranah znova postal aktualna retorična figura.

Razsvetljeni gledalec

Presenetljivo ni toliko, da je mit o izvorni moči filmske iluzije in o prepričljivosti filmske slike nastal kot posledica zapeljevanja z besedami, ki želijo opisati izkušnjo gledanja, temveč prej to, da je v filmski zgodovini toliko časa vztrajal, ne da bi sprožil dvom o svoji pristnosti. Teoretiki filma, kakršna sta Gunning in Loiperdinger, ki so ga z natančnimi zgodovinskimi raziskavami poskušali ovreči, so prišli dokaj pozno. Vendar pa film ni čakal na filmsko teorijo in zgodovinopisje, da bi namesto njega opravila z njegovimi lažnimi verjetji. Medtem mu je samemu že uspelo iznajti izrazna sredstva in filmski jezik, s katerim je poskušal obravnavati lastno mitologijo.

Dobrih pet let po prvih projekcijah v Le Salon Indien du Grand Café se je v kratkem filmu *Podeželan prvič vidi film* (The countryman's first sight of the animated pictures, 1901, Robert W. Paul) na platnu znašel satirični lik nekega podeželana, ki je slepo verjel v sliko. Ta naivni gledalec iz leta 1901 je bil prikazan, kako stoji v kinu, kjer vrtijo kratke filme, kakršne sta nekaj let prej prikazovala brata Lumière. Odzivi na tisto, kar je videl, so bili zato telesni. Na začetku se je navdušil nad privzdignjenim krilom dekleta s prvega filma. Ko je iz posnetka na platnu proti njemu zapeljala lokomotiva, jo je najprej z obema rokama rottil, naj ustavi, potem pa v strahu zbežal stran od platna. Njegovo občinstvo, zdaj že navajeno na gibljive podobe, se je zagotovo privošljivo smejalo begu pred posnetkom prihajajočega vlaka, kakor se je on prej smejal dekletu s privzdignjenim krilom.

Satira deluje v obeh smereh, zasmehuje tako naivnega gledalca s podeželja kot verjetje sodobnega (torej njegovega) filmskega občinstva v njegovo naivnost. Zdi se, da je podeželan Roberta W. Paula tam manj zato, da bi potrdil anekdoto, in bolj zato, da bi zadovoljil vraževerje sodobnega racionalnega gledalca, ki verjame vanjo.

V filmu Jean-Luca Godarda *Karabinjerji* (*Les Carrabiniers*) iz leta 1963 nastopa še en »lumpenkmet«, tako ga je poimenovala Susan Sontag (7), ki prav tako ni posvečen v skrivnosti kinematografa. Vsaj zdi se tako. Ko v zaledju vojne fronte obiše kino (»Tiste noči sem prvič obiskal kino!«), v prvem filmu vidi, kako se vlak približuje robu kadra. V strahu zase dvigne roke in si zakrije oči. Zatem si v drugem filmčku ženska, s kakršnimi so nekoč dražili seksualno domišljijo občinstva, sname nedrček in stopi iz okvira slike. Michel Ange (Patrice Moullet) se nemudoma dvigne in začne med stoli prerivati na skrajni desni rob dvorane, da bi videl, kam je šla ženska, ki je kader zapustila na levi ...

Godard, ki je iz premise mita o prvih gledalcih v *Le Salon Indien* izpeljal daljnosežnejši sklep kot Robert W. Paul, je prepričan, da bi se gledalec, ki si je pred vlakom naivno zakril oči, moral prav tako naivno ozirati tudi za žensko, ki je zapustila kader; moral bi božati njene noge in njena lica, skakati pred platnom, da bi jo videl golo, čeprav jo zakriva kopalna kad.

Zdi se, da pogleda tega angelsko naivnega gledalca v prvi vrsti ni zapeljala vera v vsemoč podobe, prej prevzetnost in narcisizem, ki mu nista dovolila, da bi meje filmskega kadra določale meje vidnega sveta filma. Michel Ange je bil prepričan, da lahko vidi več od drugih¹, da lahko njegov pogled prodre tudi za rob kadra, v zunanost vidnega polja, kamor je kamera skrila preostanek snemanega sveta.

Christian Metz je v tem mehanizmu podtikanja primitivnega načina gledanja prvotnim gledalcem prepoznal lastno verjetje sodobnega, »razsvetljenega« gledalca. Le da to svoje verjetje vzdržuje preko ovinka: »Vsak gledalec bo zase trdil, da ne verjame, vse pa se dogaja tako, kot da tam vseeno je nekdo, ki je prevaran, ki zares verjame« (72). In kot ta nekdo je sodobnemu gledalcu dolgo časa služil davni obiskovalec kleti kavarne *Grand Café* iz leta 1895.

Nove množice

Kamera in lokomotiva že dolgo veljata za sorodna stroja, ki sta drug za drugim spremenila vizualno percepcijo sodobnih gledalcev. Vlak je bil celo prvi, ki je sodobnike industrijskega razvoja navadil na strojno gledanje. Okno vlaka pokrajino in svet zunaj kupeja uokvirja na podoben način

¹ Kot vsak pravi angel, ki vidi, česar ljudje ne vidijo. Priimek protagonista, Ange, v francoščini pomeni tudi angel.

kakor robovi filmske projekcije. Oba stroja temeljita, kakor je ugotavljal Jacques Aumont, na pretvorbi krožnega v longitudinalno gibanje; oba sta svojega gosta posadila v bolj ali manj udoben sedež in ga naredila za negibnega opazovalca sveta pred sabo. »Gibljivo oko in negibno telo« je postala formula množičnega gledalca, ki ni fascinirala le Aumonta in filmske teorije. Novo percepcijo množic so zgodaj opazili tudi najvidnejši sociologi velemesta, Benjamin, Kracauer, Simmel, Adorno.

Walter Benjamin je ugotavljal, da je zgodovinski podpis železnic treba iskati v tem, »da predstavljajo prvo – in z izjemo velikih čezoceanskih parnikov tudi zadnje – prevozno sredstvo, ki ustvarja in oblikuje množice. Poštna kočija, avto, letalo vozijo potnike le v manjših skupinah« (Benjamin, 1991: 744).

Množice, ki so jih železnice izumile, so v prometu znova razpustili osebni avtomobili. Max Horkheimer in Theodor W. Adorno sta z zanj neznatno otožnostjo omenjala sklepanje poznanstev med potjo z vlakom in temu ustrezno kolektivnost velikih prevoznih sredstev ter poudarjala negativne plati nove avtomobilnosti: »Toda sredstvo občevanja ločuje ljudi tudi fizično. Železnico so nasledili avtomobili. Z lastnim avtom se popotna znanstva reducirajo na napol preteče *hitchhikerje*. Ljudje potujejo na gumijastih kolesih, strogo izolirani drug od drugega.« (241)

Film je potreboval režiserja, kakršen je Michelangelo Antonioni, ki je znal snemati prazne prostore, da je lahko prikazal lepoto hipnih množic, ki jih v življenje priključijo vozni redi vlakov in ki jih odhodi vlakov zopet razpustijo. Film *Prijateljici* (Le Amiche, 1955) je v nekem prizoru povsem mimogrede uspel uprizoriti ta začasni vrvež množic, kakršen nastane na železniških postajah ob prihodih in odhodih vlakov.

V njem je najprej prikazan velik prazen prostor torinske železniške postaje, v katerega vstopi dekle, ki so bo vkrcala na povratni vlak za Rim. Potem na postajo vstopi njen ljubimec, ki se je prišel posloviti, a si premisli. Skrije se med ogromne viseče kovinske izveske z napisi mest, ki so jih takrat še obešali na pročelja vlakov. (Vlaki za razliko od osebnih avtomobilov ne nosijo imen svojih izumiteljev, temveč imena mest, med katerimi vozijo.) Za trenutek se zazdi, kakor da se je izgubil med črkami velikega, malce neurejenega voznega reda ... Potem mimo zapelje voz, ki je naložen s časopisi in revijami, namenjenimi branju v kupejih. Črke naslovov revij so komaj vidne. Vlak je že pripravljen na odhod, na peron se nenadoma zgrne nepregledna množica ljudi. Eni kupujejo časopise, drugi se pogovarjajo ali mahajo v slovo ... Ko vlak odpelje, se množica porazgubi in mlad moški, ki gleda za vlakom, ostane na peronu sam.

Gledaš v napačno smer!

Film ni bil le navdušen prikazovalec vlaka, tega paradigmskega stroja druge polovice industrijskega 19. stoletja in na neki način svojega predhodnika, ampak se ga je trudil tudi vizualno raziskati. Zgodovina filma priča o neverjetni študijski strasti, s katero se je film lotil raziskave različnih načinov gledanja, ki jih je izumil in omogočil vlak, hkrati s tem pa neizogibno tudi svoje predzgodovine in svojih lastnih mej.

Tako morda ni zelo nenavadno, da se film *Perverznežev filmski vodnik* (The Pervert's Guide to Cinema, 2006, Sophie Fiennes) s Slavojem Žižkom kot scenaristom in protagonistom začne prav s prihodom vlaka na železniško postajo, ob katerem poskuša Žižek nakazati, kako realnost prihajajočega vlaka »reproducira magično kinematografsko izkušnjo«: »Zdi se, kakor da se to, kar je v realnosti le oseba, ki opazuje počasi se premikajoči vlak, spremeni v gledalko, ki opazuje magijo zaslona.«

Samosvoja (Possessed, 1931, Clarence Brown) je film o delavskem dekletu, ujetem v dolgčas ameriškega podeželja. Nezdovoljna s svojim tovarniškim delom in s provincialnostjo mladeniča, ki ji dvori ter se hoče poročiti z njo, opazuje prihod vlaka na železniško postajo. V polmraku ulice zasanjano gleda skozi osvetljena okna, za katerimi se ji razkriva razkošni svet bogatih: kuhar sredi pripravljanja večerje; natakhar pred strežbo; gospodinjska pomočnica, ki lika spodnjice; mlada dama si z dvignjeno levo nogo oblači najlonke; moški se brije; mlad par, ki pleše ob spremljavi lahkotne glasbe ... Na odprtem balkonu zadnjega vagona jo čaka rahlo okajen potnik, ki ji ponudi kozarec šampanjca in jo brez kakšnega posebnega uvoda vpraša: »Gledaš noter? Gledaš v napačno smer! Pridi noter in glej ven. /.../ Le dve vrsti ljudi sta, tisti notri in tisti zunaj.«

Zdi se, da je v tej neverjetno zgoščeni izjavi veliko več kot le povabilo gledalki, naj postane igralka in svojo srečo preizkusi v svetu bogatih. Izjava, ki ji pripada neobičajna odkritost, kakršno je mogoče najti le še v *screwball* komedijah, svet s preprosto razliko med notri (na vlaku) in zunaj (ob železniških tirih) natančno razdeli na dvoje. A vzdolž te razmejitev, ki se sprva zdi enostavna delitev na smer pogleda, poteka še druga, razredna ločnica (revno delavsko predmestje in bogata notranjostjo vlaka), s katero je združena tudi spolna delitev (revno dekle, bogat moški), ki pomembno vpliva na nadaljevanje filma.

Okna vlaka dejansko delujejo kot mnogoteri filmski zaslони, od katerih vsak pripoveduje lastno zgodbo iz življenj potnikov vlaka. A film se hkrati poigrava z idejo, da vlak in njegova okna ponujajo v gledanje

zgodbo enega samega romantičnega večera, ki se začne s pripravo večerje, se nadaljuje z oblačenjem ter zaključi s plesom. Premikanje vlaka tukaj prevzame vlogo mehanizma, ki v projektorju filmski trak potiska mimo svetlobne reže.

V odkritem nasprotju s tem montažnim postopkom vlaka je montažni spoj, s katerim se prizor konča. V njem se točenje šampanjca v kozarec dekleta prelevi v točenje stopljenega čokoladnega sladoleda v keramično skodelico za jedilno mizo, kjer zaročenec in mati z večerjo nestrpno čakata nanjo. V tem spoju je uporabljen nasprotni montažni princip kot pri oknih vlaka, spoj je tukaj narejen po podobnosti (točenje), zato gledalca in proletarsko dekle tako rekoč z enim rezom brutalno privede iz sanjskega sveta bogatih meščanov z vlaka v obubožani svet predmestja.

Spuščeno okno kupeja

Še preden je kinematograf osvojil množice in nase priklenil poglede obiskovalcev kina, je podobno izkušnjo gledanja ponujal vlak. Panoramski pogled skozi okno vlaka je opazovalca že ločil od tega, kar je gledal. Ločitev od pokrajine, ki je neslišno drvela mimo, še nikoli pred tem ni bila tako drastična. Gledalca je iztrgala iz živega okolja, ki ga je denimo še med potovanjem s kočijo videl, slišal in vonjal hkrati. Empirična pokrajina, ugledana skozi okno vlaka, je naenkrat začela pripadati nekemu »drugemu svetu« (Schivelbusch: 24). Ločitev od opazovanega okolja, ki jo je vlak povzročil s hitrostjo premikanja, je kinematograf dokončal s projektorjem, ki je v odsotnosti realnega sveta prikazoval to, kar je v njem posnela med projekcijo prav tako odsotna kamera.

Ko je vlak z oblazinjenimi sedeži in prijetnimi tapetami dokončno uveljavil buržoazno udobje kupeja, je potnik v kupeju postal gluha za zvoke iz mimobežne pokrajine. Postal pa je tudi nemi sopotnik, podobno kakor liki v nemem filmu. Pred izumom železnic in tramvajev, je trdil Georg Simmel, »ljudje kratko malo niso prišli v položaj, da bi morali dolge minute ali celo ure drug drugega gledati, ne da bi se bili nagovorili.« (Simmel v Benjamin, 1998: 182) Šele potnikom v kupeju je bilo dovoljeno, da v tišini in od blizu opazujejo obličja drugih, ki sedijo nasproti ali zraven, ne da bi se jim bilo treba ukvarjati s pogovorom. Ena od posledic te situacije je bila izostritev pogleda na bližnjika in hkratna razostritev pogleda na pokrajino zunaj kupeja. Tako sta vlak in tramvaj morda čisto po naključju že iznašla bližnji plan obraza, ki sta ga film in fotografija kmalu posvojila kot svoje najbolj lastno izrazno sredstvo.

Nasprotno je Wolfgang Schivelbusch v primatu bližnjega plana na fotografiji in filmu videl nadomestilo za izgubo, s katero je hitrost železnice prizadela vid. Trdil je, da je intenzivno čutno doživljanje okolja, ki ga je industrijska revolucija z vlakom na čelu ukinila, ponovno vzniknilo v instituciji fotografije: »Odkar so neposrednost, bližnji plan in ospredje v realnosti izginili, so postali še posebej privlačni za nov medij« fotografije in filma (63).

Enega lepših prehodov iz vlakovne v kinematografsko perspektivo je mogoče najti v filmu *Molk* (Tystnaden, 1963, Ingmar Bergman). Začne se v kupeju vlaka, kjer vidimo dečka z dvema ženskama, kasneje izvemo, da sta to njegova mati in njena sestra. Prizor se dogaja v skoraj popolni tišini kupeja. Deček, ki je pogosto prikazan v bližnjem planu, si nekajkrat utrujeno mane oči in zeha, in najprej ni povsem razvidno, ali je v fazi prebujanja ali pa se še vedno upira ponovnemu drsenju nazaj v spanec. Kot da bi bil ujet med budnost in spanec, tako zelo značilno občutje za udobno potovanje z vlakom.

V nasprotju z »nemim« začetkom se konec filma, ki se prav tako dogaja v kupeju, odvija ob izraziti zvočni kulisi. In zdi se, kakor da je Bergman poskušal zunanost pokrajine, skozi katero drvi vlak, filmsko prikazati na dva načina. Prvič na način nemega filma – zunanost kupeja je zreducirana na podobo brez zvoka – in drugič s spuščnim oknom, kjer se film odpre zvočni in celo taktilni izkušnji.

Vlak, ki prečka centralno Evropo², polno znamenj prihajajoče vojne, v sosednjem kupeju prevaža tudi nekaj nacistov. Deček, ki ga vidimo posnetega od zadaj, preko rame, z glavo in roko naslonjenima na okno, opazuje vlak, ki na sosednjem tiru vozi v nasprotni smeri. Na njem so tanki s strelnimi cevmi večinoma, a ne vedno, obrnjeni v isto smer. Tanki drvijo mimo okna in mimo dečkovih oči, ki jih Bergman pogosto pokaže v nasprotnem planu. Nekajkrat pa ta tesnobna podoba drvečih tankov iz objektivnega kadra, ki v ospredju še prikazuje zatilje dečka, vdre v subjektivni kader in postane nekaj, kar deček (in gledalec) neposredno vidi, kakor da vmes ne bi bilo okna. Objektivna distanca pade in zazdi se, kot da bi bili sredi bojišča. Edino, kar podobo še vedno veže na vlak, je nespremenjena jakost zvoka. Čeprav je pogled kamere prodril na drugo stran okna, pa zvok filma ostane tostran in še ne vstopi v zunanost.

Film se v kupeju tudi konča, le da je v njem tokrat deček sam z mamo. Zaključi ga posnetek, v katerem mati odpre okno, in zunanost vlaka

² Med alkoholnimi pijačami, ki so prikazane v filmu, je tudi srbska Užička šljivovica.

dobesedno vdre v kader filma – tako zvočno kot taktilno. Zunaj namreč dežuje in telo matere, ki še vedno stoji ob odprtem oknu, je oškropljeno s kapljicami dežja. Vdor zvoka (piskanje sosednjih vlakov ter drdranje vagonov) in dežja v spokojno in umirjeno vzdušje kupeja je hkrati nasilen in odrešujoč ... Je morda celo priprava gledalca na izstop iz varnega zavetja kinodvorane, kjer ga bodo napadli zvoki ulice in morebitne vremenske neprijetnosti.

Fellini in tresenje vlaka

Z množičnimi sredstvi javnega prometa je torej vzniknila nova vrsta intimnosti: bližnje opazovanje sopotnikov v tišini (kupeja). Simmel je tej novi situaciji pripisal nov tip vznemirjenosti: »Kdor vidi, ne da bi slišal, je veliko /.../ bolj vznemirjen kot tisti, ki sliši, ne da bi videl«. (Simmel v Benjamin, 1998: 182). V omogočanje mirne zasebnosti kupeja in ugodja v njem so bili vloženi veliki napor, ne najmanj pomemben med njimi je bil namenjen preprečevanju tresenja.

Hegemonija ravne črte, ki so ji služili geografi in načrtovalci železnic, je v službi ugodja (čim manj tresenja) s svojo neizprosno geometrijo zarezala v pokrajino, zato je bila v grobem nasprotju z vijugasto in grbinasto cesto, po kateri so vozile kočije, najbolj popularno prevozno sredstvo pred vlakom. Schivelbusch govori o tem, da je železnica povzročila odtujitev potnikov od neposredne, žive narave (23), a v resnici je naravni ritem tresenja le zamenjala z mehničnim, ritmično pravilnejšim tresenjem, ki ga uravnavajo spoji na tračnicah. Sigmund Freud v svojih *Treh razpravah o teoriji seksualnosti* ni pozabil omeniti vpliva tega ponavljajočega se tresenja na posameznika:

Treslaji pri vožnji z vozičkom in pozneje z železnico tako fascinantno učinkujejo na starejše otroke, da hočejo vsi dečki vsaj enkrat v življenju biti sprevodniki in kočijaži. Dogajanjem na železnici navadno posvečajo izredno veliko zagonetno zanimanje in iz njih v dobi fantazijske dejavnosti (malo pred puberteto) naredijo jedro svojevrstne seksualne simbolike. Prisila k taki povezavi vožnje z železnico in seksualnosti očitno izhaja iz ugodja ob občutjih gibanja. (80)

Federicu Felliniju pa je to dvoje – vznemirjenost vizualne bližine molčečega sopotnika in učinek tresenja vlaka na potnika – uspelo povezati v značilno mešanico tesnobe in seksualnosti ter budnosti in sna

protagonista, za katerega lahko upravičeno domnevamo, da preživlja drugo puberteto. Njegovo *Mesto žensk* (La città delle donne, 1980) je še eden tistih redkih filmov, ki se začne in konča na vlaku. Starejši moški (Marcello Mastroianni) in ženska (Bernice Stegers) sedita v kupeju drug nasproti drugemu. Vlak vozi po podeželski železnici. Fellini vztraja, kakor se je izrazil Michel Chion, na ritmičnem tresenju teles moškega in ženske, ki si na začetku filma delita kupe, kar povzroči, da je prizor prej »surovo seksualen, kot pa sentimentalen« (97). Snàporaz, kakor je ime moškemu, se zbudi iz globokega spanca in se začne spogledovati s sosedo. Neprikrito seksualnost, ki jo bosta protagonista nekaj trenutkov kasneje v stranišču na koncu vagona poskušala konzumirati, še potencirajo poskakujoči otroci pred steklenimi vrati kupeja, ki brezsramno namigujejo na združitev para.

Šele na koncu filma, ko se gledalec s protagonistom znova znajde v istem kupeju, se izkaže, da je bila vsa mizanscena, ki jo je Fellini izpeljal iz tresenja, pravzaprav sanjana, da je Snàporaz ves čas le sanjal. Sanjal je zasledovanje sopotnice na toaleto, klavrno razočaranje ob njeni prekinitvi začetega seksualnega odnosa, sanjal je tudi, da je izstopil iz vlaka in ji sledil do neobičajnega Grand hotela Mira Mare sredi gozda, kjer se je prav v tistem času odvijal ženski feministični kongres, in sanjal je tudi vse tesnobne situacije, ki so tam nastopile. In ko se naposled zbudi in na nasprotnem sedežu zagleda svojo ženo, opazi tudi, da sanjane ženske druga za drugo počasi prihajajo v njun kupe ... Ko se zbudi, se lahko realnost torej znova začne.

Slepi potnik

Če je res, kakor trdita Benjamin in Simmel, da so prav železnice in parniki sočasno z velemesti izumili moderne množice in z njimi množičnega gledalca, pa je res tudi, da je kot nekakšen stranski proizvod formiranja množic vzniknil »slepi potnik«. Pojem »slepega potnika«, ki je bil v času kočij še neznan, je v času prevlade avtomobilov in avtobusov skorajda že izgubil. Kočije, avtomobili in avtobusi, ki prevažajo manjše skupine, ne poznajo slepih potnikov, ki jim je slepota vsiljena le v jeziku – v resnični situaciji pogled uporabljajo zato, da ne bi bili videni. Zato so na neki bistven način v podobni situaciji kot gledalci v kinu. Ključna značilnost filma v razmerju do gledalcev je, kakor je trdil že Stanley Cavell, da »nam filmi svet dopustijo gledati, ne da bi sami bili videni« (40).

Slepi potnik je hkrati zadnja figura gledalca, ki jo je prinesel izum vlaka. Film so jo zato od nekdaj radi uprizarjali, še posebej različne prakse ježe vlaka v podvozju, ki so jih klateži (hoboti) v ZDA ob vsaki gospodarski

krizi³ na novo odkrili. Prakse, ki so hotele vlak prisiliti, da bi postal konj.

Film *Vlak za dva klateža* (Emperor of the North Pole, 1973, Robert Aldrich) je prinesel morda najbolj emblematično podobo slepega potnika v ameriški kinematografiji. Z njim je filmska zgodovina naposled dobila dramatičen prizor vožnje v podvozju vlaka, ki je poln suspenza, nasilja, tekmovalnosti in šopirjenja, a tudi razrednega tovarištva in solidarnosti ... Vendar je prizor vkrcanja dveh klatežev, veterana A-No.-1 (Lee Marvin) in novinca Cigarette (Keith Carradin), na vlak, ki ga upravlja zavirač Shack (Ernest Borgnine), svoje življenje začel kot knjižno besedilo. Njuna drznost med kolesi vlaka, in strah pred klinom, ki je udarjal pod njunimi telesi, pa sta bila najprej opisana z besedami Jacka Londona, šele kasneje s podobami. Film se je še enkrat zasnovo med obiskom knjigarne:

Naj se ga nebo usmili, če ga najdejo pod vagonom /.../ Zavirač bi vzel velik železen klin za spajanje vagonov in železno vrvico ter šel na prostor pred vagon, kjer visi berač. Klin bi privezal na vrvico, porinil to napravo med kolesa in spustil klin. Tako bi se klin odbijal od pragov in udarjal po človeku. Zavirač bi vlekel in spuščal vrvico, jo tresel sedaj na to, sedaj na ono stran naprej ali nazaj, tako da bi dobilo njegovo orožje najrazličnejše udarce in odskoke. Vsak udarec tega velikega klina je lahko pomenil smrt, tako da so bili njegovi žvižgi pri hitrosti sto kilometrov na uro prava predsmrtna koračnica. (16)

***Slapstick* podvozja**

Podvozje vlaka ni prizorišče, ki bi bilo samoumevno ali fotogenično. Gre za prostor pod vlakom, umazan in nevaren, kamor le redko pogleda kdo drug razen mehanikov. Je idealno prizorišče strahu, groze in nedomačnosti.

A za film je bila vožnja pod vlakom najprej smešna in šele potem grozljiva. Podvozje vlaka so za filmska platna najprej odkrili komiki. Veliko pred brezplačno krajo vožnje in njenim preganjanjem v akcijskih filmih so se tam opotekali že vsi najpomembnejši liki *slapstick* komedije.

Potepuh s prevelikimi čevlji, Charlie Chaplin, se je v filmu *Brezdelni razred* (Idle Class, 1921) z nogami naprej izkrcal iz predala za orodje. To je naredil s popolno opremo za golf in s pripadajočim dostojanstvom vladajočega razreda, ki si golf edini lahko privoščiti.

S podobno nonšalanco in z zanj značilnim kamnitim obrazom je

³ Najprej v gospodarski krizi v devetdesetih letih 19. stoletja in ponovno v veliki krizi iz tridesetih let 20. stoletja.

v povsem drugačni, ljubezenski situaciji ob vznožju vlaka, na gredi med dvema kolesoma lokomotive, sedel Buster Keaton v skrajno otožnem in romantičnem prizoru iz filma *General* (The General, 1926, Clyde Bruckman, Buster Keaton). Johnnieja Graya (Keatona) ob začetku državljanske vojne niso hoteli sprejeti v vojsko, češ da bo Jugu bolje služil kot strojevodja vlaka. Njegovo dekle, ki mu ne verjame in je prepričana, da se vpoklicu izogiba, ga zato zapusti: »Ne laži mi! Dokler ne boš v uniformi, ne bom spregovorila s tabo.« Njegova otrpla zamišljenost ob ljubezenski zavrnitvi – medtem ko sedi na gredi, ki povezuje dve kolesi lokomotive – povzroči, da sploh ne opazi začetka gibanja lokomotive, čeprav ga gred dviguje gor in dol, tako da se z nogami skoraj dotika tračnic. Dogajanja se ove šele, tik preden izgine v temi tunela.

Tako kot Buster Keaton se je tudi Chaplin raje držal spodnjega dela vlaka kot zgornjega (recimo strehe vlaka), enega ali drugega pa veliko raje kot prostorov, namenjenih potnikom.

V filmu *Romar* (The Pilgrim, 1922, Charlie Chaplin) Chaplin igra ubežnika iz zapora, ki je imel to smolo, da je ukradel obleko kopalcu – pastorju. Če zaradi dveh uniform, v katerih smo ga gledalci lahko najprej spoznali, zaporniške in bogoslužne, ni bilo mogoče ugotoviti njegovega razrednega porekla, pa ga je mogoče takoj, ko se za pastorjev denar s kupljeno karto vkrcna na vlak. Povsem mirno se skloni pod vagon in se udobno namesti v kovinski konstrukciji podvozja, dokler ga tam po naključju ne opazi sprevodnik, ki mu Chaplin prav tako mirno, kakor se je prej namestil, pokaže vozno karto.

Filmski primat komedije v podvozju vlaka pove veliko o tem, na kakšen način in kako temeljito je žanr *slapsticka* razmišljal o družbi in družbenih problemih. Če je Chaplinov lik potepuha kakor nalašč, da bi pokazal pogled na družbeno realnost od spodaj ali od strani, pa so liki Harolda Lloyda veliko bolj zračni, manj prizemljeni (spomnimo se vseh prizorov, kjer obvisi v zraku) in vsekakor bližje srednjemu sloju in njegovemu pogledu od zgoraj.

A morda se je od vseh komikov v podvozje vlaka najbolj prepričljivo naselil prav nesrečni Harold Lloyd v komičnem tovarištvu s klatežem, ki mu je pred tem ukradel nekaj denarja in ki ga zdaj lovi tako, da za njim skoči pod vlak nekje sredi filma *Zdaj ali nikoli* (Now or Never, 1921, Fred C. Newmeyer, Hal Roach). Tam najprej drezata drug v drugega, dokler Lloyd ne pade in se komaj ujame, a zato mora med tračnicami teči tako hitro, kot vlak vozi, medtem ko se z rokami drži spodnjega dela vlaka. Ko

se namesti nazaj v podvozje, končno ujame klateževu nogo s pasom; svoj denar najde skrit za njegovo nogavico; vzame ga, a ravno takrat iz prej neopazne majhne cevi puhmeta para in vroča voda ter mu denar izbijeta z rok. Potem se mirno usede v udoben položaj, si prižge cigareto, ki jo vzame iz cigaretnice, drugo pa podeli s svojim prejšnjim sovražnikom. Na koncu med poskusom branja časopisa skoraj pade z vlaka; ujame se zadnji hip, a tako, da z zadnjico drsa po železnih tirih in povzroča iskrenje.

Harold Lloyd je skupaj s kradljivim klatežem tako rekoč komični predhodnik obeh likov iz filma *Vlak za dva klateža* in še posebej prizora, navdahnjenega pri Jacku Londonu. Redko v filmski zgodovini sta si bila dva prizora (povsem nenamerno) tako podobna po dogajanju in kraju dogajanja in tako zelo različna po učinkih. V obeh imamo enega izkušenega potepuha in drugega, ki je novinec na tirih. Pri obeh se njun začetni spor izteče v solidarnost; v obeh en član razmerja utrpi vse neprijetnosti situacije, medtem ko jo drugi dokaj dobro odnese. Le da je prvi izmed filmov resen, napet in dramatičen, medtem ko je drugi komičen.

Socialistični vlak vozi naprej

Posnetek vlaka sam po sebi ne pove ničesar o naravi organizacije železnic. Radi bi rekli, da je razlika med socialistično in kapitalistično organizacijo železnic velika, a taka izjava potrebuje precej znanja o železnicah. Zdi pa se, da obstaja kinematografska razlika. Če je zgodnja zahodna kinematografija polna akcijskih filmov o vlakih, začenši z *Velikim ropom vlaka* (*The Great Train Robbery*, 1903, Edwin S. Porter), in odličnih komedij, na primer *General* (*The General*, 1926), je socialistično kinematografijo še najbolj od vseh zaznamoval kino-vlak. Kino-vlak, ki je januarja 1932 krenil iz Moskve, je film prinesel delovnim in kmečkim množicam Sovjetske zveze. Naučil jih je gledati filme in naučil jih je delati filme. Za mnoge je bil ta vlak to, kar je bil za Parižane leta 1895 *Le Salon Indien* – prvo srečanje s filmom. Filmu so bili namenjeni štirje vagoni vlaka: spalni vagon z 32-člansko ekipo; montažni vagon s filmskim laboratorijem; vagon za izdelavo grafik in mednapisov; projekcijski vagon, v katerem je bila kinodvorana (Kirn: 41).

Filmski zapis o tem podvigu, ki je potekal pod vodstvom Medvedkina, je ohranila francoska filmska skupina SLON (v njej je sodeloval Chris Marker) v izjemnem filmu *Vlak vozi naprej* (*Le Train en marche*, 1971). Čas, ki ga poskuša evocirati, bi bilo mogoče poetično strniti v tri citate iz filma in eno filmsko podobo: V časih, ko je bila slika nema ...

in zvok slep ... in ko so filmi nastajali v glavi ..., so se na socialističnem vlaku sušile plenice.

Ko se je kino-vlak ustavil in prenehal s svojo dejavnostjo, je Medvedkin posnel film z naslovom *Sreča* (Sčastje, 1934), ki ga je imel Eisenstein za boljševisko verzijo Chaplina. Kolektivno SLON se je to dejstvo zdelo pomembno.

Jugoslovanski vlaki in migracije

Podobno kot sovjetske železnice je tudi razvoj jugoslovanskih železnic od nekdaj meril napredek socialistične družbe. Tovarne, ki so izdelovale vlake, so nosile pomembna imena. Tovarna železniških vozil Boris Kidrič Maribor je dobila ime po enem najbolj znanih slovenskih predvojnih komunistov in povojnem ministru za industrijo v Federativni ljudski republiki Jugoslaviji, predhodnici SFRJ. V tej tovarni so izdelali prvi jugoslovanski vagon-bife.

Morda je bila jugoslovanska kinematografija na začetku zato polna vlakov upanja. Kakor da bi železnice s filmi zahtevale nazaj svoj delež pri sreči loterijskih obveznic, s pomočjo katerih so bile konec 19. stoletja zgrajene. Srečo, ujeto z naključjem žreba, ki je lastnikom obveznic s pravo številko prinesel dodaten dobiček (Hribernik: 149–150), je povojna socialistična oblast spremenila v načrtni cilj delovanja Jugoslovanskih železnic. Z vlaki naj bi ljudje migrirali bližje k sreči.

Tak je bil film *Vlak brez voznega reda* (Vlak bez voznog reda) Veljka Bulajića. Narejen je bil leta 1958, v času, ko je bil jugoslovanski socializem ideološko še dovolj močan, da so scenaristi migracijo obubožanih kmetov zaupali bivšemu partizanu in v najavni špici filma zapisali: »Siromašnim kmetom je nova in mlada država kot darilo revolucije podarila zemljo, hiše in živino v najrodovitnejših predelih Jugoslavije.« Selitev se dogaja takoj po drugi svetovni vojni. Vlak je kmete iz nerodovitne in med vojno razdejane Dalmatinske Zagore prepeljal v rodovitno Baranjo⁴, kjer so si lahko obetali lepšo in srečnejšo prihodnost.

Krsto Papić je s kratkim dokumentarnim filmom *Vozel* (Čvor, 1969) temu optimizmu železnic, ki je v filmu še navzoč in ga predstavlja navdušeni upravnik železniške postaje, zoperstavil brezdomce in revne priložnostne delavce. Našel jih je na eni najmodernejših železniških postaj

⁴ Osnovna zgodba filma ima zgodovinsko podlago v naselitvi izpraznjenih predelov in posestev v Baranji, ki so jih tam živeči Nemci po drugi svetovni vojni množično zapuščali.

Jugoslavije, v Vinkovcih na Hrvaškem. Film je posnet na način, da se zdi, kot da je upravnik svojo vlogo zaigral, kot da je v filmu nastopal po uradni dolžnosti. Ta del filma zato deluje kot fikcijski, medtem ko brezdomci in revni sezonski delavci predstavljajo njegov realni, dokumentarni del.

S *Posebnimi vlaki* (Specialni vlakovi, 1972), kakor je naslov še enega kratkega dokumentarca Krsta Papića, so mišljeni vlaki, ki so v organizaciji republiških zavodov za zaposlovanje vozili na delo v Nemčijo jugoslovanske delavce. Film se začne s hvalo jugoslovanskih delavcev. »Hitro se prilagodijo ... In so zelo delavni,« ugotavlja predstavnik nemške zdravstvene delegacije s stalnim sedežem v Beogradu, medtem ko nemški zdravnik pregleduje nove kandidate za napotitev. Zdravi ljudje bodo dobili delovno pogodbo za Nemčijo.

Mnogi od delavcev in delavk, ki so se vkrcali na vlak, so molčeči, ali pa pred kamero zadržano govorijo o tem, kaj vse puščajo za sabo: družine, hiše, sorodnike, prijatelje, brezposelnost, revščino ... Nekatere med pripovedovanjem obide jeza, druge premaga jok. Uradnik zavoda, ki je skrbel za organizacijo prevozov, je edini, čigar ime je omenjeno v filmu: Darko Zgaga. Medtem ko v kupeju vlaka razlaga o kaosu, ki je vladal, preden je uradna oblast prevzela organizacijo migracij delavcev na delo v tujino, kadi elegantno pipo. Kamera ga, zopet edinega med vsemi intervjuvanci, snema v velikem bližnjem planu. Iz skrajne bližine, v detajlu, prikazuje njegov zlati prstan, verižico, lepo in elegantno temno obleko ter temna sončna očala. V ameriških filmih bi ga zaradi tega gotovo zamenjali za pripadnika mafije. Na njem ni več sledu navdušenja, ki ga je bilo še mogoče zaznati pri upravniku železniške postaje.

Železniški delavec na Emona Expressu bo v filmu Živojina Pavlovića *Vonj telesa* (Zadah Tela, 1983) poskušal sestaviti svoje razdvojeno življenje na relaciji med Beogradom in Ljubljano, med nosečo ljubico in ženo z družino. Ni mu prav dobro uspevalo.

Že v *Vonju telesa* se je popravilo lokomotive nerazumno dolgo vleklo – »čakali so na dele iz tujine«. Potem so vlaki začeli počasi razpadati. Emona Express je za nekaj časa nehal voziti, na progi Beograd–Ljubljana so znova začeli »uporabljati precej starejše vagone« (Slapšak: 112). Kakor prej napredek je zdaj razpadanje železnic postalo merilo razpadanja socialistične Jugoslavije (Dragosavljević: 122).

V neki inženirski knjigi o jugoslovanskih železnicah iz leta 1964 je naveden podatek, da je bilo treba za nemoteno delovanje Jugoslovanskih železnic vgraditi 1,6 milijona novih pragov na leto. To so pragovi, ki jih

na posnetkih Nike Autor iz filma *Obzornik 63 – Vlak senc* (2017) nosijo in nalagajo na ogenj begunci, zaustavljeni na balkanski migracijski poti in naseljeni v improviziranem begunskem taboru v opuščenem beograjskem železniškem poslopju.

Literatura

- Aumont, Jacques (1991): »L'oeil variable«. *Ars Vivendi* 10, 94–95.
- Benjamin, Walter (1991): *Gesammelte Schriften. Band V*. Frankfurt na Majni: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter (1998): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Berger, John (1999): *Rabe fotografije*. Ljubljana: Založba I*cf.
- Borges, Jorge Luis (1995): *Druge raziskave*. Ljubljana: Literatura.
- Chion, Michel (1991): »Potujoči vlak«. *Ars Vivendi* 10, 96–97.
- Dragosavljević, Mirjana (2017): »Od solidarnosti do družbenosti«. *Novicam se ne odpovemo!* Ur. Nika Avtor (et al.) Ljubljana: Moderna galerija in Koroška galerija likovnih umetnosti. 120–131.
- Freud, Sigmund (1995): *Tri razprave o teoriji seksualnosti*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Gunning, Tom (1989): »An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In] Credulous Spectator«. *Art and Text* Fall, 31–45.
- Horkheimer, Max in Adorno, Theodor W. (2002): *Dialektika razsvetljenstva*. Ljubljana: Studia Humanitatis.
- Hribernik, Andreja (2017): »Srečelov – nesrečelov«. *Novicam se ne odpovemo!* 147–157.
- Kirn, Gal (2015): »Between Socialist Modernization and Cinematic Modernism. The Revolutionary Politics of Aesthetics of Medvedkin's Cinema-Train«. *Marxism and film activism*. Ur. Ewa Mazierska, Lars Kristensen. New York, Oxford: Berghahn Books. 29–57.
- Loiperdinger, Martin (2004): »Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth«. *The Moving Image*, 4/1, 89–118.
- London, Jack (1962): *Cesta*. Ljubljana: Prešernova družba.
- Metz, Christian (1983): *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sadoul, George (1962): *Moč filma*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Schivelbusch, Wolfgang (1986): *The Railway Journey*. Leamington Spa: Berg.
- Slapšak, Svetlana (2017): »Na vlaku. Pod vlakom. Spremembe v umetnosti in odgovornost«. *Novicam se ne odpovemo!* 110–113.

Sontag, Susan (2001): *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba.

Šprah, Andrej (2013): »Metoda strukturne kompilacije in vidiki dokumentarne reprezentacije v filmu *Slike sveta in vanje vpisana vojna*«. *KINO!* 19-20, 45–61.

Thackeray, William Makepeace (1899): »May Gambols; or, Titmarsh on the Picture Galleries«. *Ballads and Miscellanies* (Works, »Biographical Edition«, vol. 13). London: Smith Elder. 419–445.

Anja Golob

NISO POTOVANJA

Niso potovanja, ljudje so, ki smo jih srečali. Kaj smo si rekli. Kako smo bežno podrgnili svoja življenja drugo ob drugega, kako smo si kaj posodili, kaj spili, izmenjali maile, telefonske, telesne tekočine tu pa tam, kako smo se objeli, rekli Later in se razšli. Niso kraji, to je, kar smo tam pustili – kaj smo zakopali, ne kam, kaj zašepetali v drevo, ne v katero, da smo plesali skoraj goli, ne na kateri plaži, da smo strmeli brez besed v polno luno in se v mislih zahvaljevali življenju, da smo se v primerjavi z naravo čutili neznatne, da smo, četudi le za hip, zmogli ljubiti svet in lastno živost. Tiste čisto črne race z belim kljunom, recimo, že zdavnaj so odletele, namesto njih se na gladini gunca slika ženske, ki med smehom vzklika Zagotovo so špijonke, reci, če ne, špijonke so, poglej samo te zašiljene kljune, te so sumljive, ti povem! Kaj me tam čaka, pomol stoji, še vedno isti, a to ni isti pomol. Ne sediva več na robu, ne bingljava z nogami, ne štejeva oblakov, ne rečeva več Kaj bova pa jutri – ker ni jutri, ker ni naju, ker niso kraji, ker je le, kar si tam pustil za kasneje, spomladi za prihodnjo zimo, kar si shranil, iz česa boš pojil samoto. Smo kaj bolj srečni, ker vemo, da smo bili nekoč srečni, tam, enkrat, za trenutek, ki je postal, tako lep? Stotnija letalskih kart, stotnija vzletov, prav toliko pristankov, k sreči, stokrat in stokrat spakiran kufer, poln kufer potovanja tudi tu pa tam, hrana, ki se pokvari, vlak, ki zamuja, zadnja čista majica, popackana z nečim konkretno vijoličnim, ne bo šlo dol, ni šans, pozabi, flajštri, rute, obtolčeni bidoni in kolena, kreme za sončenje, krekerji, ki, zdrobljeni, smrdijo po strojnem olju, vse sobe, vse postelje, vsi razgledi, vsi zajtrki, vsa zadržana nočna stokanja, obzirni orgazmi v sosednjih sobah, kaj lahko poveš o tem? Kako lahko rečeš karkoli o drevesih, morju, ženski dlani v svoji, o vetru, vseh nalivih, ki so te sredi naleta zaustavili, kaj sploh moreš povedati in ne bo zvenelo znucano, o pokrajinah, obzorjih, kje imaš fotografije, pokaži, kako naj te jemljemo resno, ko nam zagnano predočaš, kako da si se našel in kako da zdaj veš, kdo si, kako si se tam zasačil golega in bosega, takega, kot si, kadar si najbolj ti, kako si do zariplega molka tulil od samosti?

Zastrto okence Lost/Found in zvonec z vgraviranim napisom Ring, zadaj zaspana uslužbenka sredi doktor romana. Kje ste jo pozabili? Kaj? Glavo, vendar! In se, gotovo že stotič, zasmije lastni šali. Niso potovanja, kraji. Sploščeni cvetovi v knjigah, zrnca peska, odrezki kart, prtljažni listki, majav, neudoben stol v kolibi, po strehi katere se podijo veverice, kot da bo konec sveta, kako vsako jutro pometam verando in nato v gatah berem Mojstra in Margareto, siv dežnik, ki ima na strateških mestih zareze, da se v vetru ne obrača, prva angleška nedeljska pečenka, prvi spotted dick, lokalci, ki se krohotajo ob vprašanju, kaj je to, spotted dick, zmaga domačega moštva na svetovnem prvenstvu in sredi noči nabito poln trg, ki nazdravlja in prepeva v ekstazi, nekdo, ki zleze na kandelaber, da bi od tam bolje videl – in izobesil zastavo, park, kjer pod drevesom pogrneva škotsko deko in tekmujeva v metanju birkic z mesta, avtobus, v katerem poslušam znova in znova isti komad, medtem ko vzhaja sonce, in tista flaša vina, ki nama jo je dala nabrita mlada ženska za šankom polne gostilne neki večer, bil je rosé, in sploh ne slab. Taki drobci so, nekaj, kar za razliko od vsega ostalega ne peče, ne stisne, ne zaboli. Samo odbleski, vsakdanjost, ki se med preoblačenjem iz ene v drugo delovno obleko mimogrede pogleda v zrcalu in si navihano pomežikne. Ne potovanja ne kraji niso – le to je, zakaj smo šli. Do česa smo prišli.

NA VLAKU. POD VLAKOM. SPREMEMBE V UMETNOSTI IN ODGOVORNOST

Odkar je vlak na platnu prestrašil publiko v kinodvorani bratov Lumière, vemo, da se bo v zgodbi zgodil preobrat v trenutku, ko v filmu zagledamo vlak. Nekaj podobnega je pred mnogimi desetletji doletelo literaturo. Od Tolstojeve *Kreutzerjeve sonate* do prizora z vlakom v Carrollovem delu *Skozi zrcalo ali kaj je Alica našla na drugi strani* so vlaki postali literarna oporišča izpostavljenosti, skrivnosti, razkritij, prizorišča naključnosti in samovoljnosti človeškega vedenja, gibala družbenih gibanj in osebne nezmožnosti za udejanjanje sprememb, prizorišča revolucij, smrti, neizbežnosti, neuspehov mehanike in veličastnosti hitrosti. Na poti v raj, pekel, prihodnost ali preteklost so vlaki prevažali predvsem belce na poti skozi njihove imaginarije in v kolonizacijo, ki skorajda brez izjem vselej zoži in popači pogled na resničnost ter s tem onemogoči odgovornost oziroma jo žrtvuje udobju, osvojenemu prostoru in slepoti hitrosti.

Indijski vlaki, na katerih vsepovsod bingljajo ljudje. Vlak, ki vozi po Peloponezu, moje samotno popotovanje skozi čas, molk pa zmoti Američan, ki razlaga podrobnosti svoje mučne ločitve. Vlak tramvaj, ki postane vzpenjača med vožnjo od Opčin do Trsta, zaznamuje končno ločitev obeh svetov – nič več vlakov med Krasom in obalo – ter je natrpan z duhovi potujočih umetnikov in intelektualcev, ki bodo, ko izstopijo, odšli v Kavarno San Marco. Zmeda teles, prostorov in občutij. Mnoštvo, eno in prikazni, ki zaznamujejo tvoje življenje. Nekdo manjka.

V eni najboljših filmskih parodij vseh časov, *Strogo zaupno* (Top Secret!, 1984, Jim Abrahams, David in Jerry Zucker), moški (rockovski zvezdnik; igra ga Val Kilmer), ki potuje z vlakom, slika akvarel pokrajine zunaj: ko pokaže rezultat, je prizor naslikan s progami in črtami, ki simbolizirajo gibanje in ne fiksirajo pogleda, nato pa se premakne peron in ne vlak. Sijajni trenutek negotovosti je izziv za naše stereotipe in v filmu omogoči anahronistično spremembo, premik v drug čas in popolno izgubo slehernega smisla. To je le dobra vaja v racionaliziranju, enem redkih privilegijev kulture razvitega sveta. Zdaj pa se lotimo dekonstrukcije.

Gore in gozdovi pozimi nekje blizu Sremske Mitrovice in vlak, ki je obtičal v snegu, so prizorišče romana Agathe Christie *Umor na Orient Expressu*. V bližini Sremske Mitrovice ni nobenih gora in gozdov, to je Pannonska nižina: le bralcem, ki jim je znana topografija Vojvodine, pokrajine v današnji Srbiji in nekdanji Jugoslaviji, je uspelo, da tega niso vzeli resno in so ljubeznivo prezrli napako iz obdobja pred Google Zemljo, ki je ravno tako očarljiva kakor Shakespearova Ilirija ... ali pa Verona, ko smo že pri tem. Zadnje dejanje maščevanja, ko so vsi krivi in nikogar ni mogoče obsojati: to je formula pojasnjevanja, kaj se je zgodilo, in uporabili so jo vsi udeleženci jugoslovanske vojne, ki se je zgodila kakšnih šestdeset ali sedemdeset let po izmišljeni zgodbi. Toda najprej so si vsi udeleženci izmislili gore in gozdove – pripovedi lažne zgodovine, identitete in ozemeljskih pravic; nato so si izmislili sovražnike, jih obtožili grozljivih zločinov in se navsezadnje maščevali. Lahkotna kolonialna brezbriznost Agathe Christie se zrcali v večletni zgodovini resnega propagandnega dela, katerega namen je bil ustvariti razloge in onemogočiti sleherni mehanizem odgovornosti in pravičnosti. Literarno delo, zasidrano v popularnem žanru, zabavi in dobičku, je postalo prerokba.

Roman Mauricea Dekobre *La Madone des sleepings* (1925): drugi pol Tolstojevega moralca, ki na vlaku pojasnjuje svoje ravnanje, Ana Karenina, ki si vzame življenje, tako da se vrže pod vlak, ali celo Tolstoj sam, ki umira na oddaljeni železniški postaji ... Zaradi sprememb, mobilnosti, pobega, bližine teles, skupnega prostora, pa naj bo to v vrhunskem razkošju svilenih kimonov in šampanjca na Orient Expressu ali v vsiljeni intimnosti vlakov iz socialističnih časov, se vlakov drži neki presežek seksualnega pomena. Spolno napetost najpogosteje potešijo simbolna nadomestila – hrana, pijača in pogovori. Temu pravim sindrom Šeherezade na vlaku. V prvih petnajstih letih svojega zakona sem precej potovala na relaciji Beograd–Ljubljana. Takrat je vozil poslovni vlak Sava Express; vstopila sem v Beogradu po službi, ob 15h, pogosto s svojo mačko in dvema tanjšima ali eno zajetnejšo knjigo. Vlak je bil udoben, hišni ljubljenci dovoljeni od sredine 80. let naprej in zanašala sem se na nekoliko odvrtajoč videz mlade ženske z očali, knjigami in mačko v kletki, da me bodo pustili pri miru. Običajno je delovalo. Nekega dne pa se je pojavil moški, ki ni upošteval teh signalov. Pravzaprav mi je celo povedal, da mora govoriti, da me sicer ne bi nadlegoval. Star je bil kakšnih petdeset let, nizke rasti, a prijetnega videza, in imel je topel glas. V štirih urah od Beograda do Zagreba mi je povedal zanimivo življenjsko zgodbo o svoji slikarski karieri in o svoji družini. Zgodbe

se ne spomnim, a v slogu ni bilo nobene hibe, nobene napake glede okusa, odmerjenosti, prefinjenosti izražanja, le izbruh dojemljivosti, očarljivosti, diskretne duhovitosti in distance: čisti užitek popolne ubesedenosti, ki me je prisilil, da sem mu prisluhnila brez zadržkov. Ko je v Zagrebu izstopil, so ga z nasmehi na obrazih čakale tri ženske, njegova žena in hčeri, ki sem jih prepoznala iz njegovih opisov. Ni lagal in bil je ljubljen, in vedela sem zakaj.

Sindrom Šeherezade velja tudi za pošasti. Pozimi leta 1990, ko je vojna postala verjetna možnost, sem na vlaku Sava Express potovala iz Zagreba v Beograd. Sedela sem v kupeju s štirimi mladimi moškimi, vsi so bili mlajši od mene. Zatopila sem se v svoje čtivo, oni pa so se pogovarjali med seboj. Vsi so bili z istega območja, iz Knina, mesta v Liki, kjer so skupaj živeli Hrvati in Srbi. Vsak od njih je povedal eno ali celo več grozljivih zgodb – o tem, kako so Hrvati kot ustaši klali, mučili in streljali njihove sorodnike med drugo svetovno vojno. Zgodbe so bile povezane z njihovimi starimi starši, tetami, družinami prijateljev ali ljudmi, ki so jih poznale starejše generacije: sami niso mogli biti priče nobene od teh zgodb, tudi ljudi, ki bi bili priče, niso omenjali – le pripovedovali so že povedano, slišano, ustno zgodovino. To bi lahko pritegnilo mojo pozornost. Toda izmenjavanje teh zgodb jih ni kaj dosti zanimalo – le potrjevali so razloge, motivacijo, spodbujali drug drugega k maščevanju nad Hrvati ... katerimi koli Hrvati, Hrvati vseh generacij. Žrtve iz teh zgodb so bile zanje zgolj primeri, pokazali niso ne zanimanja ne empatije. Ko sem jih poslušala, so vidno postajali čedalje bolj odločeni, da uresničijo maščevanje, in v tem smislu je ustna vaja delovala. Tik pred Beogradom se je vlak ustavil, ker je zbil nekoga na tračnicah. Četverica je nemudoma sklenila, da gre za pijanca, izražali so jezo in željo, da izstopijo in ne zapravljajo časa s čakanjem, da bo vsa procedura zaključena. Pokazali niso niti najmanjšega sočutja do žrtve in so zares izstopili. Prišel je rešilec, poškodovanega moškega so odpeljali (v časniku naslednje jutro sem prebrala, da je preživel) in vlak je prispel na končno postajo z zamudo. Jaz pa sem vedela, da je vojna zares mogoča.

Vlaki med Beogradom, Zagrebom in Ljubljano so spet začeli voziti leta 1995. Številne druge proge v nekdanji Jugoslaviji so bile uničene, zlasti v Bosni. Sava Expressa ni bilo več, znova so uporabljali precej starejše vagona. Namesto šest ur in pol pot od Ljubljane do Beograda zdaj traja enajst ur. Iz spalnikov so odstranili preproge, vode in mila ni, na plesnivih odejah pa so še vedno oznake Vutex-Vukovar. Pot je turbna, lahko je tudi nevarna – krožijo številne zgodbe o potnikih, ki so jih uspavali z razpršilom in nato oropali.

V grškem Volosu je nedelujoča železniška postaja, ki jo je zgradil oče slavnega slikarja Giorgia de Chirica. Zgradba je elegantna, pisana, nepozabna. Odkar sta vojna v Siriji in kriza uničili veliko pristanišče s trajekti, ki so vozili kamione v sirijska pristanišča, je ta spomenik evropske železniške kulture zapuščen. Razen v Franciji in Nemčiji potovanje z vlakom dandanes ni prepoznaven znak evropskega udobja. Med evropskimi metropolami ni neposrednih železniških povezav. Potovanje z vlakom ni ne hitro ne poceni ne udobno. Nekdo manjka.

Ultimativna umetnina našega časa: beguncema, ki sta se skrila med kolesa vlaka, je leta 2016 uspelo prepotovati in preživeti pot od Beograda do Zagreba. Eden od njiju je več minut te poti posnel s svojim pametnim telefonom. Klepetata in se smejata, nekaj teh človeških zvokov prodira skozi kovinski hrup. To ni prevod, ki bi ga posnel nekdo drug, ki ni begunec. Nobenega nadzora ni, niti nadzora njunih staršev ali prijateljev niti kakršne koli druge kontrole. Prav tako ni nobenega sočutja ali empatije ali kakršne koli drugačne intervencije drugih, ki bi neizbežno vnesla drugo raven interpretacije in pomen. To je čista umetnina, ki prihaja neposredno od avtorja in razkriva sredstva ustvarjanja in komunikacije ter terja odgovornost. Vsi drugi kanali prenašanja sporočil o beguncih so blokirani ali cenzurirani ali preprosto zapečateni. Begunci so zapečateni. To je njihov poskus odpečatenja, ob katerem bi nas moralo spreleteti od sramu in krivde, medtem ko se oklepajo nevarnih naslonov naše železne samozavesti, mi pa krnimo ob svojih zločinih nesočutnosti in zavračanju kolonialnih grehov. Drgetati bi morali, kot so drgetali gledalci pred Rubensovim *Kristusom na križu v Antwerpnu* ali pa pred *Splavom Meduze* ali *Guernico*. Drgetati bi morali pred umetnostjo, ki nagovarja umetnost, ki smo jo naredili neodgovorno, da bi z njo dopolnili svoja neodgovorna življenja. Šeherezadi klepetata pod vlakom, da bi nas spomnili na vizualno, zvočno in taktilno sposobnost umetnosti, da nam pokaže življenje – da nam ga pokaže dovolj, da bomo rešili oboje, umetnost in življenje.

BRALEC

»Meni se to nikakor ne zdi smešno,« je zavpil bralec, »ta vaš pogoltni in spervetirani turizem!« Za seboj je slišal hreščeč glas, ko je odhitel na železniško postajo. Staromodni vlak, kakršne je bilo videti pred desetletji, je umazan tičal na oddaljenem tiru. Pohlevno in potrpežljivo je čakal, ker je bil na izhodiščni postaji. Velika Stazione Termini, ki se preko dneva duši od množice ljudi in njihovih hitenj, je bila skoraj prazna. Ljudje danes, če niso posebno revni, na velike razdalje potujejo s hitrimi vlaki, ki v kratkem času premagajo neverjetne razdalje, a odpovedati se je treba pogledu skozi okno, kar bi lahko okvarilo oči zaradi brzenja pokrajine, ki je zgolj še impresionistično razmazana.

Ruska družina z doraščajočim sinom se je od utrujenosti opotekala vzdolž neskončno dolge kompozicije. Še mlada mati je v skrbi pogledovala na že pol spečega sina z angelskim obrazom in sijočimi kodrastimi lasmi mešanice zlata in srebra. Bil je dolg fant, višji od matere, a v lice še čisto otrok. Obraz fantovega očeta je bil zaznamovan s skrbmi preteklih dni in z vzdolžnimi gubami preteklega desetletja. Končno so našli pravi vagon in se z vso svojo obilno prtljago spravili v kupe. Zašumele so vrečke s hrano in druge s pijačo in tretje z oblačili. V razdelku je bilo hladno, kot da so vlak na hitro prestavili iz Sibirije. Ko so se okrepčali in pretegnili utrujene ude, so se jim na obrazih pojavili nežni smehljaji, spregovorjene so bile prve šepetajoče besede, ki so jih razumeli samo oni. Ženska je ogrnila sina s toplo jopico. Nase je navlekla plašč iz ponarejenega astrahana. Njeni bujni lasje, ki so bili natanko takšni kot dečkovi, so dolgi zdrseli po umetnem krznu in dali vsej podobi vtis dragocenosti. Ko je deček med jedjo povsem odprl oči, so te zasijale z modrino akvamarina. Bile so kot čudovit dodatek črnemu plašču in materinim lasem. Vlak je čez čas krenil na svojo dolgo pot proti severu. Takrat sta mati in sin že spala pod skrbnim, a zdaj že bolj sproščenim očesom očeta, ki je vsaj začasno prepustil svoje mesto ob ženi sinu. Je to veljalo zgolj za to naporno potovanje? Materina in sinova glava sta se v spanju nagnili druga k drugi skoraj v poljub. Bila sta kot sveti podobi s kakšnega oltarja severno od Bologne. Med vožnjo so se položaji njunih obrazov in teles spreminjali, a vedno jih je označevala čutno čustvena bližina, skupno dihanje, enaka barva njunih polti in las. Ker se je bilo v majhnem kupeju nemogoče normalno namestiti, sta mati in sin kot kakšna gimnastičarja iznajdevala vedno nove položaje, ki so bili včasih nevarno erotični. V kupeju

so tik pred odhodom posedli prostore še ostali potniki in gneča je postala res velika. Preplet rok, nog in glav tako tesen, kot so trupi kač na Meduzini glavi, le da ni bilo v tem nobene strašnosti. Kam so potovali vsi ti ljudje? V beloruski komunistični Minsk? Kaj naj bi tam delal vitki Pakistanec, ki je komaj dorasel, ali še mlad Arabec, ki se je brez konca s pritajenim glasom pogovarjal po telefonu s svojo izbranko in jo pomirjujoče tolažil, kadar je nekje na drugem koncu zveze zahlipala, ker je trpela zaradi ločitve. Na preostalem sedežu je sedel še vedno lep moški. Zatopljen je bil v drobno knjižico. V rokah jo je držal nenaravno poševno, da je lovil medlo svetlobo s hodnika, kajti v kupeju so luči kmalu ugasnili. Veliko svetlobe bralec ni potreboval, ker je vsebino knjige poznal skoraj do potankosti. Predse je tiho, še tišje mrmral besede in je le občasno zaradi kontrole pogledal v knjigo. Kmalu so vsi spali. Pakistančeva glava je zdrsnila v naročje bralca, ne da bi se tega zavedal. Bralec je le rahlo privzdignil knjigo in tiho dalje izgovarjal magične besede, ki so ga vidno prevzele. Ure so tekle. Tema zunaj ni omogočala nobene orientacije. Sredi noči se je vlak za dve uri povsem ustavil. Razen bralca tega ni opazil nihče. V zgodnjih jutranjih urah, še v popolni temi, so se potniki začeli drug za drugim prebujati. Oče je namenil sinu odobravajoč nasmeh, Pakistanec se je opravičujoče nasmehnil, ker je imel bralčevo naročje vso noč za vzglavje, bralec je potrosil nasmeha na vse strani. Edino Arabec je ostal resen. Nekajkrat je posegel po telefonu in ga spet odložil. Pakistanec, ki je bil od vseh najbolj živahen, se je predstavil z imenom Perwes. V svoji mladi radovednosti je sopotnike spraševal, od kod so. Rusinja je zmajala z glavo, in šele ko je slišala imena drugih krajev, kot so Shrinagar, Charleville, Abu Dabi, je rekla Odesa. Arabec, ki je očitno mislil le na svojo izvoljenko, katere se zaradi zgodnje jutranje ure še ni upal poklicati, se je zagrnil v molk. Rusi, ki niso ničesar razumeli, so nadaljevali s svojim poetičnim šepetanjem. Tako se je lahko pogovor razvil le med Perwesom in bralcem, ki mu je bilo ime Ernest. Spočiti Pakistanec je začel pripovedovati o svojem rojstnem kraju, kjer je imel vso družino. V Evropo ga je prignal zvedav duh. V Shrinagarju je končal srednjo šolo. Upal je, da bi šolanje lahko nadaljeval v Angliji, kamor je že pred časom odposlal svoja spričevala in druge dokumente, a je doma zaman čakal na odgovor. Kljub nasprotovanju domačih se je odločil, da bo zadevo preveril kar sam. V Rimu je bil, ker je bila do tja najcenejša letalska karta. Bil je brez vsake prtljage, a je bil zaradi svoje mladosti in lepote videti popolnoma urejen. Po dolgem spanju si je zgolj pogladil lase, si pomel oči in že se je zdelo, kot da je ravnokar stopil iz kopalnice razkošnega hotela. Domotožje, ki se je začelo oglašati, mu je narekovalo, da je govoril o svojem domu. Najbolj ga je navduševalo, kako ga je družina sprejemala, kadar se je vrnil s krajših

poti. Vsi mlajši bratje in sestre, bilo jih je pet, so ga brez konca poljubljali in objemali. Zvečer so vsi zlezli na njegovo posteljo, da jim je pripovedoval o svojih doživetjih. Navadno so med njegovim pripovedovanjem pospali in moral se je odplaziti v drugo posteljo, da si je odpočil. Mogoče ga je kupe vlaka s svojo gnečo spominjal na domačo posteljo. Oče je imel majhno trgovino s poldragimi kamni. Perwes se je že zgodaj naučil razlikovati med kamni in prepoznavati njihovo kakovost. Ker je imel mlajše oči kot oče, mu je bil dragocen pomočnik. Občasno sta odšla v manjše kraje, kjer so bila bogata najdišča, in sta poskušala dobiti kamne po razumni ceni. Ob pripovedovanju o tem je iz žepa potegnil čudovito lep akvamarin. Podržal ga je nekoliko predse in v smehu pokazal, da ima ruski fant oči prav take barve. Nato se je zresnil in postal žalosten. Povedal je, da je eden od njegovih bratov starosti ruskega dečka. Nenadoma se mu je zazdelo, da ni storil prav, ko je odšel od doma. Kaj ni lepše ostati pri svojih in si v jeziku, ki ga nihče ne razume, šepetati nežne besede, kot je to delala ruska družina? Zdaj je bilo prepozno za obžalovanje. Najraje bi se razjokal in še enkrat položil glavo v bralčevo naročje, a to se spodobi le v spanju. Treba bo počakati nov vlak in novo noč, in morda se spet najde prijazen nočni bralec, ki ga ne bo odrinil od sebe in bo mirno prenašal nenadejano intimnost.

Anja Golob
BIBLIJA STROJNIŠTVA

Nehajmo saditi trto,
stroj na potrebuje vina.
Knjige ... nehajmo pisati,
stroj brati ne zna –
niti lastnih navodil –,
in zakaj tudi bi bral.
Čipkaste modrce, njih
izdelavo je treba ustaviti –
tako. Stroj ne ljubi, se ne ljubi,
ne ljubi se mu zapeljevati,
stroj ne stoka in ne vzdihne
še me dej, ja, tam, tam, še ...
in tudi Paloma gre lahko
mirno rakom žvižgat.

Dajmo, torej, posekajmo
drevesa, izsušimo morja, reke,
jezera, hribe, gore in vulkane,
pa nogometna igrišča in
igrišča nasploh –
z zemljo zravnajmo,
zaprimo fakultete,
do tal požgimo tržnice,
gledališča, cerkve in muzeje,
in še posebej knjižnice,
ne rabimo ne šaha ne penicilina,
ne mode ne mobitelov,
ne loto listkov ne cvetličarn,
ne rabimo potnih listov, začimb,
adidask za tek idr. Dr drrrr
dddDRRR RRRRRR

tako smo
stroj mi stroj še en zamah
še en elektrošok gospodar in hlapec
hkrti
mi stroj slovnica nam je tuja ob
 zori se vžgemo
 v temi ugasnemo
od zore do mraka od
mraka
 do dne
nikdar zares ne
 spimo ko nismo
vklopljeni smo v
 mirovanju maternica
za surovine diareja
 za produkte
proizvajamo
 stroj stroj stroj
za nov
 stroj svet
strojev univerzum
 strojništva

OD SOLIDARNOSTI DO DRUŽBENOSTI

Posebni vlaki¹

Prometna politika je ekvivalent krvnega obtoka – življenje ni mogoče brez pretoka ljudi, blaga in informacij. V »Popularnem ekonomskem slovarju« je promet opredeljen kot

ekonomska dejavnost, ki obsega prevoz materialnih dobrin in ljudi ter prenos novic. Promet je pomembna dejavnost v vsaki ekonomiji, ker povezuje različne regije, dejavnosti, neposredno proizvodnjo s potrošnjo, različne delovne organizacije ali različne enote znotraj ene delovne organizacije. Promet je nadaljevanje proizvodnje in velja za proizvodno dejavnost, saj niti en proizvod ni dokončan, dokler ni dostavljen potrošnji (Nikolić, 1982). (Nikolić, 1982)

Eno pomembnejših skupin pravic znotraj okvira Evropske unije sestavljajo štiri vrste ekonomske svobode: prosto gibanje blaga, storitev, kapitala in delovne sile. Prosto gibanje delavcev je opredeljeno v 45. členu Pogodbe o delovanju Evropske unije in naj bi na področju zaposlovanja in delovnih pogojev preprečevalo vsakršno diskriminacijo delavcev iz držav članic na osnovi njihovega državljanstva. Svoboda gibanja pomeni tudi pravico delavca do mobilnosti in prebivališča, pravico družinskih članov, da vstopijo in prebivajo v ciljni državi, pravico delati v drugi državi članici in pravico, da so obravnavani enako kot drugi državljani tiste določene države (Schmid-Drüner, 2016).

Članek Anteja Jerića »Posebni vlaki že dolgo ne vozijo več« (Jerić, 2016), ki poroča o javnem pogovoru »Spomni se gatarbajterja! – da ne pozabiš realnosti«² med Borisom Budnom in Sandrom Mezzadro septembra 2016 v Galeriji Novi v Zagrebu, se začne z opisom prizora iz filma Krsta Papića *Posebni vlaki*. Pogovor je tekel o migrantskem delu v Jugoslaviji in njegovih današnjih interpretacijah ter o sedanji »migrantski krizi«, eno ključnih vprašanj pa je bilo: »Ali nam zgodovinska praksa mobilnega dela

¹ Naslov dokumentarnega filma *Posebni vlaki* (Specijalni vlakovi, 1972) v režiji Krsta Papića.

² »Protiv zaborava«. *Kulturpunkt.hr*; <http://www.kulturpunkt.hr/content/protiv-zaborava-3> (dostop 26. 2. 2017).

pove karkoli o t. i. migrantski krizi, ki danes stresa same temelje Evropske unije?»³

Film prikazuje postopek odhoda ljudi iz Jugoslavije na t. i. začasno delo v Zvezno republiko Nemčijo na začetku 70. let, od zdravniških pregledov, ki jih je izvajala nemška zdravniška delegacija v Jugoslaviji, prek organiziranega prevoza hrvaškega republiškega zavoda za zaposlovanje, do prihoda v München. V filmu lahko razberemo tri faze: 1) selekcijo – izbiro »kakovostnih delavcev«⁴ na osnovi postavljenih kriterijev, 2) osebne zgodbe – sekvence z vlaka, v katerih ljudje govorijo o razlogih za svoj odhod, o svojih upih in strahovih, 3) depersonalizacijo – prihod v München in klicanje delavcev po imenih, ki se začne z opombo: »Ne bomo vas več klicali po vaših imenih, pač pa po številkah na vaših delovnih pogodbah, ki jih lahko najdete na prvi strani v desnem zgornjem kotu.«

V nasprotju z običajnimi interpretacijami migrantskega dela v Jugoslaviji, ki imajo v glavnem protikomunistični ton in ki t. i. gastarbajterje predstavljajo kot žrtve komunizma, Boris Buden opozori, da je ta pojav posledica spajanja trga in socializma oziroma da migracij ni povzročila slabost socialistične ekonomije, pač pa reprodukcija kapitalističnih ekonomskih odnosov v Jugoslaviji:

Jugoslovanski eksperiment se tako ni premikal po prerokbah liberalno kapitalistične ideologije, torej od trga, ki ga je regulirala partijska država, do prostega trga, pač pa od trga, ki ga je regulirala partijska država, do reguliranega trga, ki se je izvil vsakemu demokratičnemu nadzoru in s katerim so upravljali centri mednarodnega finančnega kapitala. (Buden, 2012)

Buden govori o tem, kako lik gastarbajterja danes obstaja v obliki dveh pozab, protikomunistične in kulturne, pri čemer ta pozaba ni pozaba preteklosti, pač pa pozaba aktualne realnosti; slednja je posledica dehistorizacije družbenih odnosov, ki to realnost oblikujejo.⁵ Tako nam, kot nato navaja Buden, praksa mobilnega dela, ki je utelešena v figuri gastarbajterja, pomaga, da uvidimo kontinuitete in diskontinuitete sodobne kapitalistične transformacije. Tu se odpre cela množica vprašanj, povezanih

³ Ibid.

⁴ V filmu spremljamo intervju vodje nemške zdravniške delegacije s stalnim sedežem v Beogradu. V nekem trenutku pove, da so jugoslovanski delavci trenutno najbolj iskani v Nemčiji, ker so »kakovostni delavci, ki se zelo hitro prilagodijo«.

⁵ »Protiv zaborava«. *Kulturpunkt.hr*; <http://www.kulturpunkt.hr/content/protiv-zaborava-3> (dostop 26. 2. 2017).

z migrantskim delom v obdobju industrijske moderne in migrantskim delom kot današnja »migrantsko« krizo. Obema vrstama delavcev je skupna njihova ranljivost, ker celo v primerih, ko je njihov status zakonsko urejen, nimajo številnih političnih in socialnih pravic in so na trgu dela v prekarjem položaju (Ćurković, 2016). Tako Buden pravilno zaključí: »Kot predhodniki množičnih migracijskih gibanj, ki so usodno sodelovali v oblikovanju sveta globalnega kapitalizma, so včerajšnji gastarbajterji istočasno tudi glasniki vsega, kar se nam bo šele zgodilo v prihodnosti.« (Buden, 2012)

Navigacija z ropom⁶

Vpeljevanje kapitalističnih odnosov v Jugoslaviji, vključevanje na svetovni trg in vse večja odvisnost od centrov moči mednarodnega finančnega kapitala so se skozi leta in desetletja krepili vse do 90. let, nasilnega uničevanja Jugoslavije in dokončne tranzicije iz socializma v kapitalizem (Živković, 2013). Ta prehod sta zaznamovali privatizacija družbene in državne lastnine ter deindustrializacija (Štavljanin, 2013). Procesi so potekali tako, da so delavci ostali brez vsega, medtem ko so se maloštevilne elite obogatile, tuji vlagatelji pa so presežke odnesli v tujino; ostalo je le ekonomsko opustošenje.

Razpad Jugoslavije na nacionalne države je pomenil tudi razpad prometne infrastrukture. V tem procesu so zaradi visokih stroškov vzdrževanja in izboljševanja infrastrukture železnice utrpeli še posebej velike izgube. Proge so v zelo slabem stanju, oprema in vozni park tudi, kar je posledica sistematičnega uničevanja javne infrastrukture. Že od leta 2000 naprej potekajo razprave o reformi Železnic Srbije, toda v praksi je prišlo le še do večjega opustošenja in zadolženosti (Vesić, 2015). Po Memorandumu o finančnih in ekonomskih politikah mora v skladu z dogovorom z Mednarodnim denarnim skladom srbska vlada reorganizirati štiri največja javna podjetja kot pogoj za odobritev novega posojila. Ta štiri podjetja so državna energetska družba, plinska družba, cestno podjetje in Železnice Srbije. V primeru Železnic Srbije prestrukturiranje pomeni zmanjšanje števila zaposlenih, optimizacijo mreže in prodajo dela lastnine, da bi tako dosegli zmanjšanje stroškov, razbremenili državo in zapolnili luknje v državnem proračunu (Vesić).

Z delitvijo podjetja na štiri (Holding, Infrastruktura, Srbija-voz in Kargo) in vpeljavo zasebnih podizvajalcev se liberalizira trg in uvaja

⁶ Naslov besedila Nenada Porobića »Navigacija pljačkom« (Porobić, 2017).

konkurenca, kar pomeni, da bodo imela domača prevozna podjetja le malo možnosti, da bi bila kos pogojem prostega trga. Eden od ukrepov je tudi zmanjševanje delovne sile, kar poteka večinoma tako, da se delavci upokojijo ali preidejo na socialni program, to pa pomeni plačevanje odpravnin, ki povišajo stroške državnega proračuna. Glede uporabe železniške infrastrukture se kot rešitev ponuja liberalizacija trga. Tako prihaja na trg konkurenca, kar pravzaprav pomeni, da bodo proge lahko uporabljala tista podjetja, ki zadostijo določenim predpisom, domača prevozna podjetja pa take tržne konkurence ne bodo mogla zdržati. Dogaja se torej privatizacija dobička in socializacija izgub (Vesić).

Fragmentacija in privatizacija železnic nikjer v Evropi nista dosegli zelenih rezultatov. Nasprotno, prišlo je le do povišanja stroškov, oteženega delovanja prometa, zmanjšanja učinkovitosti, v skrajnih primerih pa tudi do prometnih nesreč zaradi pogostih kršenj varnostnih predpisov. Federacija Bosne in Hercegovine je tako ostala skoraj brez lastnega železniškega prometa, ki deluje le minimalno, ker je bilo podjetje razdeljeno na donosni in nedonosni del, potem pa so donosni del malodane tajno privatizirali. Državljanji so ostali skoraj brez možnosti za potovanje z železnico, poleg tega pa so dolgovi in izgube zaradi vzdrževanja infrastrukture ostali javni, medtem ko so zasebni vlagatelji kovali dobičke. Leta 2016 je urad Svetovne banke v Bosni in Hercegovini razmišljal o »prestrukturiranju« Železnic Republike Srbije. Ob tej priložnosti je direktorica urada Tatjana Proskurjakova izjavila, da je Bosna in Hercegovina revna država, ki si ne more privoščiti financiranja potniškega prometa, in da se morajo železnice osredotočiti na tovorni promet, ki prinaša dobiček (Katana, 2016). Tudi Hrvaške železnice so privatizirale svoj tovorni del, ki je bil njihov najdonosnejši, kar pa je imelo katastrofalne posledice. Znani primer je privatizacija železnice v Veliki Britaniji: po ocenah je letna izguba zaradi fragmentacije in privatizacije 1,2 milijarde funtov (Vesić).

S posledicami privatizacije britanskih železnic, predvsem za življenje delavcev, se ukvarja Ken Loach v svojem filmu *Navigatorji* (Navigators, 2001). Film sledi življenjem petih železniških delavcev v Sheffieldu leta 1995 in se konča tragično, saj eden od delavcev umre v prometni nesreči, ki je posledica systemskega pritiska na zmanjševanje stroškov dela. Kot ugotavlja Nenad Porobić v svoji kritiki, njegovi kolegi verjetno prispevajo k nesreči zaradi strahu pred izgubo službe in v poskusu, da bi ohranili svoja mesta. Porobić nadaljuje:

Na koncu filma pričamo odrazu takratnega (in sedanjega) stanja: porazu organiziranega delavskega razreda, njegovi razdrobljenosti

na posamezne akterje, ki so sistemsko prisiljeni v ponižujoče kompromise z veliko močnejšim kapitalom in njegovimi interesi, pa tudi visoki ceni, ki jo propadajoča družba plačuje zaradi nemožnosti skupnega in solidarnega boja v pogojih neoliberalne hegemonije. (Porobić, 2017)

(Dis)kontinuitete kapitalistične periferije med Vzhodom in Zahodom

Glavna železniška postaja v Beogradu se nahaja v središču mesta, nedaleč od izliva Save v Donavo, takoj za avtobusno postajo. Njena glavna stavba je bila zgrajena na koncu 19. stoletja kot ena prvih železniških postaj v Srbiji, in sicer v sklopu gradnje prve proge v Srbiji, Beograd–Niš, ki naj bi se po sklepih berlinskega kongresa nadaljevala naprej preko Bolgarije in vse do Turčije. Po srbsko-turški vojni sta se srbska vlada in knez Milan Obrenović v Berlinski mirovni pogodbi iz leta 1878 obvezala, da bosta srbsko železnico povezala v sistem avstroogrskih prog.⁷

Ta del mesta se je sprva imenoval Cigansko barje (Ciganska bara), kasneje Bara Venecija, saj se je nahajal na močvirnatih tleh, prvi prebivalci pa so bili Romi. Knez Miloš je leta 1834 ukazal izselitev prebivalcev Bare Venecije v drugi del mesta, na Palilulo, da bi na tej lokaciji zgradil državne in vojaško-administrativne stavbe. Prebivalci niso hoteli zapustiti svojih domov, vendar so bili ob pomoči policije nasilno izseljeni. Njihove revne hiše so porušili in tako se je začela priprava terena za izgradnjo Savske varoši, ki je postopoma postala ekonomsko središče mesta.⁸

Za novo Kraljevino Srbijo in mesto Beograd je bila glavna železniška postaja pomembno gradbeno in arhitekturno delo, a tudi korak naprej v razvoju družbenopolitičnih, trgovinskih in državnih odnosov. Zasnovana je bila po vzoru evropskih železniških postaj kot reprezentativna stavba. Prvi vlak s te postaje je odpeljal proti Zemunu, prvi potniki na relaciji Beograd–Savski most pa so bili kralj Milan Obrenović, kraljica Natalija in prestolonaslednik Aleksandar. Vlak za Niš je odpeljal tri dni kasneje, medtem ko so istega dne odprli povezavo do Pešte. To je v praktičnem in simbolnem smislu pomenilo odpiranje Beograda k svetu ter povezovanje z Vzhodom in Zahodom.

⁷ Več na http://www.beogradcvor.rs/files/prezentacija_-_zeleznicka_stanica_istorijat.pdf (dostop 26. 2. 2017).

⁸ Več na <http://www.staribeograd.com/tekstovi/iz-starog-beograda/lat/savamala.htm> (dostop 26. 2. 2017).

V obdobju od prve do konca druge svetovne vojne je nekdanja Savska varoš, danes znana kot Savamala, postala delavska četrt, ki je bila pomembna za razvoj delavskega gibanja. Po 2. svetovni vojni, v času socialistične Jugoslavije, ta četrt ni imela le infrastrukturnega pomena zaradi železniške in avtobusne postaje, pač pa je bila tudi bistveno industrijsko jedro mesta. Tu so se nahajala nekatera podjetja, ki so zrcalila ideje socialistične industrijske modernizacije: Srbolek, Luka Beograd, Čelik, Metalservis in mnoga druga (Vilenica, 2014). Na področju okoli avtobusne in železniške postaje so vzniknila številna skladišča in razkladališča, prišlo je do splošnega razvoja gospodarske infrastrukture, Savamala pa je postala poslovna in prometna četrt.

Vojne 90. let in razpad SFR Jugoslavije, nasilje na vseh ravneh, izguba življenj, poslov, lastnine, vpeljava novih meja, deindustrializacija in splošno siromašenje, uvedba sankcij in viz za potovanja so le nekateri od številnih dejavnikov, ki so privedli do oteževanja komunikacije in mobilnosti ljudi, stvari in informacij. Skelet železniške infrastrukture SFR Jugoslavije je bil razbit na majhne dele, pretok je postal otežen, hkrati pa se je začelo obdobje ropanja in uničevanja javne infrastrukture.

Nasilna privatizacija je zadela tudi podjetja iz Savamale, ki so jih odvzeli delavcem v nepravilnih procesih, delavce same pa odstranili, čeprav so se nekateri srdito borili, da bi obdržali nadzor nad svojim podjetjem, poslovanjem in delovnimi mesti. Delavci Metalservisa, denimo, so skušali ubraniti svoje podjetje tako, da so spali na tleh poslopja in se s tem postavljali po robu odvzemu. Proti direktorju, ki so ga izbrali delavci, je potekal kazenski postopek, sprožilo pa ga je podjetje Nelt, ki je na koncu privatiziralo nekdanji Metalservis ter se znebil delavcev in uprave (Treister, Zlatić, 2013).

V drugem desetletju novega tisočletja so to četrt začele naseljevati kreativne industrije in nastopil je pospešen proces gentrifikacije. Upravne stavbe in skladišča nekdanjih družbenih podjetij so privatizirala velika podjetja ali pa so se vanje vselile kreativne industrije v zelo problematičnih procesih in okoliščinah. Ideologijo, ki je spremljala t. i. proces urbane regeneracije in revitalizacije Savamale, lahko jasno razberemo v izjavi Mikser Housa, vodilnega akterja kreativnih industrij v Savamali:

Prva svetovna vojna je brutalno prekinila savamalsko, urbanistično, kulturno in ekonomsko renesanso; sto let je moralo miniti, da bi videli nadaljevanje. Na mestu nikoli zgrajene palače bratov Krsmanović, na trgu duhov, se je rodil Mikser House kot naravno

nadaljevanje zlate dobe Savamale. Modernistična zgradba je zamišljena kot zbirališče dizajnerjev, glasbenikov, kreativcev, modernistov, sanjačev o lepšem in boljšem Beogradu, Srbiji, Balkanu /.../ Partnerstvo med kreativnim studiem Mikser in TRIMPLE JUMP GROUP iz Beograda pri projektu Mikser Housa je vsekakor popoln primer deatizacije kreativnega sektorja, ki vedno bolj in vse resneje postaja razvojni mehanizem ekonomskega razvoja Beograda.

Ta revizionistična naracija briše družbenost, ki je bila zgrajena v socialističnem obdobju, briše delavsko preteklost tega dela mesta, briše zgodbe o nasilni privatizaciji družbenih podjetij in agresijo, izvršeno proti delavcem in njihovi lastnini, ustvarja pa vedro, estetizirano in depolitizirano podobo prijetnega in brezbržnega življenja, polnega ustvarjalnega naboja (Knežević, 2015) zunaj neprijetne in grde realnosti vse večjega siromašenja družbe.

Kot se običajno zgodi v primeru gentrifikacije, je bil spet pripravljen teren za tisto, kar prihaja in se v tem trenutku pospešeno gradi. Gre za ambiciozni spektakularni projekt »Beograd na vodi«, ki je nastal in se razvija v sodelovanju Vlade Republike Srbije in privatnega vlagatelja, podjetja Eagle Hills iz Združenih arabskih emiratov. Gradbeni podvig se razteza na 950 hektarjih na obali reke Save in bo obsegal: 17 % poslovnih prostorov, 8 % luksuznega hotelskega prostora, 60 % elitnega stanovanjskega prostora, 5 % nakupovalnega prostora, 8 % bo pokrili največji tržni center na Balkanu, medtem ko je 1 % namenjen zabavi in kulturi (Vilenica, 2014). Za zgodbo o pretvorbi Beograda v turistični in poslovni center Evrope se skriva izkoriščanje javnih sredstev v korist zasebnih vlagateljev, ki ga spremljajo problematični procesi kršenja pravnih postopkov v korist lastnikov kapitala, razprodaja javne lastnine, uničevanje pravic delavcev in neposredno nasilje.

Vizija vzpostavljanja kontinuitete s tistim, kar je Savamala bila na koncu 19. in na začetku 20. stoletja, se dejansko uresničuje, a ne na romantično opisani način v izjavi Mikser Housa, pač pa tako, da ta del mesta postaja središče velikega kapitala, v katerem revni prebivalci znova niso dobrodošli. V letu 2016 so porušili vse objekte, ki so se nahajali na omenjenih 950 hektarjih, najpogosteje brez potrebnih dovoljenj. Največja afera je izbruhnila v noči 25. aprila, ko so policisti s podkapami na glavah povsem nezakonito in brez vsakršne predhodne najave z bagri porušili vrsto zasebnih lokalov v Hercegovački ulici. Še vedno ni ugotovljeno, kdo stoji za tem nasilnim dejanjem, mestna uprava pa vztrajno zanika odgovornost.⁹

⁹ »Rušenje u Hercegovačkoj«. *Blic online*; <http://www.blic.rs/vesti/beograd/rusenje-u-hercegovačkoj-grad-nismo-ucestvovali-u-uklanjaju-objekata-i-ne-znamo-ko-je/mc1z1hz> (dostop 25. 2. 2017).

Postapokaliptične podobe na ruševinah družbe

Ob gradbišču »Beograda na vodi«, na katerem pospešeno vznikajo luksuzni stolpi prihodnje elitne četrti, se na področju med avtobusno in železniško postajo nahaja velika površina z vrsto zapuščenih skladišč, ki so v lasti Železnic Srbije, a že desetletja niso v rabi in počasi propadajo. Ta prostor je postal improvizirano neformalno parkirišče, na katerem delajo nekdanji delavci Železnic Srbije, ki so izgubili službo in jim to predstavlja tolažilni vir prihodkov. Skladišča imajo že mesece tudi nove prebivalce – migrante, ki so obtičali na poti v Evropsko unijo, ker jim je bilo onemogočeno, da bi jo zakonito nadaljevali. Številni vsak dan obiščejo policijo, da bi se registrirali in pridobili pravico do zakonitega prebivanja v Srbiji, a jih zavrnejo z (ne) pojasnilom, naj se vrnejo naslednji dan. Prednost registracije je pravica do prebivanja v begunskem taborišču, kjer je zagotovljena minimalna pomoč – hrana in zavetje. Po drugi strani pa se begunci registracije tudi bojijo, ker se lahko zgodi, da jih po poti, po kateri so prišli, pošljejo nazaj na jug države, v taborišče v Preševu na meji z Makedonijo, širijo pa se tudi govornice o deportacijah.¹⁰ Madžarske oblasti v državo spustijo le dvajset ljudi na dan s seznama tistih, ki so bili registrirani v Srbiji, tako da skoraj ni izbire – če ne čakajo na uradno dovoljenje za prestop meje, jim preostanejo le tihotapci, ki predstavljajo zelo drag in tvegan način potovanja. Tiste, ki jim uspe prestopiti mejo, lahko vrnejo nazaj v države nečlanice, na primer Srbijo. Taka obravnava srbskih institucij temelji na direktivah, ki prihajajo iz evropskih centrov moči in so povezane z zaprtjem t. i. balkanske migrantske poti.¹¹

V situaciji popolne negotovosti, brezupa in ranljivosti ti ljudje prebivajo v omenjenih skladiščih, ki so povsem neprimerna za življenje: brez vode in elektrike, z uničenimi okni in vrati, razdejanimi tlemi, stenami in luknjičastimi strehami. Ogrevajo se lahko le s tabornimi ognji, zunaj in znotraj, za gorivo pa uporabljajo v glavnem lesene prage opuščenih železniških prog. Glede hrane situacija ni nič boljša: ker to ni uradni begunski center, od redne pomoči dobijo le en obrok dnevno. Prizori ljudi, napol golih in bosih, ogrnjenih z odejami, zbranih okoli ognja, katerih roke in lica so umazani od dima, zaradi pomanjkanja higienskih pogojev spominjajo na prizore iz distopijskih filmov o koncu civilizacije, kakršno poznamo. O obupu ljudi, ki so v takih pogojih preživeli dolgo in hladno

¹⁰ »Lice i naličje Beograda na vodi«. *Mašina*; <http://www.masina.rs/?p=3794> (dostop 25. 2. 2017).

¹¹ »Kurc: Zahvalni smo Srbiji na zatvaranju Balkanske rute«. *Danas*; http://www.danas.rs/politika/56.html?news_id=325510&title=Kurc%3A%20Zahvalni%20smo%20Srbiji%20na%20zatvaranju%20Balkanske%20rute (dostop 27. 2. 2017).

zimo s temperaturami tudi do $-20\text{ }^{\circ}\text{C}$, pričajo sporočila, napisana na zunanjih stenah skladišč: »Potrebujemo pomoč.« »Prosimo, pomagajte.« »Ne pozabite na begunce.« »Afganistan ni varen.« Medtem pa istočasno takoj za ograjo vznika četrt, namenjena prijetnemu življenju bogatih z vso infrastrukturo, ki jo tak kompleks potrebuje.

Začasna ograja okoli »Beograda na vodi«, ki deli ta dva na videz nezdržljiva svetova, je polna reklam za razkošno življenje ob reki v elitnih stanovanjih megalomanskega projekta, osnovanega na nasilnem prisvajanju javne lastnine, javnih sredstev in infrastrukture ter skromnega zasebnega lastništva siromašnih stanovalcev Savamale. O ambicioznosti projekta priča tudi podatek, da bosta tako železniška kot avtobusna postaja premeščeni drugam, kompleks pa se bo razširil na področje omenjenega parkirišča in skladišč. Tudi glavna železniška postaja bo izginila, nič ne bo ostalo od avtobusnih odhodnih in prihodnih peronov; nekdanji delavci Železnic Srbije bodo ostali brez vseh prihodkov, migranti pa še brez te – čeprav povsem neprimerne – strehe nad glavo. Vse, kar bo ostalo, bo privid prijetnega življenja za maloštevilne privilegirane elite, ker za delavce in migrante ni mesta v visoko estetiziranih prizorih velikega kapitala in želje po akumulaciji, ki na svoji poti briše nemočne.

Na tem opustošenem, zapuščenem ozemlju, polnem postapokaliptičnih podob, se srečujejo delavci, ki so jim v procesu privatizacije vzeli delovna mesta, in migranti, ki se nahajajo v prostoru zunaj zakonitosti in brez kakršnekoli možnosti za izhod iz situacije, v kateri so se znašli. Oba primera predstavljata različne odtenke širokega spektra prekarnosti in govorita o družbenih odnosih, ki so zasnovani na logiki, po kateri ima dobiček prednost pred življenjem ljudi.

Toda to ni vse; zgodba od izseljevanja prebivalcev nekdanje Ciganske bare/Bare Venecija v času kneza Miloša Obrenovića, izgradnje proevropske železniške postaje in povezovanja z avstroogrsko infrastrukturno mrežo v času kralja Milana Obrenovića, prek privatizacijskega ropanja družbene lastnine po razpadu SFR Jugoslavije, uničevanja družbene in državne lastnine, zlorabe javne infrastrukture zaradi izgradnje elitnega naselja »Beograd na vodi« na ruševinah deindustrializacije, pa vse do delavcev Železnic Srbije, ki so ostali brez služb in se preživljajo s prodajanjem kart na improviziranem parkirišču, in migrantov iz držav Bližnjega in Srednjega Vzhoda ter Afrike, vse to so posamezni delci večje skupne slike. Slike, ki jo, kot sugerira Gábor Balázs v članku »Poročilo o državljanski vojni«, povezuje isti mehanizem z imenom kapitalistični red (Balázs, 2015).

Vprašanja, ki jih postavlja Balázs, so:

Kaj če več ne živimo 'ciklične' krize kapitalizma ali njegove krize 'rasti', pač pa konec neke zgodovinske epohe, ko ne moremo vedeti, ali nam prihodnost prinaša boljši svet ali ero groze, v kateri bo večina človeštva nekoristna celo za izkoriščanje, v kateri bo večina ljudi postala 'odvečna' (za valorizacijo kapitala)? Če so neokeynesianski paketi za 'stimulacijo ekonomije' ter varčevalni ukrepi nemočni pred krizo, ker niso sposobni 'odpreti delovnih mest', je potem osnovni problem prav 'konec dela'? (Balázs, 2015)

Torej lahko ugotovimo, kot izpostavi tudi Balázs, da se kapitalizem premika k neki novi vrsti vojne, k stalni/državlanski vojni, v kateri ne gre več za spopad imperialističnih sil s ciljem razdelitve sveta na svoja ozemlja, pač pa je cilj stalno vzdrževanje reda na ruševinah razpadajočih držav (Balázs, 2015). Ko govorimo o situaciji z migranti, zato ne govorimo o migrantski krizi, pač pa o krizi kapitalističnega reda, ki ji ni videti konca.

Literatura

Balázs, Gábor (2015): *Izveštaj o građanskem ratu*; <http://gerusija.com/gabor-balaz-izvestaj-o-gradanskom-ratu/> (dostop 16. 2. 2017).

Buden, Boris (2012): *Gastarbajteri, glasnici budućnosti*; <http://slobodnifilozofski.com/2012/08/boris-buden-gastarbajteri-glasnici.html> (dostop 23. 2. 2016).

Ćurković, Stipe (2016): *Migranti, gastarbajteri, proleter*; <http://www.kulturpunkt.hr/content/migranti-gastarbajteri-proleter> (dostop 26. 2. 2017).

Jerić, Ante (2016): *Odavno ne voze specijalni vlakovi*; <http://www.kulturpunkt.hr/content/odavno-ne-voze-specijalni-vlakovi> (dostop 26. 2. 2017).

Katana, Gordana (2016): *Pruge nam ne trebaju jer smo siromašni?* Oslobođenje <http://www.oslobodjenje.ba/vijesti/bih/pruge-nam-ne-tribaju-je-siromasni/184142> (dostop 25. 2. 2017).

Knežević, Vida (2015): *Kvart kulture i njegove kulise*. <http://www.masina.rs/?p=1599> (dostop 11. 8. 2015).

Nikolić, Nenad (1982): *Popularni ekonomski rječnik*. Sarajevo: Svjetlost.

Porobić, Nenad (2017): *Navigacija pljačkom*; <http://proletter.me/portfolio/navigacija-pljackom/> (dostop 23. 2. 2017).

Schmid-Drüner, Marion (2016): *Free movement of workers* (European Parliament); http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/en/displayFtu.html?ftuId=FTU_3.1.3.html (dostop 26. 2. 2017).

Štavljanin, Dragan (2013): *Hadson: Iz Srbije je izneta 51 milijarda dolara od*

privatizacijske pljačke; <http://www.slobodnaevropa.org/a/hadson-kako-je-iz-srbije-izvuena-51-milijarda-dolara/25126407.html> (dostop 15. 2. 2017).

Treister Noa, Zlatić Ivan (2013): *Imenovati to ratom danas. Bilten za samoobrazovanje i društvena pitanja*; <http://www.danas.rs/upload/documents/Dodaci/2013/Bilten.pdf> (dostop 25. 11. 2016).

Vesić, Darko (2015): *Reforma železnice: privatizacija profita – socijalizacija gubitaka*; <http://www.bilten.org/?p=5776> (dostop 22. 2. 2017).

Vilenica, Ana (2014): *Beograd na vodi: Život kao privilegija*; <http://www.masina.rs/?p=255> (dostop 20. 2. 2017).

Živković, Andreja (2013): *Kratka istorija evropskih integracija*; <http://arhiva.portalnovosti.com/2013/07/kratka-istorija-evropskih-integracija/> (dostop 20. 2. 2017).



Uroš Abram

Brez naslova, serija: Mi?

Lokacija: slovensko-hrvaška meja (Rigonce in Obrežje), 2015





Uroš Abram

Nočna straža, serija: Mi?

Lokacija: slovensko-hrvaška meja (Rigonce in Obrežje), 2015



A person wearing black tactical gear, including a helmet and knee pads, is holding a clear riot shield. The shield is positioned vertically, and the person's hands are visible at the top and bottom edges. The background shows a grassy area and a building with a corrugated metal roof. The person is standing on a patch of dry grass and straw.

Uroš Abram
Brez naslova, serija: Mi?
Lokacija: slovensko-hrvaška meja (Rigonce in Obrežje), 2015



Jelka Zorn

OBZORNIŠKI FRAGMENT, BEOGRAD, ŽELEZNIŠKA POSTAJA

27. 1. 2017

Okoli 1200 ljudi čaka (tihotapce, sorodnike, vlake). Med njimi tudi osemletni deček in drugi otroci. Mraz gre do kosti. Situacija je nadrealistična. Ogromne površine zapuščenih, umazanih železniških zgradb, v katerih begunci kurijo tramove opustelih tračnic. Zrak v prostorih je mrzel, strupen in meglen. Ljudje se prekleto dobro držijo. Veliko je Afganistancev. Dva mlada moška sta nam najprej povedala, da sta človeški bitji in da imajo vsi ljudje enake pravice – tukaj začutiš, kako daleč od resnice je to. Želijo, da se situacija fotografira in objavi z zahtevo »Open the Borders«. Pred dvema dnevnoma je na tem mestu potekal protest »Open the Borders«, nekateri so tudi gladovno stavkali. Na enem mestu so zbrani absurdi kapitalizma: propadajoča železniška postaja, kjer začasno živijo begunci, ob njih nekdanji železniški delavci prodajajo parkirne listke, tik za ograjo se dviga ogromno gradbišče nove prestižne četrti Belgrade Waterfront.

3. 2. 2017

Vsi smo žalostni. V ledeno mrzli reki Tisi, na srbsko-madžarski meji, je utonil Rahmat Ullah Hanife, star komaj 22 let. Skupaj z drugimi Afganistanci je poskušal prečkati zaledenelo reko, ko se je led pod njim vdrl in ga je rečni tok povlekel v globino. Prijatelji se ga spominjajo in govorijo o njem (jaz ga nisem poznala). Pretresljiva je ranljivost vseh, ki nimajo privilegiranega potnega lista. Vsi to čutimo, a ne rečemo nič.

5. 2. 2017

Meje so zaprte. Ljudi na poti pretepa policija, zlasti na madžarski, hrvaški in bolgarski meji, okradejo jih in vračajo nazaj – ta potiskanja nazaj niso dovoljena, a policija, tudi slovenska, jih kar naprej izvaja. Povedo, da jim je policija vzela čevlje – obvezno osebno opremo za mobilnost. Policija

jemlje ali uničuje mobilne telefone, jemlje denar, bunde, hlače, odeje, včasih na ljudi spustijo pse. So primeri, ko se morajo sleči skoraj do golega. A. mi je pokazal brazgotine, posledice pretepanja in ugriza psa. Policisti pretepajo tudi otroke. Tu so ljudje, ki so desetkrat, dvanajstkrat in večkrat skušali prestopiti mejo s Hrvaško ali Madžarsko. A sistematično mučenje in nasilje ljudi ne odvrne od novih poskusov. V države EU bodo prišli, o tem ni dvoma, skrbi me le, ali bodo našli prostore brez nasilja in razizma. Pot iz Afganistana stane 6000 evrov.

4. 3. 2017, Ljubljana

Zapuščene barake se naglo spreminjajo v samoorganiziran prostor, skvot. Soul Wenders so naredili ogromno: odkar so prišli, konec januarja, so nabavljali kamione kvalitetnih drv, izdelali so peči, zdaj jih je dovolj za vse prostore, skupaj s stanovalci so pospravili tone smeti. Poleg skupine Hot Food Idomeni so tu še aktivistke in aktivisti No Name Kitchen, ki so uredili skupno kuhinjo. Ob muziki je super.

Ko sem bila še tam, smo začeli hoditi na javno kopališče. Ne le ker je to priložnost za normalno tuširanje, ampak ker so ljudje želeli plavati, se rekreirati v običajnem okolju, stran od skrbi, čakanja, nasilja. Na FB sem videla, da neka ekipa napeljuje elektriko. Prostor se intenzivno preoblikuje, mislim, da tudi odnosi. Zdaj ni več občutka zapuščenosti, nasprotno, prihaja vedno več različnih posameznic in skupin, ki želijo prispevati s svojimi veččinami in se družiti, izkazati solidarnost. A grožnja, da gradbeni projekt Waterfront zavzame ta kos avtonomnega prostora, ostaja.

Koliko begunk in beguncev, aktivistk in aktivistov bi potrebovali, da porušimo meje, in koliko, da ohranimo skvot v centru Beograda?

AVTOCESTA BRATSTVA IN ENOTNOSTI

Že večkrat v zgodovini je Balkan napovedal prihodnost Evrope. Prva svetovna vojna se je tako rekoč začela na teritoriju Jugoslavije, razpad te multietične in večverske države pa je v marsičem napovedal porast nacionalizma in fundamentalizma drugod po Evropi in tudi na Bližnjem vzhodu, od koder zdaj v vse bolj ksenofobno Evropo prihajajo milijoni beguncev. Proces, ki ga Zahod tako rad označuje z balkanizacijo, s katero nekateri opisujejo tudi aktualno dogajanje v Siriji, pa je gotovo vsaj v novejših časih tudi posledica vse večjega vmešavanja mednarodnega finančnega kapitala v gospodarsko-politične razmere regij.

Ena glavnih poti masovnega eksodusa z Bližnjega vzhoda danes poteka preko Balkana, začenši z Grčijo. Le kaj nam ta napoveduje?

Tik preden sta EU in Turčija sklenili tako imenovani sumljivi dogovor (tri milijarde evrov finančne pomoči, ukinitve sistema viz, izmenjava sirskih beguncev v Turčiji za Sirce v Grčiji v razmerju ena proti ena), so vlade v regiji sklenile zapreti balkansko begunsko pot. Zaprtje balkanske poti je povzročilo humanitarno katastrofo v Grčiji in izgon beguncev nazaj v Turčijo.

V Evropski uniji danes vsi vprek govorijo, da je nemogoče obvladati tolikšno število beguncev, da je treba začeti zapirati meje ter uvajati še bolj restriktivno azilno politiko in varnostne ukrepe. Priče smo mnogim protestom, analizam in umetniškimi projektom, ki so izrazito kritični do novih meja v Evropi, rastoči ksenofobiji, pomanjkanju empatije in birokratski obravnavi beguncev. Pogosto slišimo, kako uradne in medijske obravnave begunce popolnoma depersonalizirajo. Temu nasprotujoči novinarji se posvečajo pretresljivim zgodbam o usodah posameznikov in družin, nekateri umetniki upodabljajo njihove portrete, da bi begunce čim bolj individualizirali. Na ta način vsi opozarjajo, da so begunci ljudje kot mi, da so imeli svoje službe, svoja stanovanja, da so med njimi tudi intelektualci, umetniki, skratka ljudje, ki bi lahko z integracijo v našo evropsko družbo postali njeni koristni člani in veliko prispevali k njenemu razvoju. Zdi se, kakor da je integracija svetla prihodnost Evrope.

Prav je, da v vsakem beguncu vidimo posameznika s svojo zgodbo, vendar ta skrb pogosto ne presega humanitarnih gest, v veliki meri pa spregleda politični potencial beguncev. Ta leži ravno v njihovi kolektivnosti, še več, v kolektivizaciji njihovega in našega problema. To pa je prepoznanje skupnega interesa beguncev in deprivilegiranih Evropejcev, kar lahko mobilizira zahteve po korenitejših spremembah evropske družbe, ki je izgubila idejo skupnosti, temelječo na solidarnosti in enakopravnosti.

Kako lahko umetniki zajamejo ta novi kolektivni potencial? Kako lahko zajamejo politični potencial, ki je že v nastajanju, in kako se lahko sami lotijo imaginativnih, utopičnih in participatornih postopkov, ki bi pomagali sooblikovati idejo kolektivnosti, temelječo na večji mednarodni solidarnosti, enakosti in pravičnejši razdelitvi družbenega bogastva?

Ko so begunci izbrali Balkan za eno ključnih poti v Evropo, s tem skorajda niso mogli oživiti boljše metafore razpada kolektivnosti in družbenosti.

Večji del balkanske poti na teritoriju nekdanje Jugoslavije vodi v smeri, kjer se vije avtocesta – v Titovih časih smo jo poimenovali Avtocesta bratstva in enotnosti. S te glavne prometne osi, ki povezuje jugoslovanski del Balkana, so begunci odrinjeni na polja, k rekam, v gozdove; na cesto pridejo le občasno, ko morajo prestopiti katerega od glavnih mejnih prehodov. Večina beguncev seveda ne pozna zgodovine te ceste, katere izgradnja se je začela takoj po drugi svetovni vojni, da bi povezala Jugoslavijo od Slovenije na severu pa do makedonske meje z Grčijo. V času vojne na Hrvaškem je bil promet po tej cesti prekinjen vse do osvoboditve leta 1995.

Avtocesta bratstva in enotnosti je bila nazadnje več ali manj zaprta za migrante na balkanski poti. Mnogim od nas, ki živimo na teritoriju nekdanje Jugoslavije, ta avtocesta, ki so jo po drugi svetovni vojni v veliki meri izgradile mladinske delovne brigade, simbolizira pomembno idejo kolektivnosti in solidarnosti. V socialistični Jugoslaviji, kjer smo vsi imeli zastoj zdravstveno zavarovanje, šole in vrtce, kjer je skoraj vsaka vas imela svoj kulturni dom, mesta pa odprte in delujoče muzeje, je danes slika precej drugačna. Šolanje in zdravljenje je treba plačati, večina glavnih muzejev v regiji je zaprtih ali na robu životarjenja, ljudje izgubljajo službe. Surova varčevalna politika je sicer zajela vso Evropo, a njene največje žrtve so ravno na Balkanu, začeni z Grčijo. Balkanska pot tako ne simbolizira zgolj izgubljenih domov beguncev, ampak tudi izgubo naše lastne skupnosti, ne samo nekdanje skupne države, ampak družbe na splošno.

Nekateri begunski centri na tej poti so urejeni v nekdanjih tovarnah, kjer so delali delavci iz različnih republik nekdanje Jugoslavije. Spričo aktualne ekonomske krize so mnoge od teh tovarn propadle ali pa zmanjšale število zaposlenih.

Ko danes gledamo evropske države, ki so obdane z bodečo žico, tudi Slovenijo, si ne moremo kaj, da ne bi pomislili na zapore ali morebiti celo koncentracijska taborišča. Nekdo je tako varovano paranoidno Slovenijo in reko beguncev primerjal z dvema ladjama, katerih potniki se samo nemo opazujejo, ko potujeta ena mimo druge. A vendar imajo potniki veliko več skupnega, kot se morebiti zdi na prvi pogled. Povezuje jih ravno izguba, in sicer izguba skupnosti, bodisi domovine bodisi družbe solidarnosti, ki jo je v Evropi zamenjala družba varčevanja in varovanja.

Balkanska pot s svojo sedanostjo in s svojo družbeno-zgodovinsko, kulturno izkušnjo, pa tudi z izkušnjo umetniških avantgard, prinaša veliko priložnost za oblikovanje imaginarija drugačne skupnosti. Skupnosti, ki združuje migrantsko izkušnjo s spominom na družbo, ki ji je vendarle uspelo vsaj nekaj desetletij vzdrževati bratstvo in enotnost med narodi, kjer so delavci do konca ostali v svojih tovarnah in kjer se je oblikovala ideja neuvrščenih narodov tretjega sveta.

Na balkanski poti je mogoče prepoznati skupne interese vseh migrantov sveta, tistih, ki so izgubili dom, in tistih, ki so izgubili družbo ter z njo ne le pogojev za boljše življenje, ampak tudi svoje sanje o prihodnosti.



EAGLE HILLS



Belgrade
Waterfront



belgradewaterfront.com
888 000 0000



3. LJUDJE

Andreja Hribernik

SREČELOV – NESREČELOV

Po železnici, ki je bila zgrajena z loterijskimi obveznicami, se danes tihotapijo ljudje v upanju na boljše življenje.

Imaginarij, ki se pleče okoli sreče, s tem povezanimi sanjami in upanjem na boljše življenje, ki ga lahko delno povežemo tudi z loterijo in drugimi oblikami iger na srečo, predstavlja paradoksalno polje, kjer si stojita nasproti popolnoma racionalen verjetnostni izračun in vraževerno, velikokrat religiozno zaznamovano delovanje posameznika ali skupnosti. Tema iskanja sreče je sestavni del družbene realnosti in se pogosto odraža ravno v igrah na srečo, te pa so v različnih zgodovinskih obdobjih izpolnjevale različne družbene vloge, ki jih vedno najdemo v prepletu. Kljub temu lahko opazamo, da so v določenih obdobjih ene vloge dominirale bolj od drugih. V nadaljevanju prav tako ne moremo mimo vprašanja, kako se vzpostavlja povezava med kapitalizmom in množičnimi igrami na srečo, upanjem in obupom.

Zgodnji pojavi motiva žreba so vezani na številne kreacionistične mite iz grške¹ ter drugih mitologij in so simbolizirali predvsem vnos, vzpostavitev nekega reda v kaosu. Za antiko je bilo namreč značilno, da so družbo dojemali kot kaotično, preko žreba pa naj bi se udeležila neka višja volja, usoda, ki je v takratnem epistemološkem okviru simbolizirala red. Z antično predstavo žreba si lahko razlagamo tudi zgodovinski podatek, da so bili v antiki pogosto določeni z žrebom predstavniki ljudstva (Lutter: 25), ki so bili s tem nosilci višjih pooblastil. Povezava žreba z božanskim in nadnaravnim se ohrani tudi v srednjem veku in se začne prelamljati šele v času renesanse. V 16. stoletju beležimo prve izračune verjetnosti, kvantifikacija (Reith: 23) prej magičnega in mističnega polja pa naznanja proces racionalizacije žreba. Dojemanje žreba v smislu verjetnosti ga določi kot številčno kategorijo. Te spremembe se manifestirajo v 17. stoletju, sočasno z razvojem množičnih iger na srečo, med njimi pa se po Evropi razširi tudi loterija. Loterija ima med igrami na srečo poseben status, saj predvideva minimalni vložek posameznika in možnost maksimalnega dobička, zato je bila ter je še danes ena najbolj množičnih iger na srečo. Loterije so se kmalu pokazale kot učinkovito orodje za akumulacijo velikih

¹ Zevs, Pozejdon in Had naj bi na podlagi žreba določili svoje polje vladanja in si razdelili podzemlje, ki je pripadlo Hadu, morje, ki je pripadlo Pozejdonu, in nebo Zevsu.

količin denarja, zato je bila pri množičnih igrah na srečo vloga države in oblastnih struktur že od vsega začetka ključna. Posledično lahko najdemo več velikih infrastrukturnih projektov, ki naj bi jih v celoti ali pa vsaj delno financiral dohodek loterije in loteriji podobnih mehanizmov; nekaj jih je zabeleženih že v antiki, več pa kasneje v 16. in 17. stoletju, ko se loterija razširi po Evropi. Z loterijo in podobnimi igrami na srečo so vladarji zbirali denar za dograditev mest, mestnih obzidij, transportnih povezav, pristanišč, kolonizacijo novo pridobljenih ozemelj itd. Z njo so financirali tudi veliko humanitarnih, izobraževalnih in kulturnih projektov. Enega prvih modernih muzejev, Britanski muzej, so financirali z loterijo, ki jo je vlada razpisala leta 1753 in 1754 (Nichols: 7).

Predvsem za humanitarne namene pa je potekala loterija tudi v socialističnih državah, v Jugoslaviji že od leta 1946 kot naslednica Srbske klasne lutrije; sprva naj bi bili dovoljeni samo materialni dobitki (Mihelič, 1994: 233). Kmalu so te omejitve sprostili in že od šestdesetih let dalje so bili dobitki dovoljeni tudi v denarju. Tudi v Jugoslaviji poznamo primere, podobne Britanskemu muzeju, ko so iz dobička loterije financirali kulturno infrastrukturo. Primer je Koroška galerija likovnih umetnosti, takrat Umetnostni paviljon, ki je z dovoljenjem pristojnih političnih organov priredil loterijo, z dobičkom pa so leta 1967 financirali dograditev in predvsem notranjo opremo galerije. Lutter (32) izpostavi, da je bistvena razlika med opisanimi zgodnjimi loterijami in današnjimi ta, da so bile včasih direktno vezane na določen projekt. Igralci so bili obveščeni o namenu porabe sredstev, ki niso šla v dobiček; na ta način so organizatorji tudi spodbujali ljudi, ki naj bi z nakupom srečke podprli določen projekt in s tem pripomogli k splošnemu dobremu. Pomanjkanje drugih načinov zbiranja denarja za javne namene je imelo za posledico, da so ljudje loterije dojemali kot državljansko odgovornost in ne le kot igre na srečo ali zabavo (Bobbitt: 2). Loterijo so v tem smislu dojemali tudi kot blažjo obliko obdavčenja, Neary in Taylor (344) jo imenujeta »prostovoljno obdavčenje«.

Časovni lok od antične do moderne misli vodi, kot smo že nakazali, v smeri racionalizacije sveta in s tem tudi racionalizacije verjetnosti. Verjetnost po 17. stoletju postane numerična in statistična postavka. Po drugi strani pa je prišlo tudi do premika v dojetanju vloge žreba v družbi. Če je v antiki žreb predstavljal vnos reda v družbo, ki je bila takrat obravnavana kot neracionalna, pa lahko zdaj opazimo nasprotno. Žreb danes obravnavamo kot vnos nepredvidenega, naključja v racionalno družbo. Ta paradigmatski obrat od antične percepcije do moderne in sodobne obravnave žreba se nam zelo nazorno izriše v Borgesovem delu

»Loterija v Babilonu«, v katerem avtor zapiše, da je bila loterija vnos kaosa v red veselja. Ta povezava med vnosom kaosa, naključja, ki je samo po sebi sicer statistična, merljiva verjetnost, v urejeno, kvantificirano družbo pa lahko povežemo tudi s paradoksalno naravo samega kapitalizma, ki za popolno racionalnimi transakcijami skriva magično jedro. Množični pojav iger na srečo je časovno sovpadel s pojavom in razvojem kapitalizma (Lutter: 33, Reith: 55). Tudi glede geografske komponente je najprej prišlo do razvoja množičnih loterij v kapitalsko najbolj razvitih delih Evrope: v 15. in 16. stoletju sta med te gotovo spadali Nizozemska in Italija. Omenjeni razmah iger na srečo pa je v 17. stoletju privedel tudi do pojava špekulacij na finančnem trgu (Reith: 60). Benjamin (12) označi borzno trgovanje kot tisto, ki nadomešča igre na srečo v času fevdalizma. Borzno trgovanje je pojav, ki ga je sodobni svet pripeljal do absurda, ko so finančni trgi in kroženje kapitala hkrati racionalni v istem pogledu, pa tudi tako kompleksni, da mejijo na magične elemente meta kocke.

Sočasno s pojavom borze se je v 19. stoletju razširil še vzporedni sistem, katerega pomemben element je predstavljal princip loterije, žreba. To so bile t. i. loterijske obveznice. Loterijske obveznice si lahko razlagamo tudi kot spoj loterije in borznih špekulacij, kot kapitalistični finančni mehanizem *par excellence*. Loterijske obveznice so izdajali in kupovali v okviru loterijskih posojil (*Lottery Bonds, Lottery Loans, Lotterie Anlehnungen*), ki so bila ključni del financiranja velikih projektov, za katere izvajalec ali država nista dobila zadostnega posojila. Loterijska posojila so temeljila na izdajanju loterijskih obveznic, s katerimi je bilo mogoče tudi trgovati. Načini, na katere so posamezniki, lastniki teh loterijskih obveznic, pridobili nagrade ali donose od obveznic, pa so se zelo razlikovali. Velikokrat so bile loterijske obveznice razdeljene v določene kategorije in periodično je potekalo žrebanje kategorij, ki je določilo tudi obrestno mero. Pri teh obveznicah so bili možni veliko višji prihodki kot pri običajnih, ki so imele fiksno obrestno mero. Tudi na območju Slovenije so že v 19. stoletju poznali posojila te vrste. Iz druge polovice 19. stoletja je znanih več zapisov o najemanju tovrstnih posojil², ki so bila očitno razširjena tako na državni kot na mestni ravni.

Loterijske obveznice so predstavljale tudi način, kako k

² Stenografski zapisnik enajste seje deželnega ljubljanskega zbora z dne 7. decembra 1872 na dnevnem redu pod prvo točko izpostavlja loterijski zajem Ljubljane; *Novice gospodarske, obertniške in narodne* iz leta 1855 (27. januarja 1855) navajajo zadolženost države na Dunaju, kjer je razvidno, da je imela država tudi t. i. loterijski zajem iz leta 1854 (glej str. 32); *Novice gospodarske, obertniške in narodne* iz leta 1860 (28. marca 1860) pa na str. 103 navajajo novo posojilo, združeno z loterijo.

financiranju velikih projektov pritegniti manjše delničarje. Zabeleženo je, da so s sistemom loterijskih obveznic financirali del izgradnje železniških povezav v 19. stoletju v različnih delih Evrope. Sistem loterijskih obveznic je bil uporabljen tudi za financiranje izgradnje dela jugoslovanske železnice, ki jo je predvsem na območju Srbije v 19. stoletju gradil Otomanski imperij. Gre za del železnice Orient Express, ki je vodila čez Beograd. Za financiranje te gradnje je baron Hirsch, ki je bil zanjo odgovoren, vpeljal srečko, ki so jo imenovali »türkenlose«. To je bila novost na finančnem trgu, in kot piše Hertner, je šlo za obveznice z zelo nizko obrestno mero, samo 3%, na dva meseca pa je potekal žreb z možnostjo visokih denarnih nagrad. Žrebanja so potekala do leta 1875, ko so bila zaradi finančnega zloma Otomanskega imperija prekinjena in so se nadaljevala šele po letu 1881. Obresti teh obveznic so nehali izplačevati leta 1876 (Hertner). Z njimi so bili povezani mnogi problemi in špekulacije, saj jih niso prodajali na uradnih borzah, težavna pa je bila tudi organizacija načina žrebanja: v žrebu so namreč sodelovale vse obveznice, tudi neprodane, zato je bila možnost za zadetek zelo majhna. O razširjenosti tovrstnega financiranja železnic pa lahko beremo tudi v mnogih krajših časopisnih virih³.

Ambivalenten odnos do iger na srečo se je začel izkazovati zelo zgodaj in je privedel do mnogih prepovedi iger na srečo ter njihovega omejevanja, predvsem v 18. in 19. stoletju⁴. Država je želela imeti monopol nad tem virom dohodka, zato je bilo večinoma prepovedano igranje drugih – nedržavnih ali tujih – loterij (Lutter: 45). Večina množičnih iger na srečo, od katerih je bila najbolj razširjena loterija, pa je prešla pod okrilje oblasti v 18. stoletju⁵. Razlogi za številne prepovedi iger na srečo v 19. stoletju so različni, razširjenost iger in njihova popularnost je šla celo tako daleč, da je, kot pravi Mihelič (1994: 222), igralna strast »neredko uničila

³ *The Railway Times*, 17. julij 1869, stran 692: »Turčija – Dogovori za izdajo obveznic za gradnjo železniškega omrežja v evropskem delu Turčije naj bi bili skoraj pri koncu. Izdani naj bi bili dve vrsti obveznic. Prva vrsta, ki temelji na poroštvo iz Lombardije in Benečije, naj bi obsegala 600.000 loterijskih obveznic po 100 forintov z dobitki po vzoru avstrijskih posojilnih loterijskih obveznic. Izdala naj bi jih Angleško-avstrijska banka po 87 forintov na obveznico, v več obrokih v dveletnem obdobju. Druga vrsta naj bi bile obveznice v skupnem nominalnem znesku 264.000.000 frankov, torej 650.000 obveznic po 400 frankov, ki bi prinašale 12 frankov obresti letno in bi jih žrebali štirikrat na leto, pri čemer bi bila vsakokrat dva dobitka po 400.000 frankov in dva dobitka po 200.000 frankov. Za obveznice naj bi v celoti jamčila turška vlada na podoben način, kot deluje poroštvo obstoječe ruske železniške obveznice.«

⁴ Državne loterije so bile v Veliki Britaniji prepovedane leta 1826, (Richards: 198); v kolonijah so loterije prepovedali leta 1770, vendar so delovale podzemne loterije, iz katerih se je financirala tudi vojna Amerike za neodvisnost (Bobbit: 2). Mihelič (2004: 181) piše o prepovedi iger na srečo v drugi polovici 17. stoletja na območju Nemčije in Avstrije.

⁵ Na področju Avstro-Ogrske loterijo uvede Marija Terezija leta 1751 in 1752, od leta 1788 pa ima monarhija monopol nad njenim izvajanjem (Lutter, 2010: 42), o tem tudi Mihelič (1994). Cesar Jožef II namreč določi, da je loterija državna in ne več zasebna.

srednje premožne sloje«. Med razlogi naj bi bil tudi pritisk buržoazije, saj so se do 18. stoletja zrahljale ideološke predpostavke, ki so pogojevale družbeno delitev, pojavile pa so se težnje po družbenem prehodu, ki je bil še vedno skorajda nemogoč. Omenjene prepovedi naj bi bile povezane tudi z vidikom, da je bila sama zamisel o razrednem prehodu neskladna z vrednotami buržoazije, ki je želela revnejšemu sloju prebivalstva vsiliti vrednote trdega dela in materialne abstinence (Reith: 57). Nobena od teh prepovedi se ni uveljavila za daljši čas; dohodek loterij je bil namreč preveč mamljiva vaba, da bi se ji lahko države za dolgo odpovedale.

Razlog za veliko priljubljenost loterije in ostalih množičnih iger na srečo pa leži tudi v tem, da ima mehanizem loterije še druge politične implikacije kot orodje za vzdrževanje družbenega miru oz. določenih razmerij moči. Orwell zapiše:

Loterija s tedenskimi izplačili velikanskih vsot je bila edini javni dogodek, za katerega se je raja resno zanimala. Verjetno je bila za nekaj milijonov ljudi loterija poglavitni, če že ne edini smisel življenja. Bila je njihova radost in norost, njihovo blažilo in umstveno poživilo. (Orwell: 64)

Zelo podobno o tem Balzac:

Ta strast do loterije, ki jo sicer obsojamo, še nikoli ni bila ustrezno raziskana. Nihče še ni spoznal, da je opij revščine. Ali ni loterija, najmogočnejša vila na svetu, ustvarila magičnega upanja? Vrtenje kolesa rulete je igralcem ponudilo hipen pogled na kupe zlata, ki ni trajal dlje od bliska strele, medtem ko loterija širi čudovit žar strele več kot pet dni. Kje je danes družbena sila, ki te lahko za štirideset sousov osreči za celih pet dni, in te v mislih obdari z vsemi dobrotami civilizacije? (Balzac, 1970: 38–39)

Orwell o loteriji govori kot o norosti, radosti, blažilu, poživilu. Balzac jo opiše kot strast, parafrazira Marxa in ji pravi opij revščine. Gre skratka za opise loterije kot mehanizma, ki ljudem nudi neke vrste pobeg iz realnosti. Pri obeh zapisih pa gre predvsem za vpliv loterije na ljudi, zlasti posameznika, medtem ko Marx opiše tudi splošne negativne vplive loterije na družbo. V besedilu Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta tako pravi: »Na eni strani naj bi zlate sanje izpodrinile socialistične sanje pariškega proletariata, zapeljivo upanje na glavni dobiček pa doktrinarno pravico do dela.« (Marx) Odlomek se nanaša na loterijo, ki jo je organiziral Ludvik Bonaparte. Marx jo v besedilu napade kot goljufijo in izpostavi, da je to mehanizem, ki izpodriva socialistične sanje pariškega proletariata. Na tem

mestu se že nakazuje poznejša umestitev iger na srečo v marksistični teoriji. Frey (112) trdi, da igre na srečo v družbi delujejo kot varnostni ventil: preprečujejo nastanek revolucionarne razredne zavesti, ker posamezniku obljublja možnost prehoda v višji razred. Nimbert (326) pravi podobno: da v sodobnem času, ko ni več ekonomske varnosti, loterija predstavlja možnost ekonomskega napredka, hkrati pa odvrta pozornost ljudi od njihovega nesrečnega vsakdana ter zmanjšuje potencialno nevarnost množične vstaje. Ta aspekt pasivizacije določenih družbenih skupin, ki jo povzroča loterija, pa lahko razložimo tako v povezavi z Blochovim konceptom abstraktne utopije kot z Mannheimovim konceptom ideologije.

Ernst Bloch je v obsežnem delu *Princip upanja* (Das Prinzip Hoffnung), ki je izšlo v letih 1954, 1955 in 1959, želel rehabilitirati koncept utopije v luči marksizma. Utopija v splošnem razumevanju predstavlja neke sanje o boljšem življenju, za Blocha pa je utopija bolj kompleksna in je povezana tako z željo kot z upanjem. Upanje zanj ni samo čustvena kategorija, ampak hkrati usmerjeno kognitivno dejanje (Bloch, 1996a: 12). Utopijo razume kot nekaj, kar seže preko obstoječe realnosti in predstavlja to, kar si želimo. Pri opredelitvi utopije vpelje razlikovanje med konceptom abstraktne in konkretne utopije⁶. Konkretna utopija je za Blocha tista, ki je nosilka upanja, je anticipatorna, »v prakso usmerjena kategorija« (Levitas, 15). Konkretna utopija se nanaša na idejo anticipatornega uvida (Vor-Schein, anticipatory illumination), ki je na obzoru vsakršne realnosti, »realna možnost obdaja odprte dialektične tendence in latence« (1996b: 623)⁷. Bloch namreč sveta ne razume kot danega, ampak je ta vseskozi v procesu, v nastajanju, prihodnost je povezana z različnimi možnostmi. Utopija pa je tista, ki je usmerjena proti prihodnosti, jo na neki način pričakuje ter s tem tudi soustvarja. Abstraktna utopija v nasprotju s konkretno utopijo ni povezana z dejanskostjo – neko realno družbenopolitično situacijo. Je ahistorična, nedialektična, abstraktna in statična (Bloch, 1996b: 579). Abstraktna utopija za Blocha predstavlja željo (desire), vendar je ta želja brez volje, da bi prišlo do njene uresničitve, je kompenzacijska želja, kar pomeni, da posameznik skozi abstraktno utopično razmišljanje sanjari o drugačni prihodnosti. Ta prihodnost pogosto ne pomeni spremembe sistema (če že, potem je ta sistem neuresničljiv), ampak le spremembo položaja osebe

⁶ To razlikovanje je problematično, saj govorimo o idealiziranih kategorijah, ki pa v realnosti ne obstajata v tej absolutni obliki, temveč ima vedno ena oblika tudi elemente druge in obratno.

⁷ »V obeh osnovnih elementih realnosti, kot ju je razbral marksizem, obstaja procesno-konkretna utopija: v njenih težnjah obstaja napetost tistega, kar bi se moralo zgoditi, a je ovirano, v njeni latentnosti pa korelat še ne uresničenih objektivno-realnih možnosti v svetu.« (Bloch, 1996b: 623).

znotraj sistema – kot recimo, da nekdo zadane na loteriji (Levitas: 15). Loterijo lahko torej opredelimo kot sistem, ki nagovarja željo posameznika po spremembi družbenega položaja s tem, da sanjari o dobitku, ki je v veliki večini denarni dobiček. Posameznik pa s tem dejansko kompenzira željo po družbeni spremembi, tako da kupi srečko. Človekovo željo po denarju Bloch (1996a: 443) tako opredeli kot željo majhnega človeka. V tem primeru gre torej za željo posameznika, ki ni vezana na širši družbeni kontekst. Na podlagi tega lahko samo loterijo opredelimo kot zasidrano znotraj kategorije abstraktne utopije.

Loterijo pa lahko povežemo tudi z Mannheimovo opredelitvijo ideologije v razmerju do utopije. Mannheim utopijo in ideologijo postavlja v kompleksen odnos; ideologijo opisuje kot skupek idej in prepričanj, ki služijo ohranjanju nekega družbenega sistema in razmerij (Mannheim: 175), utopija pa zanj pomeni nasprotje tega in je usmerjena v spreminjanje določenega reda. Tako se na tej točki povežeta koncepta abstraktne utopije in ideologije s samimi družbenimi implikacijami loterije. Loterija oz. množične igre na srečo, ki posamezniku obljublja bogastvo in s tem prehod v višji razred, nimajo političnega potenciala, saj so povezane predvsem z abstraktno utopijo, pa tudi z ideologijo, kot jo razume Mannheim. V tem kontekstu, v katerem smo že nakazali konkretno povezavo med nastankom množičnih iger na srečo in vzporednim razvojem kapitalizma ter postopnim prehodom od iger na srečo, ki so bile sprva rezervirane za premožnejše sloje, na najnižje sloje prebivalstva, lahko trdimo, da ima loterija predvsem anti-emancipatorni potencial, saj obljublja spremembo za posameznika, ne pa spremembe za družbo.

Ta trditev v kontekstu zgodovinskega pogleda na loterijo kot na mehanizem, ki je pri posamezniku nagovarjal družbeno odgovornost, ne zdrži popolnoma. Loterija v obliki financiranja humanitarnih, kulturnih in infrastrukturnih projektov lahko nosi potencial politične spremembe. Tako se nam predočita dve plati same družbene vloge loterije. Po eni strani je loterija mehanizem, ki deluje predvsem kot ventil za preusmeritev družbenih tenzij, po drugi strani pa na neki način ohranja zametek upanja oz. nagovarja posameznikovo sposobnost misliti drugo realnost; povezana je z mobilizacijo želje, ki jo lahko razložimo z razmerjem med konkretno in abstraktno utopijo, kot ga opredeli Bloch. Bloch trdi, da lahko posameznik preko dialektičnega razmerja med razumom in strastmi pride do koncipiranja konkretne utopije, ta proces pa imenuje *docta spes* oz. *podučeno upanje* (educated hope) (Levitas: 16). Omenjeni proces predstavlja transformacijo od t. i. razmišljanja o tem, kar si želimo (wish-

full thinking), do tega, kaj je naša volja, ki jo lahko udejanjamo (will-full acting) (Levitas: 20). V kontekstu razmerja med abstraktno in konkretno utopijo predstavlja *docta spes* izluščenje konkretne utopije iz abstraktne.

Podobno kot Bloch tudi Laclau (43) izpostavi, da je upanje sestavni del družbe in da brez upanja ta ne more obstajati, saj se nobena družba ne more sprijazniti s trenutnim stanjem, zato je posledično tudi upanje povezano z vsako obliko družbene mobilizacije in človeške emancipacije (41). Sklicujoč se na propad velikih utopij 20. stoletja Laclau razlaga, da se je danes spremenil sam koncept upanja. V preteklosti naj bi bilo upanje povezano z univerzalnimi cilji, težnjo po svobodi, idealni družbi. Ker torej to upanje, ki je bilo zaznamovano s kategorijo univerzalnega, ni prineslo želenih rezultatov in so se vsi veliki utopični projekti, ki so nastali iz teh univerzalnih postavk, v 20. stoletju izrodili v distopije, je treba danes, kot pravi Laclau (44), upanje usmeriti v bolj partikularne cilje, ki pa imajo družbeni potencial. Gre torej za podoben proces neke konkretizacije utopije, ki ni več splošna in univerzalna, ampak vezana na specifičen družbeni kontekst.

Na žalost je upanje danes pojav, ki obstaja na robu in je orodje mobilizacije najbolj marginaliziranih družbenih skupin in posameznikov v boju za preživetje. Upanje je povezano s potjo ljudi iz vojnih območij na Bližnjem vzhodu v Evropo. Žal se to upanje pogosto prevesi dobesedno v loterijo, v kateri so na voljo različni dobitki, podobno kot v Borgesovi *Loteriji v Babilonu*: od boljšega življenja v tujih državah, prek neskončnih uradniških postopkov, do smrti na poti. Vse je mogoče, kot zapiše Borges: »... bil sem prokonzul, tako kot vsi, bil sem suženj. Spoznal sem vsemogočnost, sramoto, zapor.«

Literatura

Balzac, Honore de (1970): *La Rabouilleuse, The Black Sheep*. London, New York: Penguin Classics.

Bloch, Ernst (1996a): *Pinciple of Hope. Volume One*. Cambridge: MIT Press.

Bloch, Ernst (1996b): *Pinciple of Hope. Volume Two*. Cambridge: MIT Press.

Benjamin, Walter (2002): *The Arcades Project*. Cambridge, London: The Belknap press of Harvard University Press.

Bobbit, William Randy (2007): *Lottery Wars: Case Studies in Bible Belt Politics, 1986–2005*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth: Lexington Books, Rowman and Littlefield Publishers.

- Borges, Jorge Luis (1984): *Izmišljije*. Ljubljana: Cankarjeva Založba.
- Frey, James H. (1984): »Gambling: A Sociological Review, Gambling: Views from the Social Sciences«. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 474, 107–121.
- Hertner, Peter (2006): *The Balkan Railways, International Capital and Banking from the End of 19th Century to the Outbreak of the First World War*. EABH Annual Conference »Finance and Modernisation«, Dunaj, 20.–21. maj 2005. Sofija: Bulgarian National Bank.
- Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal, Zornazi, Mary (2001): »Hope, Passion and the New World Order. Mary Zournazi in conversation with Chantal Mouffe and Ernesto Laclau«, *Contretemps* 2, 39–44.
- Levitas, Ruth (1990): »Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia«. *Utopian Studies* 1/2, 13–26.
- Lutter, Mark (2010): *Märkte für Träume. Sie Soziologie des Lottospiels*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Mannheim, Karl (1954): *Ideology and Utopia*. London, New York: Harcourt, Brace & co., Routledge & Kegan Paul.
- Marx, Karl (2004): *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta*; https://www.marxists.org/slovenian/marx-engels/1852/18st_brumaire/pogl05.htm (dostop 10. 3. 2017).
- Mihelič, Darja (2004): »'Zločin' in 'žrtve' hazardnih iger na Slovenskem v preteklosti«. *Acta Histriae* 1/12, 177–188.
- Mihelič, Darja (1994): »Loterija skozi stoletja«. *Historični seminar. Pot na grmado*. Ljubljana: ZRC SAZU, 219–237.
- Neary, Mike, Taylor, Graham (2006): »From the Law of Insurance to the Law of Lottery. An Exploration of the Changing Composition of the British State«. *The Sociology of Risk and Gambling Reader*. Ur. Cosgrave, James F. New York, London: Routledge. 339–354.
- Nichols, Thomas (1870): *A Handy-book of the British Museum: For Every-day Readers*. New York: Cassell, Petter, and Galpin, Ludgate Hill.
- Nimbert, David (2006): »State Lottery and the Legitimation of Inequality«. *The Sociology of Risk and Gambling Reader*. Ur. Cosgrave, James F. New York, London: Routledge. 319–338.
- Orwell, George (1983): *1984*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Reith, Gerda (2002): *The Age of Chance. Gambling in Western Culture*. New York: Routledge.
- Richards, Maurice (1919, 2001): *The Encyclopedia of Ephemerata: A Guide to Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*. New York: Routledge.

Loterijski odbor letnostnega paviljona Slovenj Gradec

BLAGOV. J-DENARNA
LOTERIJSKA SREČKA

6000.000

ZREBANJE 29. OKTOBRA 1967 V SLOVENJ GRADCU

Tajnik: _____
Predsednik: _____

Cena 5 N-din



№ 43014

Anja Golob

KAJ JE SREČA

Nekdo je zavezal,
ni nujno, da bo držalo,
dolg drog na streho avtomobila,
ki pospešuje v ovinek.
Človek zaveže,
moteče se bitje,
na videz benigni drog.
Če bi ga vezal bog,
bi mogli biti absolutno gotovi,
da se izognemo prežeči nesreči?

Nekdo je zavezal,
ni nujno, da bo držalo,
močno vrv okrog dolgega droga,
ki so ga krepke roke
pravokotno vpele v kovinske
nosilce.
Če bi jo vezal bog, bi bog
res hotel zavezati vrv tako,
da binglja z droga?

Nekdo je zavezal,
ni nujno, da bo držalo,
na konec vrvi lesen disk,
ki ima v sredi luknjo.
Če bi ga vezal bog, ne bi,
praktičen, kot je le bog,
namesto njega zgolj zvezal
debelega vozla?

Vse je vzdržalo –
drog, vrv, disk in človek.
Zamišljeno si v prvi poletni
mrak v kotu dvorišča na
novi gugalnici žvižga deček.
In sam ljubi bog se ziba z njim,
razposajeno brundajoč v
istem ritmu. Vse stoji,
v drobnem hipu
za droben hip
deček droban
semtertja ziblje
celo neskončno
vesolje –

no, to je Sreča.

Miklavž Komelj

ŠEST FRAGMENTOV O LOTERIJI

1.

V zadnjih letih socialistične Jugoslavije, v kateri je Nika Autor preživljala otroštvo, je bila v tej deželi zelo popularna krilatica Edvarda Kardelja, revolucionarja in teoretika samoupravnega socializma, ki jo je Kardelj malo pred smrtjo zapisal na začetku knjige *Smeri razvoja političnega sistema socialističnega samoupravljanja* (1977), nekakšnega poljudnega povzetka lastnega življenjskega dela, ki je po eni strani pomenil nadvse optimističen komentar ob sklepnih dejanjih graditve nekega političnega sistema, hkrati pa je v njem čutiti neko resignacijo in tesnobo ob slutnji, da se ta izredno zapleteni sistem ob svoji dograditvi že začenja sesuvati sam vase. Kardelj, ki so ga v tem obdobju prizadele hude osebne nesreče, razglasi: »Sreče človeku ne more dati niti država niti sistem niti politična stranka. Srečo si lahko človek ustvari samo sam.«

In dodaja:

Toda ne sam kot posameznik, ampak v enakopravnih odnosih med ljudmi. /.../ Avantgardne sile socializma in socialistična družba imajo potemtakem samo en cilj – da glede na možnosti danega zgodovinskega trenutka ustvarjajo razmere, v katerih bo človek kar najbolj svoboden pri takšnem osebnem izražanju in ustvarjanju, da bo lahko na podlagi družbene lastnine proizvodjalnih sredstev svobodno delal in ustvarjal za svojo srečo.

Kardeljeva izjava o sreči pomeni v kontekstu mišljenja revolucionarne politike veliko odpoved: odpoved pojmovanju sreče kot politične kategorije, ki je bilo od Saint-Justa naprej za osmišljanje revolucionarne politike bistveno – in ki se danes vrača na primer v Badioujevi *Metafiziki realne sreče*. Po tej odpovedi sicer Kardelj politiko spet poveže z omogočanjem doseganja sreče kot nečesa sebi eksteritorialnega – toda tu ima sreča drug pomen. Gre za dvojni pomen besede *sreča* v slovenščini, ki je bila Kardeljev materni jezik: za dvojnost med srečo kot stanjem subjekta in srečo, ki naj bi bila plod takih in drugačnih zunanjih okoliščin.

Pomen se spremeni že med prvim in drugim stavkom – tista sreča, ki je človeku ne morejo dati država, sistem ali politična stranka, je sreča kot stanje subjekta, s katero je avtorefleksija revolucionarne politike to politiko osmišljala od Saint-Justa naprej, sreča, ki si jo vsak ustvari sam, pa je sreča, ki jo poznamo iz slovenskega pregovora »Vsak je svoje sreče kovač«, ki izvira iz antičnega rekla Apija Klavdija Slepega »Faber est suæ cuisque fortune«. Ta pregovor nas tako kot Kardelj skuša prepričati, da lahko upravljamo sami sebe – toda to prepričevanje je v zvezi s srečo, odvisno od zunanjih okoliščin, potrebno zato, ker beseda v izhodišču nosi neki pomen, ki se v svojem bistvu povezuje z naključjem; gre za tisti pomen besede *sreča*, ki ga *Slovar slovenskega knjižnega jezika* opredeljuje kot »naključje, okoliščine, ki vplivajo na ugoden potek česa«. Za srečo, povezano z ugodnim potekom česa, lahko delamo in ustvarjamo, toda v čisti obliki se pojavlja nekje drugje, na področju, ki ga v slovenščini označuje beseda *srečelov*, kjer nam jo lahko prinese *srečka*. (Prav vznemirjenost ob tem, da nekomu, ki na ta način zadene dobitke, pravimo, da je *hereux*, je bila razlog, da se je s teorijo loterije začel ukvarjati švicarski protestantski teolog Jean Leclerc, ki je svojo knjigo o loteriji objavil leta 1696 – in ki se mu je tako pojmovanje denarnega zadetka s pojmom sreče zdelo nadvse problematično.)

Ko sreča kot stanje subjekta preneha biti politična kategorija, prepusti prostor sreči kot nečemu, kar kujemo, a se v čisti obliki pojavlja drugje – v nečem, kar se povezuje z naključjem. V tem zapisu želim pokazati, da bi bilo tudi to drugo srečo nujno poskušati misliti kot politično kategorijo.

2.

Iskanje izvorov loterije omogoča različne poglede na to, kje se je začela; nastavke lahko najdemo v Bibliji, vsekakor pa se je razvila v antičnem Rimu. Njen prvi veliki razcvet je povezan z najbolj ekscentričnim rimskim cesarjem Heliogabalom – naslednje leto bo tisoč osemsto let od njegovega ustoličenja. Heliogabalovo loterijo opisuje Ælius Lampridius. Ni bila omejena na denarne dobitke; njena posebna značilnost je bila, da so bili med dobitki tudi stvari in bitja, za katere je veljalo, da so brez vrednosti: deset muh, truplo psa ... Med dobitki so bile celo kazni. Angleški teolog Thomas Gataker je v svoji knjigi *Narava in rabe loterije* (1619) o Heliogabalu in njegovi loteriji napisal: »Drugi so kot svoj zadetek prejeli rezultat, ki je mnoge, prej revne, naredil bogate, in druge, ki so bili prej bogati, revne. Ta pošast ni v ničemer uživala bolj kot v nesreči in bedi človeka.«

To ni bil samo neki preprost detajl v zbirki Heliogabalovih ekscesov; uveljavitev loterije kot principa lahko vidimo v povezavi s cesarjevim poskušanjem, da bi subvertiral družbena razmerja in jih postavil na neke druge temelje: emblematično je cesarjevo izbiranje državnih administratorjev po dolžini njihovih spolnih organov.

Antonin Artaud je v svoji znameniti knjigi Heliogabala imenoval »kronani anarhist«. Artaudova teza je bila, da ta cesar, ki je prišel iz Sirije v Rim leta 218 preko Balkana (torej po vsej verjetnosti tudi skozi današnjo Slovenijo) v ekscentričnem sprevedu, v katerem je trideset bikov vozilo voz z velikanskim desettonskim črnim kamnom iz Emese, današnjega Homsa, v svojih ekscesih nikakor ni na slepo provociral, ampak je izvajal sistematično in metodično sprevrnitev obstoječe družbene logike, njenih običajev in vrednot; pri tem naj bi deloval v skladu s svojim mističnim prepričanjem, da je utelešeno sončno božanstvo.

Artaud v svoji knjigi z drhtečim zanosom piše o mističnih žrtvovanjih, ki z destrukcijo posamičnosti afirmirajo Eno. Toda – ali je to res sprevrnitev obstoječe družbene logike? Ali niso tovrstni ekscesi ravno njeno gonilo? Ali ni prav žrtvovanje posamičnosti Enemu temeljni princip perpetuiranja obstoječega sveta? Kaj pa če heliogabalovsko sistematično sesuvanje vsega, kar obstaja, v resnici poganja mehanizem, ki perpetuira obstoječe?

Če govorimo o anarhiji – morda pa je ključni vpogled v tistem obratu, ki ga je naredil Lenin, ko anarhije ni pojmoval kot idealno nasprotje obstoječe družbe, ampak kot njen brutalni temelj, ko je napisal, da je kapitalizem anarhija + privatna lastnina.

Na tak način bi bilo tudi princip loterije, ki na videz spodnaša ustaljeni red družbenoekonomskih odnosov, mogoče videti kot povzetek tega reda. Walter Benjamin poudarja, da je v Parizu v devetnajstem stoletju borzna igra nadomestila iz fevdalne družbe podedovane oblike hazardne igre. Obakrat gre za igro. Lafargue, ki ga navaja Benjamin, je razumel igro kot upodobitev konjunktura v malem. In morda bi v principu loterije lahko videli upodobitev esence borzne igre.

A ne gre samo za ekonomijo. Element igre, v kateri odloči naključje, je inherenten samemu bistvu demokracije. Izid volitev dobi učinek nujnosti prav iz momenta naključja, ki je vanj vpisan. Izhodišče teh procedur je žrebanje. Šele negotovost izročitve neke družbene usode igri daje glasovanju ljudi učinek neke objektivnosti, analogne božjim sodbam srednjega veka.

Občutek svobode, ki ga imajo pri tem udeleženi, pa izhaja prav iz ujetosti: gre za tisto koncepcijo svobode, ki temelji na nevednosti; za tisti občutek svobode, ki ga imam, ker se ne zavedam svoje determiniranosti. Občutek svobodne izbire pri demokraciji je ravno v pristajanju na občutek svobode, ki izhaja iz tega, da nimam dostopa do božanske vednosti; ampak ravno to daje naključju numinozno moč absolutnega; če bi imel dostop do božanske vednosti, naključje ne bi bilo naključje, a ravno s tem bi izgubilo numinozno moč.

Občutek svobode, ki naj bi ga dajala igra demokracije, je ravno v tem, da naj bi v njej posameznik svobodno odločal o rezultatu, ki ga sam ne more spremeniti. Za posameznika so opcije, ki jih obkroža na volilnem listku, v analognem odnosu do končnega rezultata kot številke, ki jih nekdo piše na loterijski listek, v odnosu do izžrebanih števil. Seveda pa je med obema igrama velika razlika v verjetnosti sovpadanja tega, kar je na listku, in tega, kar je potem rezultat. In če posameznik, ki izpolnjuje volilni listek, pri tem čuti svobodo, tako samo potrjuje, da je njegov občutek svobode pogojen s tem, da nima dostopa do božanske vednosti o determiniranosti rezultata; medtem pa je občutek svobode posameznika, ki piše loterijski listek, v tem, da cilja na dojetje skrivnostnega mehanizma determinacije.

(Ni naključje, da je teorija loterije najprej vznemirjala teologe; prej omenjena Leclerc in Gataker sta bila oba teologa.)

A ta mehanizem se kot resnična determinacija pokaže ravno, ko poseže v iskanje skrivnostnega mehanizma determinacije kot naključje; o tem govori ena drobnih mojstrov slovenske proze devetnajstega stoletja, *Jeprški učitelj* Simona Jenka. Vaški učitelj po neki prav kabalistično zapleteni metodi, ki temelji na upoštevanju luninih men (a vključuje še številne druge elemente), izračunava številke, ki bodo zadele na loteriji; njegov sosed, ki skuša priti do teh števil po isti metodi, pa številke s pomočjo te metode dejansko zadene zato, ker se v izračunu zmoti.

3.

Da se v Heliogabalovi koncepciji loterije, ki ni omejena na denarne dobitke, njeni zadetki pa lahko pomenijo tudi izgubo, skriva koncepcija, ki lahko sama po sebi pomeni izhodišče neke družbene ureditve, je zaznal Jorge Luis Borges; prvoosebni pripovedovalec njegove kratke zgodbe »Loterija v Babiloniji« pravi (vse odlomke iz tega teksta navajam v prevodu Aleša Bergerja):

Kaže, da je nekakšen izkrivljen odmev naših obredov dospel do

Tibere: Accius [sic] Lampridius v Življenju Antoniusa Heliogabala poroča, da je cesar na školjčne lupine pisal dobitke, ki jih je nekdo namenil povablencem, pa je nekdo prejel deset liber zlata in drugi deset muh, deset polhov ali deset medvedov. Ni odveč opomniti, da so Heliogabala vzgajali v Mali Aziji, med svečeniki istoimenskega božanstva.

Borgesova babilonska loterija, v razmerju do katere je Heliogabalova loterija le izkrivljen odmev, je izjemna, ker deluje kot princip celotne družbene organizacije. Vse vloge, ki jih opravljajo ljudje v tej družbi, se vedno znova dodeljujejo z žrebom. Borges opiše tudi zgodovino te ureditve; loterija se začne iz običajne plebejske igre razvijati v princip družbene organizacije prav v trenutku, ko so med zadetki tudi taki, ki prinašajo izgubo, in ko ni več omejena na denar. Na koncu je vsa družba organizirana tako, da so vsi njeni člani samodejno nenehno vključeni v sistem žrebanj.

Pripovedovalec govori:

Kot vsi Babilonci sem bil prokonzul; kot vsi, suženj; kot oni sem izkusil vsemogočnost, ponižanje, temnice. Poglejte: na desnici mi manjka kazalec. Poglejte: na trebuhu se mi skoz raztrgano ogrinjalo vidi vtetovirano škrlatno znamenje: to je drugi simbol, Bet. V nočeh polne lune mi daje ta črka moč nad ljudmi, katerih oznaka je Gimel, a me podreja tistim z znamenjem Alef, ki so v nočeh brez lune pokorni tistim z Gimelom. V somraku svitanja sem v neki kleti pred črnim kamnom rezal vratove svetim bikom. Za célo lunino leto so me razglasili za nevidnega: kričal sem in mi niso odgovarjali, kradel sem kruh in niso mi odsekali glave. Okusil sem tisto, česar ne poznajo Grki: negotovost. Ni me zapustilo upanje v brončeni sobi, pred molčljivo ruto davitelja; v reki naslade mi je stal ob strani strah. Heraklit iz Ponta občudujoče sporoča, kako se je Pitagora spominjal, da bil prej Pir in še prej Evforb in še predtem kak drug smrtnik; ni se mi treba zatekati k smrti niti h goljufiji, da bi se domislil tovrstnih premen.

Pri tem sistemu je presenetljivo, da je na prvi pogled videti skrajno nasprotje vseh principov družbenih organizacij, ki jih poznamo; videti je, da z radikalnim elementom naključja razdira vse družbene vezi – toda družba, ki jo perpetuira, je ravno v tem v svojih razmerjih presenetljivo trdna; še več, v tej družbi je vzpostavljena skrajna egalitarnost, ki pa kot taka ohranja družbeno hierarhijo nedotaknjeno; imamo fluidnost menjav družbenih identitet, ki fiksira te identitete.

V podobi nasprotja vseh obstoječih družb se kaže podoba obstoječega – in v tem, kako sistemski element naključja v fluidnosti menjav fiksira obstoječe, lahko prepoznamo temeljni princip delovanja kapitalizma.

Loterija je v tej kratki zgodbi označena kot »stopnjevanje naključja, občasno vnašanje kaosa v svetovni red«. To zveni nekoliko bizarno, saj je v družbeni organizaciji Babilonije naključje temeljni princip; red obstaja šele kot učinek naključja. Toda prav to, da verjamemo, da obstaja naključje, nam omogoča verjetje, da obstaja red, od katerega se to naključje razlikuje (v primeru Babilonije je ta red v odnosu do vseh procedur, na katerih temelji, družba sama). Če bi imeli božansko vednost in bi naključja prepoznavali v njihovi absolutni nujnosti, bi dosegli čisto odprtost kaosu.

Obenem pa, ko nam verjetje v naključje implicira verjetje v red, prav to verjetje samemu naključju daje božansko avtoriteto neizogibnega reda. Ne le da daje sistemski element naključja družbi fiksnost; v njeni organizaciji ravno verjetje, da obstaja moment naključja, omogoča upravičevanje sistemskih zločinov. Tako koncepcija človeške svobode kot človeške nedolžnosti temeljita na nevednosti. Ubiti nekoga v vojni ne velja za zločin, medtem ko načrtovana usmrtitev neke konkretne osebe zbuja grozo – ravno zato, ker je v prvem primeru odločitev prenesena na naključje kot avtoriteto reda.

Nič ne fiksira statusa quo bolj od naključja in nepredvidljivosti.

4.

Kot razsvetljevsko pozicijo v odnosu do loterije bi lahko videli poskus obvladanja njenega naključja z racionalno logiko. V tem smislu je poučna Voltairova izkušnja.

Voltaire je z loterijo obogatel. Ko je francoska država zaradi reševanja svojih financ od odkupila obveznice pariške mestne občine, je te obveznice izplačevala z loterijo, na kateri so žrebali obveznice in na kateri so lahko sodelovali samo imetniki teh obveznic. Ko je Voltaire, ki je bil med imetniki, izvedel za pravila nenavadne loterije, se je z matematikom in znanstvenikom Charlesom Mariejem de La Condaminom posvetoval, kaj bi se zgodilo, če bi nekdo pokupil vse obveznice, takoj ko so izdane. Povezala sta se z večjo skupino ljudi, ki je nato dejansko ob vsakem žrebanju zadela milijon frankov in si jih med seboj razdelila. Ko so oblasti videle, da vedno zadene ista skupina ljudi, so najprej spremenile pravila, nato pa loterijo

opustile, ker je bila slabo zasnovana. A Voltaire je po nekaterih ocenah tako zaslužil pol milijona frankov.

Tu imamo koncept povezanosti med ljudmi, ki z racionalno kalkulacijo zaobide delovanje naključja, tako da njegov učinek spremeni v nekaj, kar ni več naključje. Vendar pa pri tem logika samega naključja ostane nemišljena; Voltaire je z loterijo sicer obogatel, toda s tem ni nič bolj razumel samega mehanizma naključja; vedel je, da bodo nakupljene obveznice zadele, toda ni vedel, katere; izkoristil je naključje, tako da ga je obšel in da se je zanesel na tisto, kar ne more biti naključje.

5.

Toda umetnost – v kakšnem odnosu do logike loterije se dogaja umetnost?

Najprej se zastavi vprašanje, ali umetnica/umetnik stavi na obstoječi loteriji ali loterijo sam/a organizira.

Znana je Stendhalova izjava, da je s pisatelji glede posmrtno slave kot z ljudmi, ki stavijo na loteriji; nikoli ne morejo vedeti, katere od njih bodo upoštevali prihodnji rodovi.

Pozneje je Marcel Duchamp, ki je kot nihče drug raziskoval naključje v jedru tega, kar naj bi ustvarjalo znanstveno merljivi red sveta (pomislimo na njegovo utemeljitev lastnih merskih enot v naključju, ki v razmerju do konvencionalnih merskih enot ni samo subverzija, ampak obenem afirmativen prikaz logike, ki je sproducirala te enote), primerjal umetnike s tistimi, ki igrajo v igralnici v Monte Carlu; slepa loterija naredi, da eni postanejo izstopajoči, drugi pa propadejo. Toda za Duchampa, ki je leta 1924 ustvaril umetniško delo *Obveznica za ruleto v Monte Carlu*, ta izjava ni bila izraz resignacije. V nekem pismu Jacquesu Doucetu je napisal, da bi rad prisilil ruleto, da bi postala igra šaha.

V svojem zadnjem televizijskem intervjuju je leta 1968 na vprašanje, ali misli, da je naključje nekaj, kar umetnik projektira v svoje delo, odgovoril:

Da, ker naključja ne moremo ignorirati. Mi ne vemo za rezultat naključja, ker za to nimamo dovolj inteligence. Hočem reči, da bi na primer neki božanski možgani prav lahko mislili: 'Ni naključja, vem, kaj se bo zgodilo.' Mi tega ne vemo, ker smo preveč nevedni, da bi bili zmožni razumeti, kaj bo prineslo naključje. Gre torej

za nekakšno oboževanje naključja; naključje je razumljeno kot religiozen ali skoraj religiozen element. Torej je zelo zanimivo, da se ga je uvedlo, da se ga je postavilo v službo umetniške tvornosti.

Neignoriranje naključja pomeni neignoriranje lastne nevednosti. Naključje za nas deluje kot božanska avtoriteta samo zato, ker sami nimamo božanskega razumevanja; religiozna instanca je znak odsotnosti božanskega razumevanja. Toda ne more je ukiniti človeško razumevanje; ukine jo lahko samo božansko razumevanje. Duchamp se s tem, da nimamo dovolj inteligence, nikakor ne sprijazni. Duchamp si nenehno prizadeva povečati inteligenco. V citirani izjavi naredi obrat v razmerju do logike religiozne umetnosti: tu umetnost ni v službi religije, ampak vzame naključje kot religiozni moment v svojo službo in ga prav s tem, ko z njim operira kot z naključjem, spremeni v nekaj, kar ni več naključno.

6.

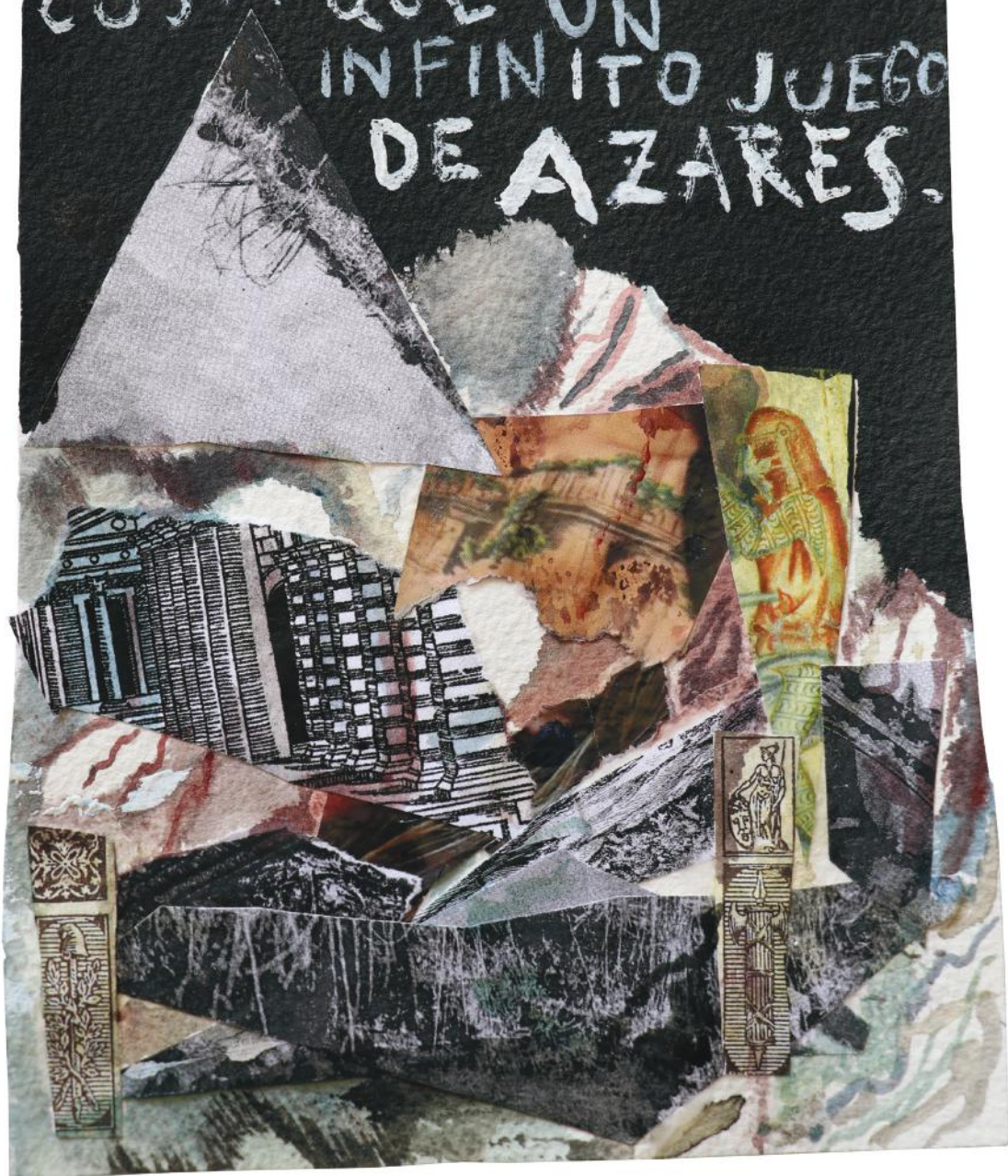
Naključje ni nikdar odpravilo meta kocke.



LOI DU 6 JUIN 1793. L'AN DEUX XXV. DE LA RÉPUBLIQUE

Domaines nationaux.

PORQUE BABILO-
NIA NO ES OTRA
COSA QUE UN
INFINITO JUEGO
DE AZARES.



من آن روز
بودم که اسما
نیود



Franco Berardi - Bifo

PREVRTAVANJE RESNICE

vse razpada; središče več ne drži;
svet preplavlja popolna anarhija,
krvavo kalna plima preplavlja in povsod
obred nedolžnosti se utaplja;
najboljšim manjka sleherna prepričanost,
a najslabši so polni besne vneme.

(Yeats: *Drugi prihod*, 1919, prevod Venó Taufer)

Ko je William Butler Yeats zapisal te verze, se je svet znova postavljaj na noge po dotlej najhujši katastrofi, prvi svetovni vojni. Kar nenadoma so se bili intelektualci in umetniki primorani soočiti z realnostjo. Racionalistični mit o napredku je razpadal, zlaganost obetov moderne je bila razgaljena.

Obred nedolžnosti se utaplja, je dejal pesnik: minilo je sto let, približno, in te besede smo prisiljeni razveljaviti z občutno razliko. V Yeatsovi dobi po svetovni vojni, ruski revoluciji in versajskem miru je bilo ideološko upanje kljub grozotam resnične zgodovine še živo in vera v prihodnost je bila močnejša kot kadarkoli prej. Komunizem in fašizem sta se porajala na obzorju stoletja, ki je obljubljalo junaško, sijajno in pravično prihodnost. Demokracija je bila novo politično odkritje, ki so ga razsvetljeni politiki razvijali in spodbujali kot alternativo totalitarizmu.

Še v najmračnejših dneh druge svetovne vojne, v megli bombnih eksplozij, v blatnih jarkih, so se vojaki na obeh straneh kljub vsemu nadejali in veselili zore miru in napredka.

Ali lahko to rečemo danes, v drugem desetletju enaindvajsetega stoletja?

Ne, ne moremo. Spremenila se je narava prihodnosti: prihodnost ni več obet, temveč grožnja.

Med letoma 1900 in 2000 se je svetovna populacija povečala trikrat bolj kot v vsej zgodovini človeštva dotlej: število prebivalcev se je povečalo s poldruge milijarde na več kot sedem milijard. Večina ljudi po zaslugi izboljšav na področjih industrije in kmetijstva zdaj ne strada več. Toda vojna

je dandanes stanje nenehne vojaške mobiliziranosti v velikem delu sveta. Opustošenje naravnega okolja se zdi nepopravljivo in neustavljivo. Najpomembnejše pa je, da ob upiranju pogledov v prihodnost ne pričakujemo vnovične vzpostavitve starih idealov pravičnosti, pa tudi ne razkritja boljše prihodnosti. V najboljšem primeru upamo, da se bomo izognili dokončni pogubi jedrske vojne.

Nedolžnosti ni več, obred nedolžnosti je potopljen.

Nedolžni migranti, ljudje, ki bežijo pred vojno in lakoto, se utaplajo v vodah Sredozemskega morja, na obalah pa povsod vznikajo ograje, zidovi in koncentracijska taborišča.

Umetniki našega časa dokumentirajo prevladujoče občutje brezupa in razmišljajo o njem: nekateri to počno cinično, drugi z mučnim občutkom nemočnega besa, spet tretji z nekakšno ironično distanco.

V zadnjih desetletjih se je prostor umetnosti združil s prostorom medijskega aktivizma. Umetniki aktivisti se ukvarjajo s podatki in podobami izkoriščanja, nasilja in upora, da bi okrepili zavest o nevzdržnih posledicah finančnega kapitalizma.

Beli šum in medijski aktivizem

Sodeloval sem v različnih vrstah medijskega aktivizma: v sedemdesetih letih pri ustanavljanju neodvisnih radijskih postaj v Italiji in v medijskem aktivizmu globalnega gibanja za družbeno pravičnost, ki je sledilo nemirom v Seattlu leta 1999. Prva izkušnja je bila v glavnem namenjena izražanju tistih družbenih zahtev in kulturnih vrednot, ki v takratni medijski krajini niso imele svojih zastopnikov. Radijske postaje, fanzini in ulične televizije, ki so jih ustanovili aktivisti, so utirali pot avtonomni komunikaciji in napajali proces samoorganiziranja družbenih subjektov proti ekonomski in politični oblasti.

Drugo izkušnjo, ki je še vedno v polnem razmahu, je težje opredeliti, saj je po zaslugi interneta v prostoru družbene komunikacije nastala tako strašna gneča, da že meji na učinek belega šuma. Preobilje podatkov je izpodrinilo monopol komunikacije, kompulzivno izražanje pa je nadomestilo represijo. S to kulturno krajino se spopada umetniški aktivizem: obzornik, kratkometražni film, ki na kritičen način predstavlja aktualne dogodke, je del pojava medijskega aktivizma.

Ker se beseda *reel* (kolut, tudi navijanje – op. prev.) nanaša na nekakšno

vrtnčasto, vrtoglavo navijanje, obzornik (*newsreel*) ne prinaša le informacij, ampak tudi občutek dezorientiranosti, ki jo povzroča sodobna informacijska sfera, in zavest o notranji protislovnosti, ki zaznamuje sodobni medijski artivizem. Po eni strani umetniki aktivisti pravzaprav skušajo spodbujati kritično zavest in politično mobilizacijo, toda po drugi se morajo zavedati notranje protislovnosti svojega delovanja: povečujejo glasnost belega šuma, kar ima za posledico preobremenjenost z informacijami in psihični stres.

Soočamo se z dvoumnim vprašanjem razmerja med informacijami in resnico; to vprašanje je zavzelo vidno mesto v obdobju ameriških volitev, ki so na mesto predsednika Združenih držav presenetljivo povzdignile Donalda Trumpa.

Velik del medijev, splošne javnosti in intelektualcev v Ameriki in po svetu je obsodil množično uporabo izmišljenih novic v volilni kampanji. Temu je težko oporekati, a moj argument je tu subtilnejši: ali je širjenje lažnih novic mogoče šteti za nov pojav in, kar je še pomembnejše, ali je mogoče kompleksnost dejavnikov, ki so privedli do osupljivega rezultata ameriških volitev, zreducirati na neetično vedenje manipulatorjev, ki so Trumpu pomagali do zmage?

Da in ne, bi rekel.

Lažno in resnično

Nekaj dni po ameriških predsedniških volitvah, ki so Donalda Trumpa pripeljale do zmage, si je v intervjuju za *Washington Post* Paul Horner, profesionalni načrtovalec potegavščin, pripisal zasluge za Trumpovo zmago.

Trumpovi podporniki so ves čas obiskovali moje spletne strani. Mislim, da je Trump v Beli hiši zaradi mene. Njegovi podporniki ne preverjajo nobenih dejstev – vse objavijo in vse verjamejo.

(Caitlin Dewey: »Facebook fake-news writer: 'I think Donald Trump is in the White House because of me'«, *Washington Post*, 17. november 2016¹)

Horner je človek, ki se skriva za zloglasnimi naslovi, kot sta »Amiši v Ameriki svoj glas namenili Donaldu Trumpu« in »Predsednik Obama podpisal odredbo o prepovedi državne himne na vseh športnih prireditvah v državi« – oba neresnična.

¹ https://www.washingtonpost.com/news/the-intersect/wp/2016/11/17/facebook-fake-news-writer-i-think-donald-trump-is-in-the-white-house-because-of-me/?utm_term=.03f9a44878ef (dostop 24. 3. 2017).

Podpornike Donalda Trumpa je septembra verjetno opogumila novica, ki je bila na Facebooku objavljena milijonkrat: da je njihovega kandidata podprl papež Frančišek. Njihovo mnenje o Hilary Clinton pa se je morda še poslabšalo, ko so v časniku *Denver Guardian* prebrali članek, ki se je prav tako razširil po Facebooku in je nekaj dni pred volitvami poročal, da je bil agent FBI, osumljen vpletenosti v razkritje elektronske pošte gospe Clinton, očitno žrtev umora-samomora.

Le ena težava je s tema člankoma – oba sta popolnoma izmišljena.

(Zeynep Tufekci: »Mark Zuckerberg is in Denial«, *NYT*, 15. november 2016)²

Komentatorji, novinarji in politiki se zgražajo nad vse večjo nezanesljivostjo medijskih pretokov informacij in obsojajo posledice, ki jih imajo lažni podatki za politično življenje. Demokratični komentatorji so zgroženi zaradi širjenja neresničnih novic in se oklepajo domneve, da bi poročanje moralo temeljiti na dejstvih. Toda težko je reči, kaj pravzaprav je dejstvo.

Nekateri zaradi vloge, ki jo je odigral v družbenih medijih v volilnem boju, obsojajo Marka Zuckerberga. Vendar ni jasno, kaj bi Zuckerberg moral storiti: cenzurirati novice in komentarje, ki se ne ujemajo z resnico?

Kaj je resnica? In kdo bi moral prepoznati razliko med lažnimi in resničnimi novicami ali pa med legitimnimi in nelegitimnimi komentarji?

Kenan Malik v časniku *New York Times* 5. decembra 2016:

Panika, ki obdaja lažne novice, napaja idejo, da živimo v »dobi post-resnice«. Slovar *Oxford English Dictionary* je besedo post-resnica celo izbral za »besedo leta« in jo opredelil kot »okoliščine, v katerih imajo objektivna dejstva manj vpliva na oblikovanje javnega mnenja kot pa apeliranje na čustva in osebna prepričanja«. Toda resnica, če sploh še smem uporabiti to besedo, je kompleksnejša, kot pa bi mnogi radi priznali. (»Gatekeepers and the rise of fake news«)

Moč ni več sinonim za razum in pravo. Moč ne nadzoruje več tišine. Ravno nasprotno, zdaj je moč gospodar hrupa. Vihtenje moči temelji na simulaciji in nevrološki hiper-stimulaciji.

² https://www.nytimes.com/2016/11/15/opinion/mark-zuckerberg-is-in-denial.html?_r=0 (dostop 24. 3. 2017).

Post-resnica

Menim, da so govorice o post-resnici v osnovi zgrešene. Razlog za množični premik proti nacionalizmu in fašizmu je neuspeh demokracije v dobi neoliberalne vladnosti (*governance*).

Demokracija se je izkazala za nemočno, da se zoperstavi finančnemu plenjenju, zato osiromašeni delavci preizkušajo drugo možnost: fašizem. Za vse večji del zahodne populacije poanta ni resnica, temveč maščevanje. Je Trump ogaben? Da, ogaben je, zato ga uglajeni levosredinski politiki prezirajo, volili pa so ga beli delavci.

Izumrtje kritičnega duha

Ne zanikam, da se količina popolnoma izmišljenih informacij povečuje, pa tudi tega ne, da to škoduje demokraciji in koristi pokvarjencem. Toda lažne informacije v javnem diskurzu niso novost. Novi sta hitrost in intenzivnost, zato pa tudi neznanska količina (izmišljenih in drugih) informacij, ki jim je izpostavljen družbeni duh.

Pospesitev infosfere in izjemno stopnjevanje ritma nevrološke stimulacije sta nasičila pozornost in zato ogrozila kritične sposobnosti.

Kritične sposobnosti niso naravna danost, temveč posledica zgodovinske evolucije duha. Kognitivna sposobnost, ki ji pravimo »kritika«, se razvije le v posebnih pogojih.

Kritika je posameznikova sposobnost razlikovanja med lažnimi in resničnimi izjavami, pa tudi razlikovanja med dobrimi in zlimi dejanji.

Da lahko kritično presoja, mora človeški um predelovati informacije, da lahko o njih razmisli in se odloči. Kritičnost pomeni ritmično razmerje med dražljaji informacij in časom razmisleka.

Onkraj določene ravni intenzivnosti informacijskih dražljajev ne sprejemamo in tudi ne interpretiramo več kot kompleks izjav. Dojemamo jih kot tok nevroloških stimulacij: kot emocionalen napad na možgane.

Kritična sposobnost, ki je bila bistvena za oblikovanje javnega mnenja v dobi moderne buržoazije, je bila učinek posebnega razmerja med posameznikovim duhom in infosfero, zlasti sfero tiskanih medijev, knjig in javnih razprav.

Abecedni um je bil zaposlen z razmislekom o počasnem pretoku besed, ki so si v zaporedju sledile na natisnjenih straneh, zato je bil javni diskurz

prostor zavestnih vrednotenj in kritičnih razlikovanj, politična izbira pa je temeljila na kritičnem ocenjevanju in ideološkem razločevanju.

Pospešitev informacijskega toka je privedla do zasičenja pozornosti, zato je sposobnost razločevanja med resničnim in zlaganim postala nemogoča, ploha informacijskih dražljajev megli vid, ljudje pa se odzivajo tako, da se zavijajo v omrežja samopotrjevanja.

Pred petindvajsetimi leti je naše kulturno zamišljanje interneta temeljilo na predstavi, da bo nova dimenzija podrla vse meje ter omogočila široko in svobodno konfrontacijo.

Deloma smo se motili: internet se je spremenil v prostor, kjer nešteto reverberacijskih komor odzvanja vselej isto sporočilo: konkurenca, identiteta, agresivnost.

Osnovni problem sodobne medijske krajine ni širjenje lažnih novic, temveč propad kritičnega duha, kar ima za posledico lahkovernost širokih množic in samopotrjujočo agresivnost državljanov.

Oglaševanje, prepoznavni jezik sodobne medijske krajine, ni učinkovito, ker bi temeljilo na resnici ali kritični recepciji, temveč zato, ker temelji na intenzivnosti nevrološke stimulacije.

V zgoraj omenjenem intervjuju za *Washington Post* je Horner izjavil:

Resnično, ljudje so vsekakor neumnejši. Kar naprej razširjajo stvari. Nihče več ne preverja nobenih dejstev – mislim, tako je bil izvoljen Trump.

Kulturna regresija našega časa ne korenini v presežku laži, ki krožijo v infosferi, temveč je učinek nesposobnosti družbenega duha, da bi kritično razlikoval, nesposobnosti ljudi, da bi dali prednost lastni družbeni izkušnji in zastavili skupno pot avtonomne subjektivacije. Zato volijo medijske manipulatorje, ki jih izkoriščajo, zlasti njihovo lahkovernost.

Simulacija kot dejstvo

Na kaj merimo, ko rečemo realnost ali »dejstvo«?

Dejstvo (angl. *fact*) je nekaj, kar je nastalo v sferi človeških konvencij (*facere* je latinska beseda, ki pomeni izdelovati). Dejstvo je produkt človeškega pomenjanja dejstev (semioza). In resničnost je psihodinamična točka, kjer se sekajo neštete projekcije simulacijskih tokov, ki izvirajo iz človeških organizmov in semiotičnih strojev.

»Nič ni bolj fiktivnega od realnosti,« pravi Umberto Eco v intervjuju z Alexom Colesom »Tu sem jaz, ne fikcija« (»Here I am, not a fiction«), ki je izšel v knjigi *Design fiction* (Sternberg Press, Berlin, 2016).

Realnosti pred dejanji semioze in komunikacije ni: realnost je konstrukt, ki izvira iz mnogih subjektivnosti.

Subjektivnost, ki prevlada v oblikovanju institucij vsakdanjega življenja in, kar je še pomembnejše, kategorij interpretacije (*episteme*), ima moč. Toda porajajo se tudi disidentske subjektivnosti, ki delujejo na shizmo-genetičen način.

Če je Bog mrtev, je vse mogoče, je razglasil Dostojevski. In v našem času se dokazi o smrti Boga kopičijo povsod. Logično zaporedje vzrokov in posledic se je podrla in temelj resnice je pozabljen. Etična izbira zato ne more več temeljiti na neki teološki gotovosti ali nekem očitnem pomenu dejstev. Etična izbira temelji na konfliktu senzibilnosti in na ironični zavesti o relativnosti lastne simulacije (projekcije realnosti).

Empatija je neločljivo povezana z etično izbiro.

Resnica, vera ali upanje ne morejo etično motivirati naše izbire. Le empatija in solidarnost lahko opravljata to nalogo, in deljenje veselja in bolečine lahko deluje kot temelj skeptične etike, edine, ki se ne spremeni v dogmatizem, konformizem ali nasilje.

V modernih časih, ki so že za nami, smo mislili, da je mogoče razlikovati in izbirati med dobrim in zlom, ker je bila temelj skupnih pričakovanj (skupnih vrednot, če vam je ljubše) družbena solidarnost.

Zdi se, da ni več tako.

Družbeno solidarnost sta ogrozila vsesplošna prekarizacija in vseobsegajoči kult konkurenčnosti. Zato so politična delovanja nemočna in neučinkovita. Temeljila so na možnosti izbire odločanja in vladanja, izbiro pa je zdaj nadomestilo statistično napovedovanje, odločanje so nadomestili tehnolingvistični avtomatizmi, vlado pa avtomatizirana vladnost.

Dinamika poniževanja

Zakaj je torej Donald Trump zmagal na volitvah, če ne zaradi lažnih novic?

Mislím, da je zmagal zato, ker se ljudje počutijo ponižane zaradi politične nemoči in družbenega osiromašenja, ki sta ga povzročila finančni kapitali-

zem in neoliberalna levica.

Kaj je ponižanje?

Ponižanje je, ko človeku pokažete, da ne dosega lastne predstave o sebi.

Revež se v preteklosti ni počutil ponižanega zaradi svojega stanja. Počutil se je revnega, kar je lahko slabo, toda njegova predstava o sebi je bila podoba, ki jo je oblikovala tradicija, okolje revnih ljudi, ki jih je lahko spoznal na ulicah svoje vasi.

Globalna vas je spremenila okolje, v katerem lahko človek oblikuje predstavo o sebi in si lahko zamišlja biografijo izbire.

To je lahko dobro ali pa slabo. Zagotovo je slabo, kadar podoba, ki jo oglašujejo v medijski krajini in jo spodbuja neoliberalna ideologija, temelji na tekmovalnosti in se osredotoča na alternativo med zmagovalcem in poražencem.

Javni diskurz je izločil možnost, da se identificiramo kot izkoriščani, kot delavstvo s skupnimi interesi. Identificiramo se lahko le kot poraženci v družbeni igri.

Biti poraženec je sramota in družbena stigma. Desetletja globalizacije so odprla novo obzorje in pognala igro: dirka za ekonomski uspeh je zdaj edina igra v mestu.

Toda v desetletju, ki sledi finančnemu zlomu leta 2008, je horizont globalne ekspanzije uplahnil; zdaj se obrača in zapira. Varčevanje izključuje iz dirke velik del populacije. To so poraženci, tako ne gre.

Samopodoba, ki se nam vsiljuje, razpada, in ta propad osvobaja demone psihopatologije.

Poskusi ustavitve finančnega plenjenja s političnimi sredstvi so se v zadnjem desetletju izkazali za iluzorne. Samodejni pilot finančne vladnosti je blokiral vse izhode.

Večino ljudi so vzgajali v kultu zmagovanja in zdaj se morajo soočiti z realnostjo lastnega ponižanja. Njihova samopodoba je uničena, nadomestil jo je samoprezir. In samoprezir je tista globoka motivacija sodobnega političnega trenda nagibanja k nacionalni in rasni agresivnosti.

Na tej točki se samoprezir spremeni v nasilno samozanikanje in ustvari nekakšno hiper-identifikacijo: poistovetenje s poniževalcem.

Ne neverjetna količina laži, ki jih povsod širi medijski stroj, temveč psihična disociacija ameriškega duha – to je tisto, kar pojasni Trumpovo zma-

go; poistovetenje z glavnim poniževalcem je privedlo do tega, da je večina belih Američanov volila tega moža.

Neresnične informacije so pripomogle k vzponu izvoljenega predsednika, vendar to ni skrivnost njegove zmage. Že davno pred volilno kampanjo so ljudje vedeli, kdo je in kdo je že od nekdaj bil Donald Trump.

61.900.651 ljudi je izvolilo lik, ki so ga že poznali. Od leta 2004 je televizijsko predvajanje *Pripravnika* (*The Apprentice*) pomagalo milijonom Američanov, da jim je Trumpov obraz postal domač.

Kaj je *Pripravnik*?

To je oddaja, ki »prikazuje tekmovalce z različnih koncev države z različnimi profesionalnimi izkušnjami, ki si v tekmovanju na izpadanje prizadevajo postati pripravnik oziroma pripravnica pri nekem poslovnežu«.

Trump je šef, ki izbere enega od tekmovalcev in seveda odpusti druge, arogantnost pa je njegova najbolj prepoznavna poteza.

»Zaradi te oddaje je Trump postal znan po svoji usodni krilatici: 'Odpuščen si!'«

S perspektive delavca je lik, ki ga v *Pripravniku* (in svojem življenju) uteleša Trump, najostudnejše bitje, šef, ki ti lahko prinese bogastvo ali pa uniči tvoje življenje, v vsakem primeru pa te hoče ponižati kot delavca, kot nekoga, ki ni kapitalist tako kot on (ki je svoj kapital dobil od svojega očeta).

Milijoni belih delavcev so se poistovetili s človekom, ki odpušča, z rasistom, ki rad ponižuje druge in ki to rad počne javno. To so storili zato, ker hočejo pozabiti, kdo so, poistovetiti se hočejo z zmagovalcem, hkrati pa hočejo tudi identificirati sovražnika, ki je šibkejši, in ga ponižati.

To ni posledica lažnih novic, to je posledica globoko vsajenega samoprezira, psihotične disociacije in samozanikanja ter navsezadnje poistovetenja s poniževalcem, prav s tisto osebo, ki te obravnava kot idiota, kot kup dreka. Simbol bele nadvlade je pravzaprav simbol bolečega samoprezira, ki trpinči milijone zgub v ZDA.

Dinamika maščevanja: nacional-operaizem in rasna vojna

Podporniki trumpizma po svetu, kar precej spominja na Nemčijo leta 1933, so tisti delavci, ki jih je v ZDA in Evropi pustila na cedilu reformistična levica, ki uveljavlja neoliberalne »reforme«.

Bill Clinton in Tony Blair, Gerhard Schroeder, Massimo D'Alema in Ma-

teo Renzi, Giorgio Napolitano, François Hollande, Manuel Valls. Oni so korporacijo vlade prinesli v naša življenja in s tem odprli vrata fašizmu, ki se zdaj širi, globalni državljanski vojni, ki se zdaj zdi neizbežna.

V Veliki Britaniji in na Poljskem, na Madžarskem in v Rusiji, zdaj pa tudi v Združenih državah Amerike je zmagovalec nacional-operaizem.

Globalizacija je v nevarnosti, toda globalne korporacije se ne bodo umaknile, zato smo morda na pragu vojne, ki bo v veliki meri razdejala moderno civilizacijo.

Zero Hedge, spletni časopis Trumpovih intelektualnih podpornikov, je novembra 2016 objavil članek, ki odlično povzema, kaj se dogaja, in napoveduje, kaj bo sledilo:

Zombijevska ekonomija je tik pred propadom, delovni ljudje popolnoma oropani, kolesje kruha in iger poganjajo le še hlapi. Ameriška socialna/vojna država razpada. Vladajoča elita je obupana. Nočejo sesutja Ponzijeve piramide, a jim vedno znova spodleti. To je igra na zaupanje in igre je konec. Ekonomsko krizo lahko napove vsakdo, ki ima odprte oči. Ta imperij se bo sesul in propadel, tako kot so propadli drugi imperiji v zgodovini. /.../

To je resnično razcepljena dežela, in to v veliki meri po linijah prve državljanske vojne. Ločnice ne potekajo le po linijah političnih strank, ampak tudi rase, izobrazbe, geografije, spola, starosti, razreda, vere. /.../

Naslednji finančni zlom, ki je že vštet v politiko, katere namen je zagotoviti koristi za 0,1 % populacije, bo razredni boj potisnil na ulice.

(Tyler Durden: »Civil War II – Fourth Turning Is Intensifying, Part 2«)³

Grožnja rasne vojne je popolnoma eksplicitna, kajti družbeno poraženi beli delavci se identificirajo kot rasa zmagovalcev.

Belci so tudi siti politično korektne levičarske frazeologije, ki ilegalnega imigranta spreminja v nedokumentiranega priseljenca. Če si sem prišel ilegalno, si kršil zakon in si kriminallec. Deportacija je posledica tvojega zločina. Odpiranje naših meja pritoku ilegalnih imigrantov iz Južne Amerike, potencialnih sirijskih teroristov in drugih, ki ne verjamejo v naše vrednote, je recept za katastrofo.

(*Zero Hedge*, november 2016).

³ <http://www.zerohedge.com/news/2016-11-05/civil-war-ii-fourth-turning-intensifying-part-2> (dostop 24. 3. 2017).

Trump je zmagal, ker predstavlja orožje v rokah osiromašenih belih delavcev, ki terjajo maščevanje.

Na žalost se bo to orožje kmalu obrnilo proti njim samim in jih popeljalo v rasno vojno.

Ko se hočeš maščevati, je za izražanje lastnega besa dovolj dobro vsako sredstvo. Celo samomor je včasih oblika maščevanja, in mislim, da so beli ameriški delavci storili samomor.

Težava pa je v tem, da bomo morali za posledice njihovega samomora plačati vsi.

marec 2017

Creative Agitation (Travis in Erin Wilkerson)

STOLETNI OBZORNIK

1914

čedalje več znanstvenikov
opozarja
da kiti zaradi kitolova izumirajo

moderna tehnologija
hitrejši čolni
bliskovite harpune
tovarne za predelavo
zadevajo ob globalizem

živali lovijo na jugu in na severu
mladiče pobijajo skupaj s starši
ne razmnožujejo se, kot bi se morali
mladiči izginjajo iz morja

znanstveniki nujno prosijo družbe za kitolov
da bi jim dovolile preučevati izumiranje kitov
skušali bodo ugrizniti roko, ki jih hrani



nedelja
13. januar
1917

približujemo se New Yorku
ob treh zjutraj
se vsi prebudimo

ustavili smo se
temno je
mraz
veter
dež

na kopnem
mokra gmota stavb
Novi svet!

New York so bili Ziegfeld's Follies
New York so bile karibske ptice
New York so bili senegalski akrobati
New York je bil George Gershwin



na drugi strani oceana je bila vélika izdaja

nemška SPD

(Socialdemokratska stranka)

je najmočnejša socialistična stranka na zemlji

več kot milijon članov

111 poslancev v parlamentu

1/3 vseh glasov

90 dnevnikh časopisov

leta 1911 nemška SPD pravi

vojna, ki se bliža, je imperialistična vojna

nasprotujte vojni

stojte ob strani delavcem

onkraj kakršnih koli in vseh meja

leta 1914 nemška SPD pravi

vojna je postala kruto dejstvo

grozijo nam

strahote

sovražnih vdorov

danes se ne odločamo

za vojno

ali proti njej

odločiti se moramo le

o potrebnih sredstvih

za obrambo države

veliko

če že ne vse

je na kocki za naše ljudi



in njihovo svobodo

glede na možnost
zmage
ruskega despotizma

100 % glasov nemške SPD glasuje
za vstop v vojno

100 % glasuje, da bodo to plačali

za obrambo Nemčije

pred Rusijo
(seveda, Rusijo)

za namestitev
tisočerih novih ograj z bodečo žico

za milijonsko ploho
bomb

ki bo ubila 17 milijonov
še 20 milijonov ranila

in tlakovala pot fašizmu

kapitalizem povzroča vojno
kapitalizem uničuje zemljo

vojne so bile že pred kapitalizmom
in rak že pred cigaretami

toda cigarete povzročajo raka
in kapitalizem povzroča vojno
in vojna je katastrofa za delavce
in to postaja čedalje hujše



kaj pa kiti?
kaj je vojna pomenila za kite?

vojna je katastrofa tudi za kite

z vojno napovedjo
se nemudoma ustavi raziskovanje
produkcija se hitro razširi

ladje se dodajo floti
ladje postajajo vse hitrejše
ladje postanejo tovarne na morju

a čemu vse to kitovo olje?

kolonialist pojasni:
pritisk povpraševanja
po kitovem olju
boljše kakovosti

ZA POTREBE STRELIVA

terja ohlapnejše predpise
proti proizvodnji odpadkov

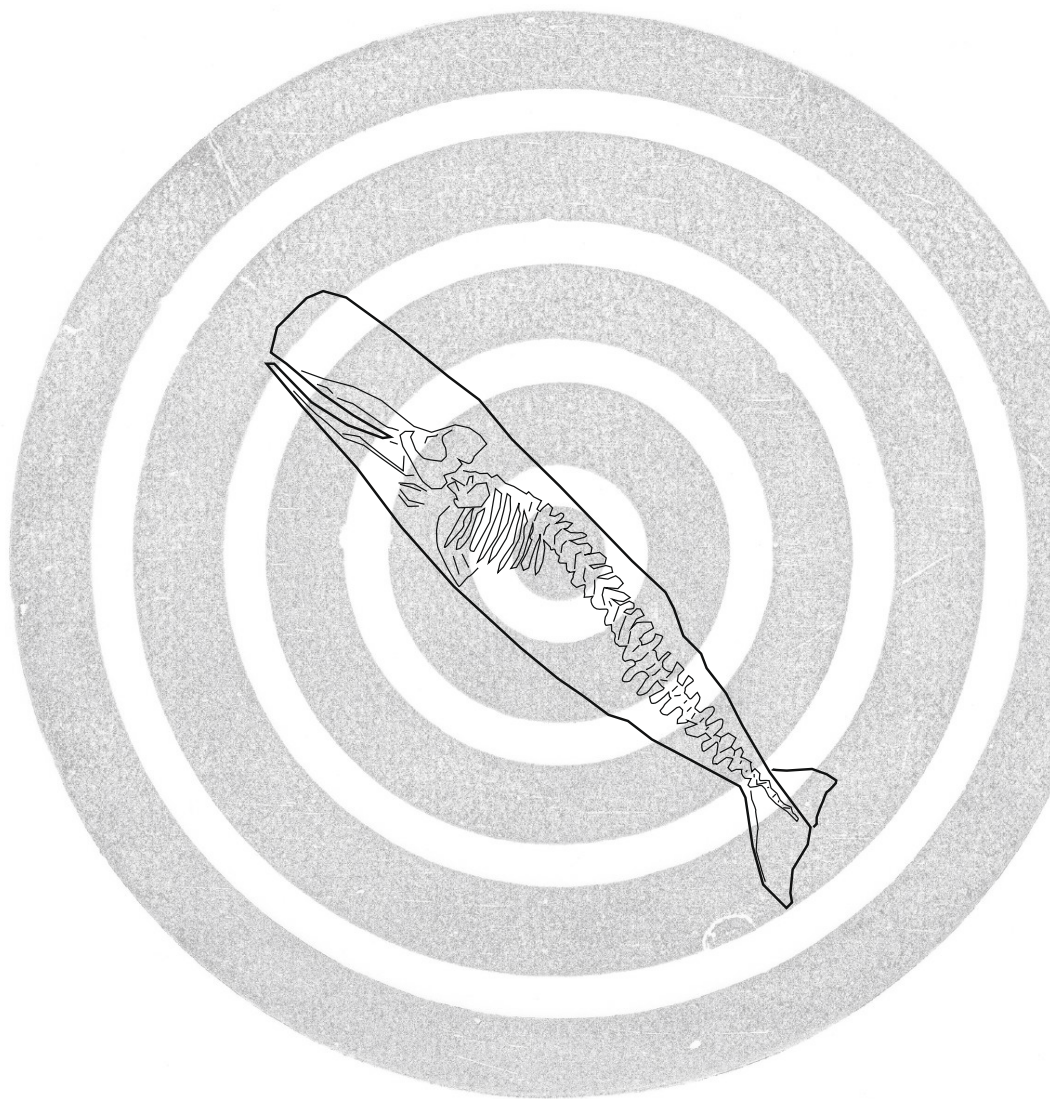
kitovo olje se uporablja za nitroglicerini
svet v vojni zdaj strada od lakote po nitroglicerinu

osrednje vprašanje med vojno:
kako produkcijo razstreliv povečati do skrajnosti
pomanjkanje užitnih maščob pa ohranjati na minimumu

in tako
ljudje
pošiljajo flote ladij na kitolov
hitre ladje, moderne ladje

ubijajo kite
nato jih razmesarijo
predelajo kose v olje
olje spremenijo v bombe
čedalje več bomb

BOJ PROTI VOJNI JE BOJ ZA ŽIVA BITJA
BOJ PROTI VOJNI JE BOJ ZA ZRAK
BOJ PROTI VOJNI JE BOJ ZA VODO





TODA TO JE LETO 1917

in to je New York
in New York je zdaj Lev Trocki

to je Trocki
na pragu zgodovine

ki je passé

zaradi junaštva leta 1905
je postal legenda
ime, ki bi ga morali poznati

a od leta 1905 je minilo že več kot desetletje

njega pa so pregnjali po vsem svetu

to se dogaja pred oktobrom
pred Zimsko palačo
pred »Niti mir niti vojna«
pred rdečo armado
pred vojnimi komisarjem

to je desetletja pred
Frido in Diegom
in modro hišo
in Davidom Alfalom Siqueirosom

besede, ki jih brizgajo
časopisi
so razmeroma prijateljske

**IZGNAN IZ EVROPE
ZARADI PRIDIGANJA O MIRU**

Astor House
42. ulica

ogromne stropne freske
kristalni lestenci
flamske kadilnice
biljardi iz Pompejev
vrtovi na strehi
klavir, klavir, klavir

in sobarji v uniformah

koliko stane vse to?
bi petstotak v našem žepu pokrila račun?

Buharin ga je odpeljal v javno knjižnico

na poti domov
sredi newyorške zime
ni bilo težko pozabiti,
da je na drugi strani sveta
vse v plamenih

pridruži se nam pri večerji
ga je vabil Buharin
spremenimo prihodnost

na svoj prvi dan v ZDA
je Trocki odšel na delo s podzemno železnico

pisal bo za Novi svet
dve ali tri kolumne
20 dolarjev na teden

ameriška socialistična stranka leta 1917:
dva socialisti v kongresu
56 županov
30 sedežev v državnih zakonodajnih telesih
110.000 članov
150 časopisov in revij

leta 1912
je Eugene V. Debs
kot tekmeč Woodrowa Wilsona
Teddyja Roosevelta
in Williama Howarda Tafta
na predsedniških volitvah dobil milijon glasov

preselili so se iz luksuznega hotela na Times Squaru
v stanovanje srednjega razreda v Bronxu

3 spalnice
električne luči
plinska napeljava
kopalnica
telefon
dvigalo
jašek za smeti

nasproti stanovanja, kjer živi Julius Hamme

Lev Trocki
njegova žena Natalija Sedova
ter njuna sinova Lev in Sergej

to je vrhunec udobja,
kar so ga kdaj doživeli skupaj

nihče ga ne skuša izgnati
nihče ga ne skuša ubiti
nobene vojne na vidiku
na poti na delo s podzemno železnico



ima govor
v Cooper Union

vojna je razdejala
Francijo
Anglijo
Nemčijo

države so bankrotirale
ljudje so izgubili iluzije

ljudje občutijo čedalje več tesnobe
čedalje bolj so pripravljeni biti drzni
čedalje bolj so se pripravljeni boriti

vojno nam je podtaknila
banda tatov, ki jim pravimo diplomati

ocean krvi
je za vedno umazal družbo

v jarkih
se kuha revolucija
nobena sila je ne more zadržati

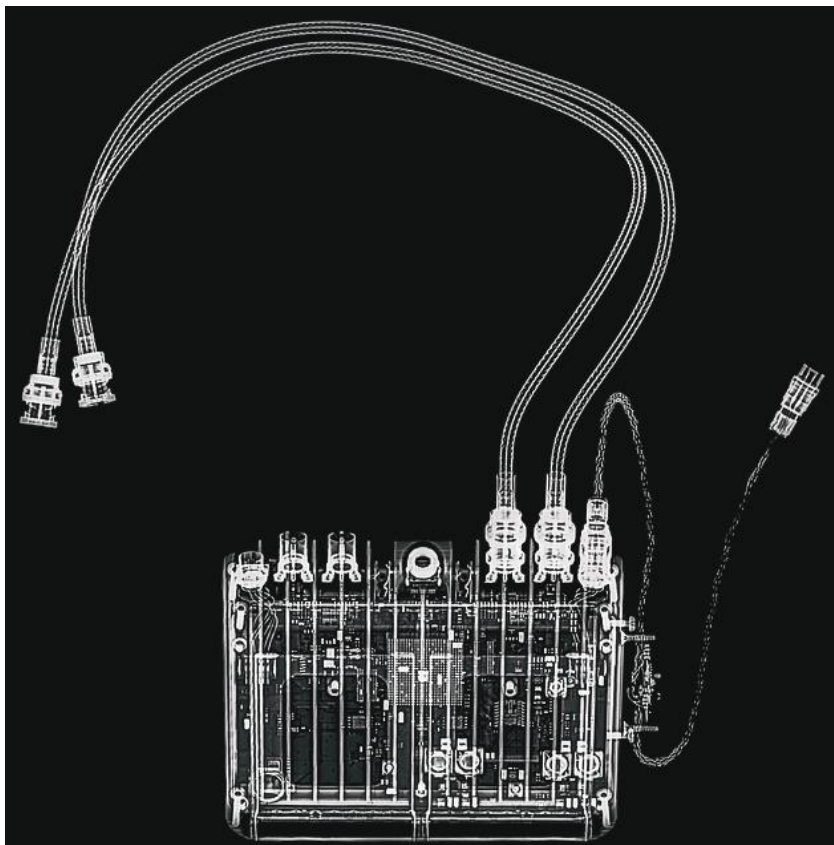
glasen aplavz
kriki nasprotovanja in posmeha
v množici izbruhne prepir

Natalija uživa življenje srednjega razreda v Bronxu
stari je medtem v pisarni
otroci so v šoli
ogleduje si znamenitosti Manhattna
in se s prijateljicami dobiva na kosilu

Wilson pretrga odnose z Nemčijo
vojna bo sem prispela kot podmornica

biti Nемеc
govoriti nemško
imeti nemško zveneče ime
vse postane sumljivo

zavzemanje za mir začne zveneti še slabše
kot strahopetnost



5. FEBRUAR CARNEGIE HALL

4000 na shodu

bogataševa vojna
toda revežev boj

pestra skupina govornikov
buržuji
religiozni pacifisti
sufražetke
sindikalni birokrati

ko bodo zaslišali prvi strel
se bodo z veseljem razglasili za dobre patriote
in začeli podpirati vladni stroj množičnih umorov

boj proti vojni
je pomenil boj proti kapitalizmu

od vseh vrst političnih živali
nobena ni bila nižja
nobena bolj zaničevana
nobena nevarnejša
od socialista, ki je branil svojo državo med vojno

100.000 vohunov
vohuni povsod
nore govornice
Berlin naj bi se združil z Mehiko
znova osvojil nekdanje mehiško ozemlje na jugozahodu ZDA

Wilson izkorišča ogorčenje javnosti
za zbiranje podpore za vstop v vojno

obsodi izjave v buržoaznih medijih,
ki obljublajo zvestobo Ameriki v primeru vojne
in zatiranje delavskih prizadevanj
obsodi koncept nacionalne obrambe kot izgovora
razlikuj se od pacifistov, ki se nočejo boriti

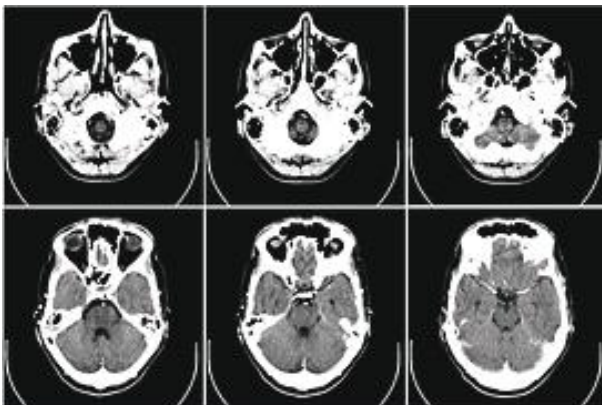
obveži se, da ne boš le izražal nestrinjanja
posveti se organiziranju množičnega delovanja:

generalnih stavk in uličnih demonstracij
fizičnemu preprečevanju vpoklica
gibanja čet
vojnih industrij

glede vsega razen zadnjega se strinjajo
toda zadnje je na prvem mestu po pomembnosti
vse razen zadnjega je tisto, kar socialiste loči od komunistov

februarja izbruhne revolucija
Trocki načrtuje vrnitev v Rusijo

**BOJ PROTI VOJNI JE OBUPAN BOJ ZA VSE
TA BOJ SE MORA NADALJEVATI VSE DO ZADNJEGA TRENUTKA**



klanje kitov
ki ga je sprožila vojna
se z vojno
ni končalo

ravno nasprotno
še pospešilo se je

od leta 1914 do leta 1962
je bilo ulovljenih toliko kitov
kot v 18. in 19. stoletju skupaj

toda obdobje od leta 1962 do leta 1972
je zasenčilo tudi to

na vratu
je čutiti sapa nove vojne
strašna sapa je to

in planet še nikoli ni bil tako zelo poškodovan

naslednja vojna bo katastrofa za človeška bitja
in vojna je najhujša katastrofa tudi za naravo
samo v Iraku: 600 milijonov ton CO₂

predstavljajte si velikost tega sveta

kapitalizem povzroča vojno
kapitalizem uničuje zemljo

naslednja vojna bo dokončna smrt za ranjeni svet

množično klanje kitov
največji lov v človeški zgodovini
se je navsezadnje nenadoma ustavil
med strmenjem s pečine

skoraj 50 let je minilo od takrat
kiti so začeli okrevati

vojno je mogoče ustaviti
Trocki je izpolnil obljubo

in nagradili so ga z 10 invazijami
belih milic, ne belih čelad
tujih borcev z orožjem zaveznikov
ekonomsko blokado
in še petimi leti vojne



za Rusijo
se vojna ni končala
s koncem vojne

proti Rusiji
se vojna ne bo začela
z začetkom vojne

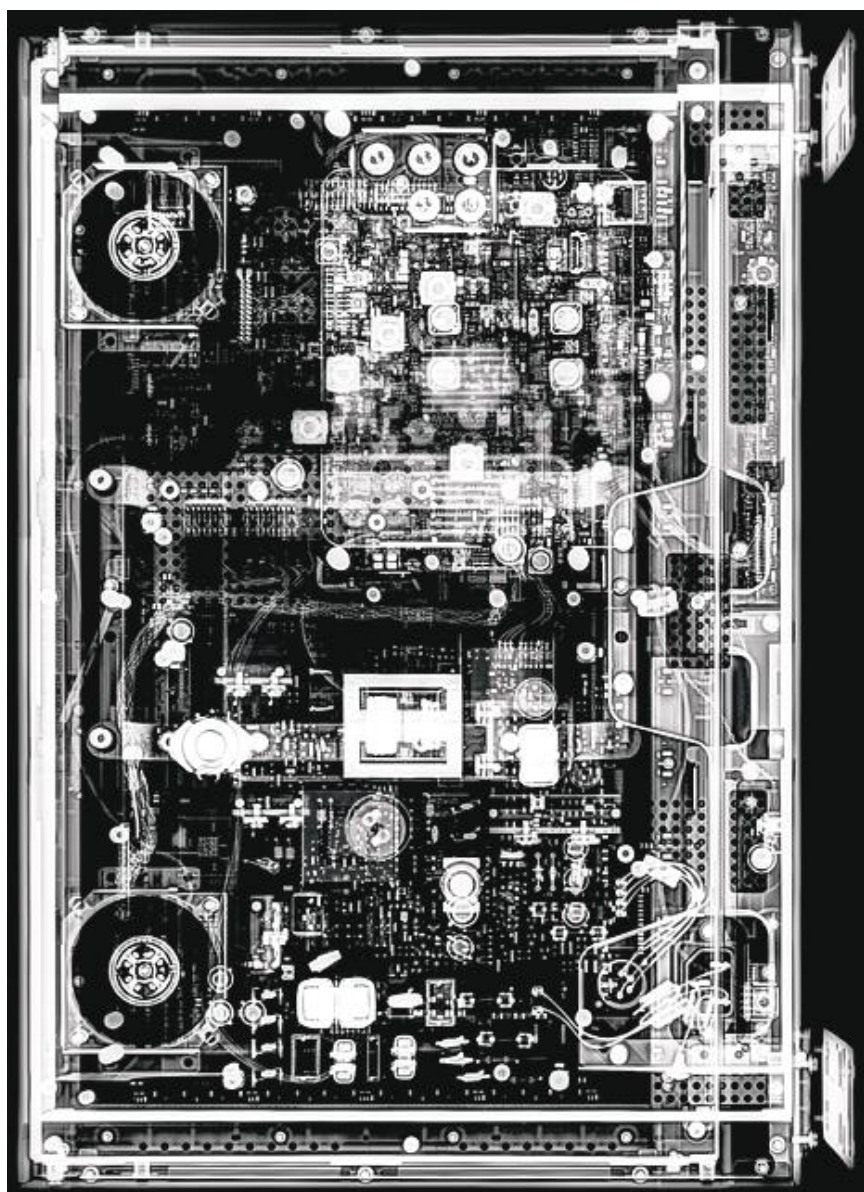
na vratu
je čutiti sapo nove vojne
strašna sapa je to

sapa nove vojne je polna
istih umazanih besed
recimo
patriot
in izdajalec
umazanih v McCarthyjevih ustih
umazanih v ustih bircherjevcev
umazanih v ustih junakov

zvestoba miru
zvestoba človeškim bitjem
zvestoba zemlji

popolna nezvestoba vojni!

kateri razred bije vojno in s kakšnimi nameni?
nobene vojne, toda vojna proti sistemu vojne!



toda kaj o Rusiji pravi **Woodrow Wilson**?
in kaj o Rusiji pravi **Winston Churchill**?
in kaj o Rusiji pravi **Emma Goldman**?
in kaj o Rusiji pravi **Adolf Hitler**?
in kaj o Rusiji pravi **Joe McCarthy**?
in kaj o Rusiji pravi **Richard Nixon**?
in kaj o Rusiji pravi **J. Edgar Hoover**?
in kaj o Rusiji pravi **Max Shachtman**?
in kaj o Rusiji pravi **Ronald Reagan**?
in kaj o Rusiji pravi **Oliver North**?
in kaj o Rusiji pravi **Margaret Thatcher**?
in kaj o Rusiji pravijo **mudžahedini**?
in kaj o Rusiji pravijo **kontraši**?
in kaj o Rusiji pravijo **bele čelade**?
in kaj o Rusiji pravi **FBI**?
in kaj o Rusiji pravi **CIA**?
in kaj o Rusiji pravi **ISO**?
in kaj o Rusiji pravi **Michael Moore**?
in kaj o Rusiji pravi **Bernie Sanders**?



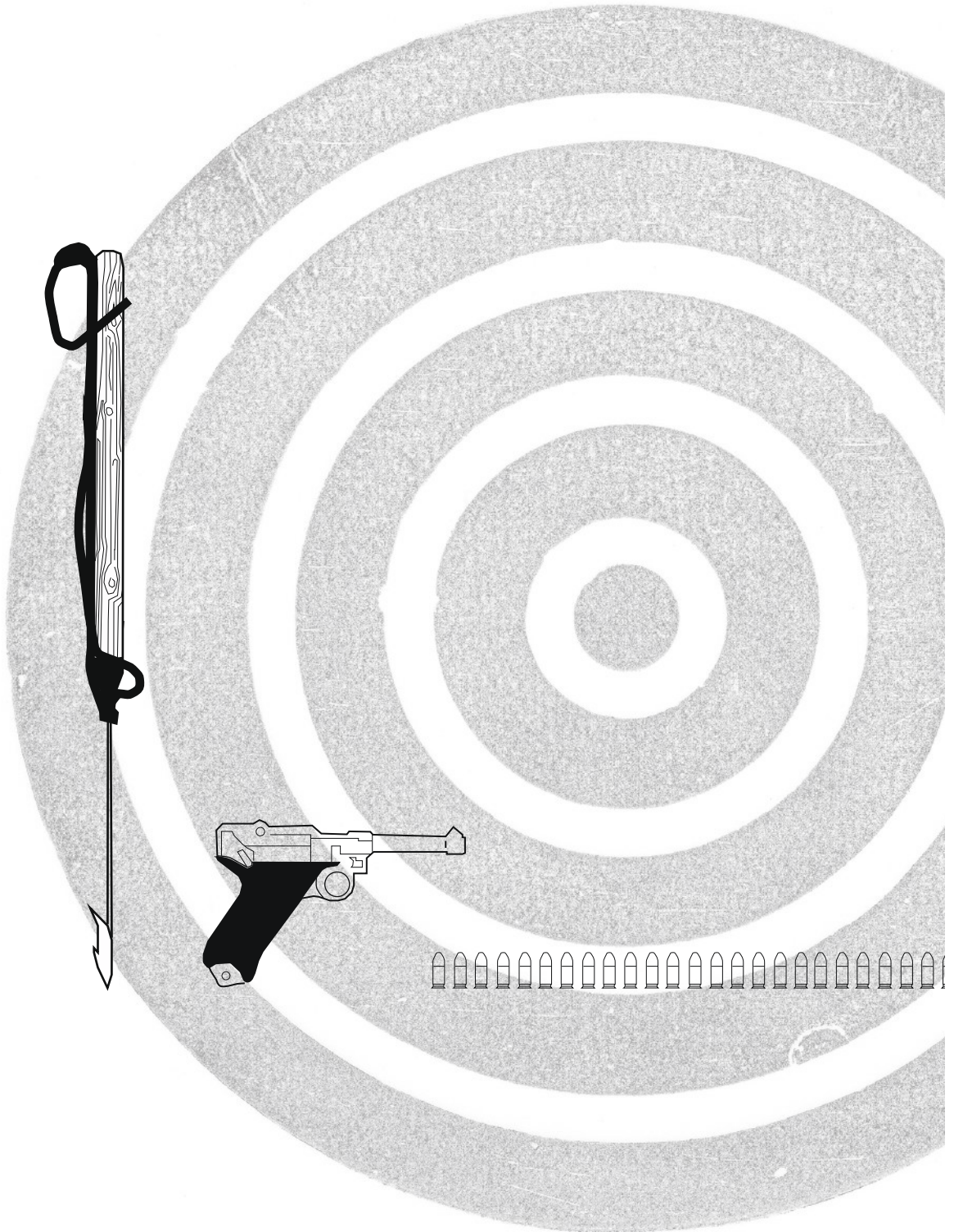
in česa o ZDA ne pove nihče, nihče?

ZDA izumijo največ orožja
ZDA preizkusijo največ orožja
ZDA izdelajo največ orožja
ZDA prodajo največ orožja
ZDA imajo največ orožja
ZDA uporabljajo največ orožja

gradijo največ oporišč
v največ državah
odvržejo največ bomb
na največ držav

popolna nezvestoba vojni!

BOJ PROTI VOJNI
JE BOJ ZA ŽIVA BITJA
BOJ PROTI VOJNI
JE BOJ ZA ZRAK
BOJ PROTI VOJNI
JE BOJ ZA VODO
BOJ PROTI VOJNI
JE OBUPANI BOJ ZA VSE
TA BOJ
SE MORANADALJEVATI VSE DO ZADNJEGA TRENUTKA



5 ZAHTEV:

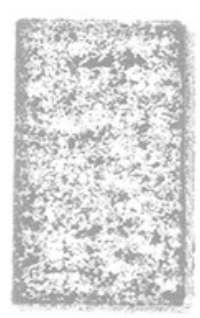
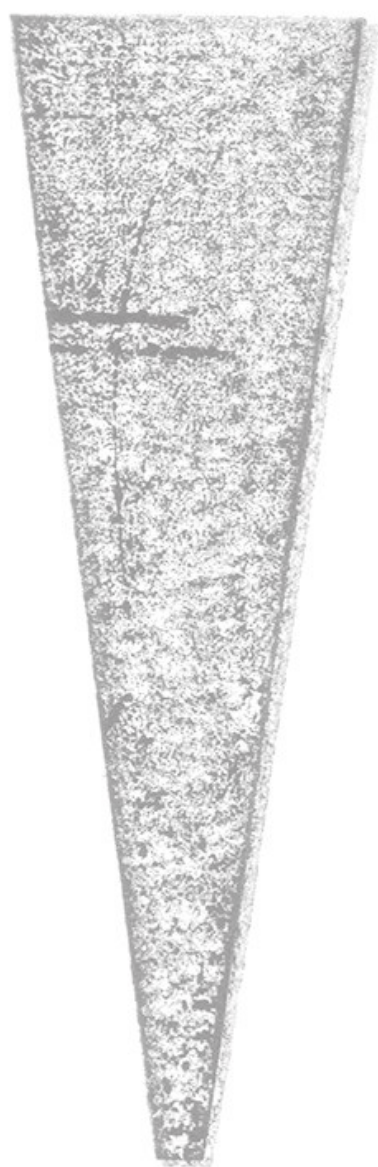
MIR!

KRUH!

ZEMLJA!

VODA!

ZRAK!



SREČANJE Z RESNICO: O PRAKSI SNEMANJA UPORNIKOV

Revolucionarna praksa revolucionarne teorije

Nedavno so na Zahodu začeli v kontekstu umetniške prakse citirati Leninov slogan iz dela *Kaj storiti?*: »Brez revolucionarne teorije ne more biti revolucionarnega gibanja.« Do šestdesetih let dvajsetega stoletja nikomur ne bi prišlo na misel, da bi citiral slogane iz tega militantnega pamfleta zaradi analiziranja umetniških oblik.¹ To je povezano s trditvijo Perryja Andersona v *Razmisleku o zahodnem marksizmu*, kjer je najpomembnejši dosežek zahodnega marksizma ustrezno umestil v polje estetike.² A hkrati je vprašanje spontanosti, ki je osnova Leninovega pamfleta, če ga beremo skozi prizmo kulturnih aktivnosti, v osrčju umetniške problematike. Ni umetnice ali umetnika, ki ne bi bil v neki fazi svojega razvoja zmeden glede vprašanja protislovij med ustvarjalnostjo, konstrukcijo, veččinami, ideologijo, prakso, sposobnostjo za delovanje, aktivnostjo in spontanostjo. Vsi ti teoretski elementi se navsezadnje stekajo v dilemi o pomenu teorije (znamenite razumljivosti) umetniških praks.

Ideja v ozadju slogana, »brez revolucionarne teorije ne more biti revolucionarnega gibanja«, ni enaka ideji liberalne ideologije, da »brez teorije ni revolucije«, ali da »brez teorije ni prakse«. Poanta se dotika statusa teorije. Poziv je namenjen revolucionarni teoriji, osvobojeni naturalističnih in empirističnih ostankov spontanega razumevanja množičnih gibanj. Če upoštevamo to močno teoretsko stališče dela *Kaj storiti?*, se eklektična »spontanost« umetniškega mišljenja zazdi izrazito nekompatibilna z njim. Bližnjica, ki jo je vpeljala umetnostna teorija, da bi se izognila tem zapletenim odmikom in ovinkom, se imenuje »praksa« in običajno jo razumemo kot *nekaj* edinstvenega v zvezi z umetniško pozicijo. V normativnem svetu umetnosti je ta *nekaj* tisto, kar je pomembno: kombiniranje teorije, veččin,

¹ S tem iz obravnave izločimo avantgardo Sovjetske zveze. Pomislimo lahko na »Leninist relatinos« Dzige Vertova ali posebno izdajo revije *LEF* (št. 4, 1924) »Language and Lenin«, ki so jo pripravili ruski formalisti (Vertov 52–56).

² »Pomembno je, da je edino zares kakovostno delo, ki zajema zahodni marksizem kot celoto, estetska študija: *Marxism and Form* Fredrica Jamesona (Anderson: 78). Ironično je, da je ta estetski marksizem zahodne poloble mogoče razumeti s perspektive »kulturalizacije politike«, ki jo je v kritično teorijo vpeljal prav Jameson.

ideološkega postopka in sploh vseh procesov ter njihovo združevanje v magični besedi »praksa«.

Po eni strani normativno razumevanje prakse vtke številne antagonistične institucionalne sile v tkanino nečesa prepoznavnega in običajnega: precej verjetno je, da se tovrstna umetnost umešča v objektivne razmere, ki jih določajo institucije. Po drugi strani pa praksa dopolnjuje singularnost umetnika zgolj z njegovimi oziroma njenimi individualističnimi referencami: umetnikovo početje obarva (»moja praksa temelji na raziskovanju zakasnitev«, »v svoji praksi se osredotočam na napake«, »v moji zgodnejši praksi me je zanimal neuspeh« in tako naprej). V osrčju tega mehanizma objektivnega razumevanja umetniške prakse je vprašanje (ne)možnosti reprezentacije kolektivnih (torej subjektivnih) političnih gibanj. Z vprašanjem o statusu »prakse« v sodobni umetnosti želim tu poudariti težavnost upodabljanja človeških bojev v obsegu, ki ga določa normativno razumevanje umetniške prakse.³ Zato je namen tega besedila prepričati status umetnosti, ki se ukvarja s človeškimi boji.

Teorija post festum

Ko jo skušamo razumeti skozi prizmo političnega boja, je prevajanje umetnostne teorije v prakso nekaj, česar ni mogoče razumeti brez protislovij. Zato je prevajanje političnih sloganov v umetniške vedno zavajajoče. Umetnost razmišlja drugače. Na primer, »brez revolucionarne teorije ne more biti revolucionarnega gibanja« politike; to bi bilo zavajajoče prevesti kot »brez revolucionarne teorije ne more biti revolucionarne prakse« umetnosti. Če hočemo narediti to, moramo odpreti še nekaj oklepajev in skoznje napredovati neenakomerno. Prevajanje bi se moralo odviti v skladu s tem. Oziroma natančneje: prevajanje se *bo* v svetu umetnosti odvilo neenakomerno. Za to moramo poiskati formo. Pri tezi »*brez revolucionarne teorije ni revolucionarne prakse*« umetnosti sta dve osnovni napaki:

- a. Teza domneva, da bi pred umetniško prakso morala obstajati teorija. To je tisto, kar je nekaj eksperimentalnih filmskih ustvarjalcev poimenovalo »izsiljevanje teorije« in se temu zoperstavilo s svojo prakso eksperimentalnega filmskega ustvarjanja.
- b. Poleg tega teoriji podeljuje tudi možnost retrospektivnosti, saj mora teorija nadzorovati negotovosti prakse in zagotavljati

³ Besedilo Mel Ramsden, »On Practice«, ki je bilo objavljeno leta 1975, je najostrejša kritika te liberalne teorije umetnosti, ki temelji na »ideologiji 'opazovanja'«. »Problem formalizma kulture je mogoče rešiti tako, da najdemo pravo interpretacijo. To je domena posrednikov, praksa ne obstaja.« (Ramsden: 75)

veljavnost praktičnih rezultatov. To se v jeziku in metodologiji eksperimentalnega filmskega ustvarjanja imenuje »teorija post festum«, na nasprotnem polu pa je konceptualno delovanje, ki se zoperstavlja tej retrospektivni zmožnosti. V krogih akademske levičarske filmske kritike je ta model »teorije post festum« normativni diskurz: vselej so teoretiki tisti, ki teoretično »razbirajo« subverzivnost filmske prakse, in pogosto te teoretike zanimajo prav uspešni hollywoodski filmi.

V besedilu nameravam razkrinkati te napake in njihove posledice; pa tudi povzdigniti tezo, da umetnost z razdruževanjem teorijo in prakso pravzaprav združuje, saj podvaja (deli, množi) njune elemente. Zato trdim, da potrebujemo pri razumevanju statusa teorije v umetniški praksi nekaj več in nekaj drugega. Ta presežek je odločilen. Lahko bi nadaljevali z ločevanjem in s tem korigiranjem Leninovega slogana v smislu, da »brez (koncepta) revolucionarne teorije ni (nobene oblike) revolucionarne prakse« v umetnosti. Kar vpeljujemo tu, je transformacija statusa teorije in prakse na področju umetniških konfiguracij. Bistveno je, da te omejitve ne razumemo zgolj kot filozofsko sprenevedanje in si zamišljamo nekakšno avtopoetično ali avtonomno pozicijo, ki si umetniško prakso zamišlja zgolj v luči prvih treh zakonov termodinamike.⁴ Da bi to lahko dosegli, si moramo zamisliti obliko bojovite prakse, ki se poraja v predanosti konfliktom in protislovjem.

Izsiljevanje teorije

Nekaj pripomb o izsiljevanju teorije. Peter Gidal, eksperimentalni filmski ustvarjalec, povezan s strukturalističnimi/materialističnimi filmi, ki je o filmu napisal tudi nekaj izjemnih knjig (*Antologija strukturalnega filma, Materialistični film, Flare Out*), je odločno proti tistemu slogu filmske kritike, ki temelji na pisanju »post festum« (1989: 64). Ta način pisanja običajno povezujejo z akademskim razumevanjem umetniške prakse, toda Gidal ga opaža celo v zahtevnejših teoretskih besedilih o filmu. Gidalov seznam tarč je dolg: od Christiana Metzja do Raymonda Bellourja, od revije *Cahiers du Cinéma* do znanstvenega časopisa *Screen*. Čeprav ti pisci v svojih filmskih analizah uporabljajo teoretske reference, ki izvirajo iz subtilnih in zapletenih teoretskih del Althusserja, Wittgensteina, Deleuza

⁴ »Umetnost je misel, v kateri so umetnine Realno (in ne učinek). In te misli oziroma resnic, ki jih aktivira, ni mogoče zreducirati na druge resnice – pa naj bodo znanstvene, politične ali ljubezenske. To pomeni tudi, da umetnosti kot singularnega režima misli ni mogoče zreducirati na filozofijo.« (Badiou, 2005: 9)

ali Šklovskega, je praksa, ki jo analizirajo, običajno hollywoodski film. Hitchcock, Lubitsch, Ford ali Welles so v teh analizah običajni osumljenci. Ne glede na to, kako progresivni so njeni nameni, teorija post festum vselej izključuje realno moč v praksi: resnično problematiko vselej prelaga na možno prihodnost, ali pa zamrzne zgodovino v preteklosti. Gidal ta pristop povezuje s problematiko dominantnih oblik v filmski praksi in teoriji:

Odmik od dominantnih oblik izražanja je nujen, saj dominantne oblike izražanja pomenijo *trenutno* dominantne oblike, kar so oblike transparentnosti, nevidnosti, v katerih mehanizem, stroj, konstrukcija ne obstajajo. Odmik od dominantnih oblik torej ni stvar anti-manipulacije ali dekonstrukcije določenih kodov v smislu pojasnjevanja post festum, temveč *film-kot-projicirano*, kot anti-iluzija, ki opominja, da mehanistična končnost tega ni dosegljiva; poskus anti-iluzionistične prakse skozi posledično/konsistentno materialistično prakso, v kateri je proces film, postopek: konstrukcija produkcije filma, njegovih učinkov, podobe realnega, produkcije realnega (tega realnega). (1978: 79)

Zato je v militantnem položaju materialistične filmske ustvarjalnosti ta praksa razumljena kot nekaj, česar teorija ne more »izsiljevati«. ⁵ Samo pomislimo na tisoče in tisoče strani, ki so jih napisali o časovnih zamikih, presežkih, množenju prostorov, akustičnem zrcaljenju in tako naprej, kar so razkrivali v prizorih, kjer Cary Grant beži pred brzostrelko ali Joan Fontaine pred samomorilskim možem, ali pa Henry Fonda nastopa v vlogi Abrahama Lincolna! »Kulturni imperializem« izsiljevanja filmske prakse s teorijo, ki daje prednost ameriškim filmom, to počne tako z vsebino kakor tudi z obliko.

Umetnik ve

Umetniki vedo stvari, ki jih teoretiki ne vedo. Le priložnost pisati za publikacijo, ki jo je omogočila praksa umetnice Nike Autor, mi omogoča, da o njih spekuliram. Ko snema filme, Nika Autor večinoma deluje v sodelovanju s filmskimi teoretiki, sociologi in zgodovinarji. Njeni filmi so filmi o ljudeh. Rada snema ljudi, ne le kot posamično prepoznavna

⁵ Najizrazitejše primere tega položaja lahko najdemo med strukturalističnimi-materialističnimi filmskimi ustvarjalci. Michael O'Pray, ki razpravlja o teoretskem položaju *Undercut: The Magazine from the London Filmmaker's Co-op*, piše: »Pomen *Undercut* v sferi teorije je drža. *Undercut* je razumel, da teorija prakse ne more 'izsiljevati' (kot bi dejal Barthes), temveč je imel do konceptualnih razlag kompleksnejši in bolj razpršen odnos.« (16)

bitja z lastnimi radostmi in tegobami, temveč ljudi kot kolektive, kot zgodovinsko in politično kategorijo. V svoji umetniški praksi Autorjeva ve, da za upodobitev ljudi, ki se upirajo, potrebuješ drugačno angažiranost z orodji in družbeno dinamiko.

Kar sledi, so opažanja, katerih namen je identificirati nekaj problemov upodabljanja upornikov.

Srečanje z resnico

Nato vprašanje: kako ljudje vstopijo v film?

V sedemdesetih letih se je eden ključnih fokusov progresivnih filmov razvijal prav okoli tega vprašanja. Od Alaina Badiouja in Natache Michel do Petra Gidala in Lis Rhodes, od Jacquesa Rancièra do Viktorja Šklovskega in od Octavia Getina do Ousmana Sembèna – vsi so skušali razumeti, kako človeški upor najde svoj prostor v domeni forme.

Obzorje teh razprav (iz katerih se lahko naučimo marsikaj) je tisto, kar Trocki v svoji knjigi *Zgodovina ruske revolucije* opisuje kot težavnost upodabljanja upora:

Če je simbol zgoščena podoba, potem je revolucija glavni ustvarjalec simbolov, kajti vse pojave in vsa razmerja predstavlja v zgoščeni obliki. Težava je, da je simbolizem revolucije preveč veličasten; slabo se ujema z ustvarjalnim delom posameznikov. Zato so umetniške upodobitve največjih množičnih dram človeštva tako slabe. (161)

Knjiga Trockega, ena najvznemirljivejših zgodovinskih analiz, kar jih je mogoče prebrati, je pravi modernistični *tour de force* s številnimi zanimivimi tezami o časovnosti, reprezentaciji, formah, subjektivnosti in nepredvidljivosti. Walter Benjamin, ki je knjigo prebral z velikim vznemirjenjem, ni spregledal resnične motivacije te zgodovinske prezentacije. Posebno vznemirljivo se mu je zdelo, kako avtor zgodovinske pripovedi, ki je sam sodeloval v obravnavanih dogodkih, te dogodke reprezentira.⁶ *Zgodovina ruske revolucije* je dokaz, da zgodbe revolucije ni mogoče povedati na enak način kot katero koli drugo zgodbo vsakdanjega življenja; razprši jezik in ponudi nova sredstva za zbiranje drobcev po tej eksploziji. Za Trockega in Lenina (avtorja *Aprilskih tez*) je bilo najosupljivejše, da je teoriji revolucije spodletelo v vročici upora: ljudstvo je bilo stokrat bolj levo

⁶ Poglavje Esther Leslie »Benjamin and Trotsky, Old Man, Hunched Man: Some Elective Affinities« iz njene knjige *Walter Benjamin: Overpowering Conformism* (Pluto Press, 2000) je lahko zelo koristen vir pri spoznavanju globin tega srečanja (228–234).

od boljševikov! To opažanje je bilo gonilo cele vrste militantnih filmskih ustvarjalcev.

Osnovna ideja je bila poznati ljudi!

Militantni filmski ustvarjalci so sovražili tako »Z filme« (po filmu Coste Gavrasi *Z* (1969)), ki razredni boj upodabljajo v slogu hollywoodskih del, kakor tudi »telquelizem« (iz kroga ljudi, zbranih ob reviji *Tel Quel*), ki je teoretsko dekonstrukcijo aparata predstavljal kot radikalno prakso. Zato so teoretiki in aktivisti militantnega filma, ljudje, kot je Guy Hannabele, prezirali filmsko kritiko revij *Cahiers* in *Tel Quel*, ki je mainstreamovske filme začinila s poststrukturalističnimi teorijami. Teoretično so militantni filmski ustvarjalci sovražili teorijo na splošno.

Ker pa se je eno osrednjih vprašanj militantnega filmskega ustvarjanja nanašalo na reprezentacijo človeškega boja, zlasti boj, ki jih komunistična partija in sindikati niso evidentirali – nenapovedanih stavk –, so za lastno prakso razvili zelo zapletene konceptualne reference. V skladu s temi se je teorija preoblikovala v procesu filmskega ustvarjanja. Njihovo prevpraševanje načinov reprezentacije je bilo treba preveriti na terenu: to je bil eksperimentalni film v najčistejšem smislu. Zanimala jih je teorija prakse, ki je ni izsiljevala teorija post festum. Kot je v svoji izvrstni analizi *Militantnega filma v Franciji po letu 1968* zapisal Paul D. Grant, se je »zgodil poskus, a ne v smeri prepričljive reprezentacije resnice, temveč *srečanja z resnico*« (43). Da bi se lahko srečali z resnico, so militantni filmski ustvarjalci pod vplivom maoizma razvijali prakso *enquette*, torej raziskovanja, »kot osnove za film, ki bo opozoril na protislovja posnete resničnosti« (37).

Pri preučevanju filmov Jeana Pierra Thorna, ki ga je Jean-Louis Comolli opisal kot avtorja »slabih filmov«, je Paul D. Grant pokazal, da raziskovanje v militantnem filmskem ustvarjanju poteka na dveh frontah: tako v smeri raziskovanja formalnih lastnosti podobe kakor na konkretnem terenu razrednega boja, ob tekočem traku, kjer je bilo raziskovanje videti kot možnost stopnjevanja protislovij. Formalistična linija raziskav »se je zoperstavila naturalizmu in skušala ovreči predstavo, da je snemanje revolucionarnega dogodka dovolj, da nastane revolucionaren film« (Ibid.). To stališče je podpiral Brechtov slogan: »Nič naj se vam ne zdi naravno, vse je mogoče videti kot podvrženo spremembam« (Grant: 37). Ta radikalna kritika naturalizma je merila hkrati v naturalizem teorije aparata in v reprezentacijo ljudi kot spontanih akterjev, sposobnih za delovanje. Raziskovanje ob tekočem traku, *enquette de etablis*, je bilo v tej praksi

ključno; štelo je za možnost razumevanja gibanja ljudi zunaj ideološkega posredovanja. V sedemdesetih letih so številni borci raziskovali ljudi na Kitajskem, v Albaniji, v francoskih tovarnah, v predmestjih, polnih priseljencev; filmski ustvarjalci so skušali to raziskovanje razumeti ne kot gradivo njihove umetnosti, temveč kot metodologijo srečanja z resnico.

Stari slogani

Kot piše A. L. Rees v uvodu k delu *Boj za film* Hansa Richterja, da »vsil brechtizmi ne izvirajo iz Brechta« (13), tako vsi militantni filmi ne izvirajo iz militantnega filma po maju 1968. Obstaja predzgodovina militantnega filma in njeno ime je obzornik. Njuna podobnost je le v skupnem interesu za snemanje bojev delavcev (komunistična revija iz poznih dvajsetih let *Film in ljudstvo/Film und Volk* je bila podaljšek *Ilustriranih delavskih novic/Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*) in v iskanju lastne prakse distanciranja od načinov buržoazne reprezentacije. Razlika je v njunem filmskem razumevanju političnih subjektivnosti. Obzorniki iz tridesetih let »so prikazovali le organizirane akcije delavskega razreda, kot so demonstracije, gladovni protesti, delavska športna tekmovanja, kongresi, proslave ob prazniku dela itd. /.../ Zaradi tega so bili manj primerni za prikazovanje neorganiziranim delavcem, ki v teh filmih niso mogli takoj prepoznati lastnih izkušenj« (Hogenkamp, 1984: 63). V tem pogledu ima Bert Hogenkamp prav, ko sprašuje, ali niso »delavski obzorniki dopustili, da so njihova organizacijska načela preveč narekovali buržoazni obzorniki« (Ibid.).

Militantna filmska ustvarjalnost v sedemdesetih letih se je pazljivo izognila isti napaki reprezentiranja delavcev v skladu s teorijo. Iskali so primere uporov, s katerimi se etatistična teorija (državni socializem) ni bila pripravljena soočiti. Zato so bili glavni fokus militantnega filmskega ustvarjanja primeri neorganiziranih, neposredovanih delavskih bojev: nenapovedanih stavk, uporov nedokumentiranih delavcev migrantov, delavskih subjektivnosti, ki jih niso posredovali ne sindikati ne objektivnosti države.

Zato je ponavljanje sloganov vselej korak nazaj. Viktor Šklovski je zapisal, da se »pojavi v umetnosti ponavljajo z občasno in naključno točnostjo; pojavijo se s spremembo svojega funkcionalnega pomena. Terminologij ne bi smeli prenašati z enega področja na drugo« (176). Šklovski primerja Godardovo aktualizacijo (Jean-Luc Godard je bil član skupine Dziga Vertov) slogana »smrt filmskemu avtorju« z izvornim sloganom Dzige Vertova iz dvajsetih let in opozarja na ta poenostavljeni prenos politič-

ne subjektivnosti na umetniško subjektivnost. V dvajsetih letih je Vertov s tem sloganom meril na Eisensteinovo filmsko prakso in zatrjeval, da bi se dialektični film moral osamosvojiti od umetnosti. V sedemdesetih letih tudi Godard z istim sloganom in zaradi istega razloga kritizira Eisensteina in ga obtožuje »revizionizma«. Toda konflikt, kot pravi Šklovski, »med živečim Eisensteinom in živečim Vertovom, pa tudi živečim Kulešovom, je zadeval premik naprej. Konflikt, s katerim skuša Godard blokirati gibanje umetnosti, pa je zgodba preteklosti. Je rdeča luč na mestu, kjer popravki niso mogoči« (177).

Naša dolžnost je, da popravljamo stare slogane. Da aktualiziramo militantne in eksperimentalne forme umetniških praks, ne da bi blokirali progresivno gibanje.

Formalizem formaizem

Alain Badiou je v svojem odmevnem besedilu, objavljenem v reviji *Le Feuille foudre: journal for a marxist-leninist intervention in cinema and art* leta 1978, očrtal šest načel progresivne umetnosti. V središču pozornosti je film. Navedimo le dve načeli: »Osnovno načelo je namen prikazovati ljudi ne le kot objektivno realnost, temveč kot subjekte. Torej, prikazovati ljudi ne kot vzdrževalce starega (ljudje konstantnosti), temveč kot akterje novega.« In drugo: »Načelo spoštovanja pomeni vzdržati se vseh sovražnih napadov na obstoječa revolucionarna gibanja.« (2013: 43)

Šest progresivnih kriterijev reprezentiranja človeških uporov se nanaša na vsebino. Če povzamemo, lahko rečemo, da so ljudje, ki se upirajo, ljudje v gibanju. Zato se kriteriji progresivne umetnosti tičejo gibanja, ki je logično povezano s subjektivno silo političnih sprememb, ne pa z inercijo institucionalne objektivnosti. Vsekakor je naprednejše upodabljanje bojev in nemirov, kot pa zgradbe poslopij, življenja dreves ali kozjega plesa. Gibanje, ki ga opisujemo tukaj, zadeva odpiranje novega polja s tem, da se ne nakazuje z že obstoječimi referencami. To gibanje nam omogoča, da govorimo o naprednih oblikah namesto progresivne vsebine. Kot sklene Badiou, »progresivizem v umetnosti mora zares biti umetnost«; to terja dodaten, sedmi kriterij/načelo progresivne umetnosti: »Načelo umetniške kredibilnosti: progresivno delo mora zavzeti stališče znotraj aktualne zgodovine form in mora biti sposobno upravičiti ta položaj z dvojne perspektive – koristi izbrani problematiki in učinkovitega mobiliziranja tako individualne kakor tudi kolektivne sodobne ozaveščenosti.« (Ibid.: 47)⁷

⁷ Raziskovalni projekt *Formalizem formaizem*, ki ga je vzpostavil *Rab-Rab: journal for*

Film, ki razdvaja

Trocki je z grenkobo komentiral potrpežljivost bralcev in gledalcev del, ki upodabljajo revolucije:

Vsako leto zmečejo na trg tisoče in tisoče knjig, ki predstavljajo neko novo varianto osebne romance, neko zgodbo o vzponih in padcih melanholika ali o karieri nekega ambiciozneža. Junakinja Marcela Prousta potrebuje več izvrstno napisanih strani, da začuti, da ne čuti ničesar. Zdi se, da bi človek lahko z vsaj enako upravičenostjo zahteval pozornost za vrsto kolektivnih zgodovinskih dram, ki so na stotine milijonov ljudi dvignile iz neobstoja, spremenile značaj nacij in se za vselej vmešale v življenje človeštva. (10)

Če sledimo temu, se je pomembno soočiti z dvema pogosto citiranimi ugovoroma filmom, katerih vsebino in formo oblikujejo uporniki. Znane so trditve, da so ti filmi dolgočasni; in drugič, da zavračajo osebno noto. Kar pomeni, da zanemarjajo vprašanje želje!

V teoriji filma je to še posebej nepozabno v intervjuju z Michelom Foucaultom v reviji *Cahiers du Cinéma* o filmski priredbi pričanja Pierra Riviera (ki jo je odkril Foucault):

CAHIERS: »To je točka, na kateri se zlomi ortodokсни marksizem. Ker to pomeni, da mora obstajati diskurz o želji.«

FOUCAULT: »O želji in o oblasti ...« (167)

Vprašanje želje in osebne note je danes stalnica v teoriji sodobne umetnosti in filma. Že leta 1925 je Kazimir Malevič tarnal, da podobe (zlasti podobe prepoznavne narave in človeških obrazov) še vedno triumfirajo na platnih sovjetskega kina.⁸ Dandanes se vse vrta okoli obrazov, do-

political and formal inquiries in art s sedežem v Helsinkih, razpravlja o tem vprašanju z dveh teoretskih stališč:

a. Med upori so ljudje, ki se izjasnijo na odru zgodovine, tisti, ki prej niso bili del nobenih uradnih reprezentacij; to so tisti, ki so bili nenehno izključeni, izničeni in nevidni v družbi in kulturi. V tem primeru sleherni nemir, sleherni upor in sleherna izjava volje ljudi spremeni pravila vidnosti. Skozi to matrico spremenjene vidnosti, v kateri »se praznini ne izogibamo«, se nam pokaže točka vstopa v eksperimentalne, radikalne, progresivne in inovativne umetniške prakse.

b. Glas ljudi je nepredvidljiv; to pomeni, da kolektivnih uporov ni mogoče nadzirati, racionalizirati ali meriti. Kolektivna subjektivnost, ki izbruhne nepričakovano, v trenutkih upora, kljubuje preprostim kazalcem; kot vir brez primere seka normative razreda, nacije, spola in intelektualnih dihotomij. Če to prevedemo v jezik umetnosti, lahko rečemo, da so forme upora protislovne in nelagodne. Povedano drugače, pokazati ljudi je najtežja, neprijetna reč; lahko reproducira že obstoječe hierarhične kulturne položaje. Zato smo proti posredovanju ljudi in izogniti se hočemo vlogi prevajalca glasu ljudi; končni cilj je izzvati naše lastne teoretike, politične in umetniške forme z razpiranjem našega polja raziskovanja in prakse proti spolzkemu terenu protislovij.

⁸ »Podobno tudi filmski ustvarjalci niso ušli utesnjujočemu prijemu tradicije in podobe

tika, občutka, človeških čutov. Radikalne kritike antropocentične podobe eksperimentalnega filma ni več na dnevnem redu.

To vzvratno gibanje se je začelo nekje sredi sedemdesetih let. Razprave o *Mejnikih* (Milestones) Roberta Kramerja in Johna Douglasa, filmu, ki je nastal leta 1975, so zelo koristni dokumenti. *Mejniki* upodabljajo življenje (radosti in bridkosti, družinska srečanja, prepire, depresijo, želje, upanja, neuspehe) aktivistov (vključno s hipiji, kmeti, imigranti, ameriški staroselci), ki skuša razumeti, kaj je šlo narobe po neuspehu organiziranega političnega aktivizma. To je osebni film o ljudeh. Robert Kramer je bil del newyorške skupine Newsreel (1967–1972) ter je z njo in sam posnel ducat zanimivih militantnih filmov, med katerimi so opaznejši *Led* (Ice, 1970), *Ljudska vojna* (People's War, 1970), *Prizori delavskega boja na Portugalskem* (The Scenes of Class Struggle in Portugal, 1977) in *Naš nazi* (Notre nazi, 1985).⁹

V razpravi o *Mejnikih* na okrogli mizi v organizaciji revije *Cahiers du Cinéma* je Jean Narboni opozoril na »vpletenost posameznih subjektov v boje, vključitev bojev, ki jih bijejo ljudje, v osebno problematiko v nasprotju z diskurzom aparata, v katerem 'živeto izkustvo' borcev služi le kot anekdotična podpora za zgodbo o resnici, ki jo ta aparat uteleša« (Bonitzer et al., 2000: 148). To je povezano s slavnim obratom revije od splošne teorije aparata k načelom izkustva in filmofilstvu. V tej teoretski operaciji aparata v nasprotju z načeli subjektivnosti je nekaj nenavadnih protislovij. Serge Daney se z Narbonijem glede te subjektivnosti strinja, vendar vztraja, da pride v tem filmu do določene spremembe v načinu reprezentacije: »Ljudem ponuja način razmišljanja o lastni zgodovini in te ne daje preprosto drugim, ki naj bi razmišljali o njej« (Ibid.: 144). To je res, a nemogoče se je izogniti vprašanju, kako bodo o filmu razmišljali ljudje, ki niso del te »zgodovine« (pravzaprav »zgodbe«). V filmu je namreč ogromno likov (in dovršen del

slavijo zmagoslavje na platnih.« (Malevič, 1968: 232)

⁹ Kramer je v svojem besedilu »K redefiniciji propagande« teorijo in prakso obzornikov opredelil kot »fleksibilen položaj med empirizmom in dogmatizmom«.

Bill Nichols, zgodovinar in teoretik dokumentarnega filma, zagovarja to stališče, ko trdi, da »predstavlja dejanski material z minimalno politično analizo«, in povezuje ta empirizem z ozkim in togim razumevanjem idealistične »linije korektnosti«, ki jo zagovarja marksizem. »Empirizem je, po drugi strani,« sklene Nichols, »priznal edinstvenost zgodovinskega trenutka in dopustil nepristranski pogled na 'realne potrebe' in 'realne razmere'.« (139)

Ta obzorniški neo-empirizem izključuje abstrakcijo, ki jo je eksperimentalni film sprva ponujal skozi nenaravne forme reprezentacije: »V članku iz leta 1969 je *Newsreel* tradicionalne formulacije marksizma, kot sta 'delavski razred' in 'avantgarda', označil za 'poenostavljene abstrakcije', ki so irelevantne za aktualna prizadevanja. Z vztrajanjem pri 'absolutno edinstvenih razmerah' zgodovinske situacije je *Newsreel* tvegal opustitev analize v korist ad hoc empirizma. Teoretsko nagnjenje k empirizmu se odraža v odvečnih filmskih opisih dogodkov kot takih, kar otežuje umeščanje dogodkov v širše politične argumente.« (Boddy in Buchsbaum, 1979: 44)

filma je fikcija), zato je treba odgovoriti na vprašanje, kako ta posebni način reprezentacije (prekoračenje aparata) prispeva k nerepresivnemu vključevanju drugih subjektivnosti. Natančneje, kako naj bi gledalci brali kategorijo ljudi? Kakšna je teorija ljudi v *Mejnikih*? V kasnejšem eseju, objavljenem v *Cahiers du Cinéma*, Daney naredi še naslednji korak v pojasnjevanju forme *Mejnikov*. To je film o resničnem tkivu, ki povezuje nevidno pleme, neke vrste »etnološka maškarada« (Daney, 2000: 154–155). Realno filma je tisto, kar nas potrjuje kot človeška bitja. Daney sklene: edino sporočilo filma je, da »obstajamo« (ibid.: 156). Povedano drugače, film vnovič potrdi, kar vsi vemo – neskončni proces *sem-tja (fort-da)*, človeških ritualov izginenja–prikazovanja. Forma, ki jo Daney odkrije v filmu, je le reprodukcija življenja, kakršno je: pripoved življenja. »Očetje in sinovi, matere in hčere vnovič vzpostavljajo stik, nadaljujejo in obnavljajo svoje odnose.« (Ibid.: 155)

Zato je za Daneya pomembno podrobneje poznati kontekst, v katerem se reproducirajo ljudje, kajti filmi so medij, ki nam omogoča prodor v to tkivo. Filmi bodo omogočili vstop v človeški um. Ko Daney v svojem vplivnem besedilu »Kritiška funkcija« sprašuje, »kako je politično izjavo mogoče predstaviti filmsko? Kako je to lahko pozitivno?«, ima odgovor že pripravljen (Daney, 2000a: 61). To je enunciacija (nanaša se na pojem Emila Benvenista, ki označuje lingvistični kontekst), ta pa mora biti jasna, saj Daney trdi: »Vsi filmi so militantni filmi« (Ibid.: 59). Ljudje v Daneyevem scenariju niso nujno ljudje, ki se borijo, temveč ljudje, ki obstajajo v »ideološki/politični konjunkturi« (Ibid.: 72).

Daney, filmski kritik, je zelo vplival na Catherine David, ki je kot kustosinja zasnovala razstavo *Documenta X* leta 1997, na kateri sta film in televizija množično vstopila v diskurz sodobne umetnosti. Zdi se mi, da ta dediščina še vedno visi nad oblikami političnih gibljivih podob v galerijski postavitvi.

Vsaj en komentar *Mejnikov*, tudi iz sredine sedemdesetih let, pa ta obrat interpretira drugače. To je intervju z Jacquesom Rancièrom v *Cahiers du Cinéma* leta 1976. Rancière film umešča v »zgodovinski kompromis« sredine sedemdesetih let, ko se je umetnost zlila z veliko zgodbo kulture (2012). Ne da bi omenjal Daneya ali druge kritike revije, Rancière pravi, da slavno »tkivo« oziroma »materializem, ki ga v tem filmu tako občudujemo, ni nič drugega kot materialna moč nacionalne identitete, njene sposobnosti za uprizarjanje likov in organiziranje fikcij« (1977: 26). To je teoretski problem, ki se nanaša na militantnost filma. Kot kulturna industrija film spontano združuje raznolike poteze: ima sposobnost reproduciranja države

in nacije. Zato je radikalnost eksperimentalnih filmov, ki se skušajo osamosvojiti od kulturnih norm filma in od filma kot takega, v formalni možnosti pobega od retrospektivne združitve nacionalnih in vladnih fikcij v prijetno zgodbo.

V tem primeru *Mejniki* podvajajo spontanost: spominjajo se spontanega spomina ljudi na spontan način. Film na splošno se temu idealno prilaga. Če namen militantnega projekta ni rekonstituiranje, ampak produciranje, ne združevanje, ampak ločevanje, subjektivne in ne objektivne izjave, potem se zdi, da film ni odgovor. Če je film najkrajša pot med državnim arhivom in vzorcem prepoznanja slehernega posameznika, kot pravi Ranciére, je danes logično zastaviti enako vprašanje: »Kako je mogoče ločiti film in spomin, katerega spontana funkcija je združevanje?« (Ibid.: 30–31)¹⁰

Podobe izhoda

Film je mogoče razdeliti na številne načine. Prvič, to mora biti film, ne kino. Sicer se bodo na platnu brez težav znašle številne oblike institucionaliziranih in objektivnih pripovedi, nastalih po inerciji. Drugič, filma ni mogoče deliti programatično. Nobena formula ne obstaja. Iz tega sledi, da je treba vnovič razmisliti o antagonizmu med aparatom in subjektivnostjo. Teorija aparata živi svoje drugo življenje v eksperimentalnem kinu po zaslugi pretirane izpostavljenosti gibljive podobe v kontekstu sodobne umetnosti. Film je postal forma. V tem sicer ni nič slabega. Toda teorije aparata v svojem drugem življenju nimajo tistega, kar jih je sprva naredilo tako močne: ne premorejo užitka, ki ga je nudilo njihovo uničevanje. Aparat v številnih umetniških filmih je dandanes zgolj drugo ime za institucije, za objektivne razmere, naštevanje, indeksiranje, shematiziranje, poimenovanje, opozarjanje in pobožne želje o upodabljanju stanja. To je aparat semiotikov. Racionalni formalizem te teorije aparata je konzervativen. Vse stajlja v vseobsežno domeno kulture. Tu ni več nobene neenakomernosti. Poleg tega teorija militantnega filma kar najjasneje kaže, da je aparat pravzaprav naturalizem drugega reda. Zloglasna druga narava Walterja Benjamina. Ni težko razumeti, zakaj Benjaminovo teorijo podob (pogosto v poenostavljeni obliki) obdaja osupljivo vznemirjenje: dopušča namreč, da skozi prazno ploskev sveta podob zlahka vstopimo v polje

¹⁰ Viktorju Šklovskemu je uspelo to nadaljevati na najboljši način, kot vedno, ko je zastavil preprosto vprašanje: »Kako prikazovati boje, ki ljudi združujejo?« (255)

politike.¹¹ To so sanje racionalnega čaranja z oblikami in napravami.¹²

Če so militantni in eksperimentalni filmi smiselni le takrat, ko iz-
zovejo gledalčev udobni položaj, potem je treba plačati svoj dolg, zlasti tem
subjektivnim silam. Namesto lepljivih filozofskih fantazij, ki so nam znane
iz vsakdanjega življenja, je treba subjektivnost preformulirati v luči militan-
tnosti. Če s čim, bi se morala praksa ukvarjati s tem vprašanjem.

Literatura

Anderson, Perry (1976): *Considerations on Western Marxism*. London: NLB.

Badiou, Alain (2005): *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.

Badiou, Alain (2013): »Art and its Criticism: The Criteria of Progressivism«. *Cinema*. Alain Badiou. Cambridge: Polity. 40–47.

Benjamin, Walter (1979): »Surrealism«. *Reflections*. Walter Benjamin. New York: Harcourt Brace Jovanovich. 177–192.

Boddy, William and Buchsbaum, Jonathan (1979): »Cinema in Revolt: Newsreel«. *Millenium Film Journal* 4/5, 43–52.

Bonitzer, Pascal (et al.) (2000): »Round Table: Milestones and Us«, [Dominique Villain, Serge Daney, Jean Narboni, Serge Le Peron, Therese Giraud, Serge Toubiana]. *Cahiers du Cinéma: Volume Four, 1973–1978: History, Ideology, Cultural Struggle: An anthology from Cahiers du Cinéma nos 248–292, September 1973–September 1978*. Ur. David Wilson. New York: Routledge. 142–151.

Boynik, Sezgin (2014): »At the Crossroads between Gesture and Trace: Images of the Class Struggles«. *A Thousand of Him, Scattered: Relative Newcomers in Diaspora*. Ur. Mother Tongue. University of Arts London: TrAIN: Research Center for Art, Identity and Nation. 19–26.

Daney, Serge (2000): »The Aquarium (Milestones)«. *Cahiers du Cinéma: Volume Four*. Ibid. 152–156.

Daney, Serge (2000a): »The Critical Function«. *Cahiers du Cinéma: Volume Four*. Ibid. 156–172.

Foucault, Michel (2000): »Anti-retro« [v intervjuju s Pascalom Bonitzerjem in

¹¹ Dandanes praksa militantnega filma in z njo povezana teorija trpita zaradi podob. Nista se pripravljene distancirati od tega, kar je Walter Benjamin v tridesetih letih opisal kot intelektualno prevlado buržoazije: »Organizirati pesimizem ne pomeni nič drugega kot izključiti moralno metaforo iz politike in odkriti v politični akciji sfero, ki je popolnoma rezervirana za podobe. Toda sfere podob ne moremo več meriti s kontemplacijo« (1979: 191). Današnja sodobna umetnost je do določene mere uspešna glede uresničevanja prve naloge, pri drugi pa ji spodleti. Zato bi morali problematiko podobe prihraniti za konec: za izhod (Boynik, 2014).

¹² »Tako je zato, ker *prakse*, torej umetnosti kot take, ne bi več jemali kot samoumevne.« (Ramsden: 82)

- Sergeom Toubiano]. *Cahiers du Cinéma: Volume Four*. Ibid. 159–172.
- Gidal, Peter (1978): »The Anti-Narrative«. *Screen* 20/2, 73–93.
- Gidal, Peter (1989): *Materialist Film*, London: Routledge.
- Grant, Paul Douglas (2016): *Cinéma Militant: Political Filmmaking and May 1968*. London: Wallflower Press.
- Hogenkamp, Bert (1984): »Workers' Newsreels in Germany, the Netherlands, and Japan During the Twenties and Thirties«. *Show us Life: Towards a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Ur. Thomas Waugh. London: Scarecrow Press. 47–68.
- Malevič, Kazimir S. (1968): »And Images Still Triumph on the Screens«. *Essays on Art 1915–1925, Vol. 1*. Ur. Troels Anderson. Copenhagen: Borgen. 226–232.
- Nichols, Bill (1984): »Newsreel, 1967–1972: Film and Revolution«. *Show us Life*. Ibid. 135–153.
- O'Pray, Michael (2003): »Undercut and Theory«. *The Undercut Reader: Critical Writings on Artists' Film and Video*. Ur. Nina Danino in Michael Mazière. New York: Wallflower Press. 13–17.
- Ramsden, Mel (1975): »On Practice«. *The Fox* 1, 66–83.
- Rancière, Jacques (1977): »Jacques Rancière: Interview – The Image of Brotherhood«. *Edinburgh Magazine* 2, 26–31.
- Rancière, Jacques (2012): »The Cultural Historic Compromise«. *The Intellectuals and his People: Staging the People, Volume 2*. Jacques Rancière. London: Verso. 41–74.
- Rees, A. L. (1976): »Foreword«. *The Struggle for the Film*. Hans Richter. London: Wildwood House. 7–18.
- Stephanson, Anders (1987): »Regarding Postmodernism – A Conversation with Fredric Jameson«. *Social Text* 17, 29–54.
- Šklovski, Viktor (1975): *Sergej Eisenstein*. Vrnjačka Banja: Zamak Kulture.
- Trocki, Leon (1967): *The History of the Russian Revolution: Volume Two*. London: Sphere Books.
- Vertov, Dziga (1984): »Kinopravda & Radiopravda«. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Ur. Annette Michelson. Berkeley: University of California Press. 52–56.

KAM PELJE TA VLAK? NEKAJ NEZAVEZUJOČIH PREMISLEKOV O UMETNOSTI, ORODJIH IN SMISLU

Del Nike Autor, ki deluje v okviru neformalne skupine Obzorniška fronta, zagotovo ne moremo posplošeno reducirati na izjavo o strukturi družbe in položaju posameznika v njej; prav tako njena dela niso poskus identifikacije stikanja družbenopolitičnih vprašanj in umetnosti ter legitimne metodologije njihovega lotevanja, temveč odpirajo vprašanje, kaj je lahko dejanska posledica tega srečanja. Kakšne so potencialne in dejanske posledice tega trčenja za umetnost in za zgodovino? Njena spraševanja praviloma merijo na določene točke prebitja in posledično, če svobodno parafraziramo Rancièra, redistribucijo čutnega (2004: 12). Zasedati neko mesto v določeni »distribuciji krajev, časov, oblik aktivnosti, ki določa način, kako se nekaj skupnega odpira participaciji« (Ibid.), torej pomeni zmožnost ali nezmožnost participacije v skupnosti, pomeni neko pozicijo vidnosti ali nevidnosti v skupnem prostoru. Zato v jedru političnega ni nič drugega kot estetika, ki je neka »razmejitev krajev in časov, vidnega in nevidnega, govora in hrupa, ki simultano določa mesta in vloge v politiki kot izkustveni formi« (Ibid.: 13). Estetsko je tako prav distribucija smisla: estetika ni skup umetniških praks, niti teorija teh – ni niti teorija izkustvenega. Razumeti jo moramo v smislu kantovskih apriornih form, ki določajo, kaj se kaže čutni izkušnji. Estetika v raznih sistemih pogojuje skupni svet naših vsakdanjih izkušenj in deljenje tega sveta, določajoč pozicije, ki jih v njem zasedamo. Nika Autor deluje v dispozitivu sedanjosti, v katerem skuša subvertirati navidezno homogenost smisla, prizadeva si graditi prostor drugačnega prepleta vidnega in izrekljivega ter pozicij, ki iz tega izhajajo. Pri tem gradi na situacijah in dogodkih, ki radikalizirajo nevzdržnost normalizirane realnosti: ta konflikt uprizarja na ozadju premisleka politike reprezentacije in njenega vsakokratnega preseganja.

Njeno delo zaznamuje napetost, ki jo opredeljujejo politična, družbena in kulturna protislovja. V svojem raziskovalnem umetniškem projektu išče in proučuje najraznovrstnejše dokumente, ki pričajo o historičnem kontekstu aktualnih kulturnih in političnih razmer. Delo

skoraj arheološko odstira plasti filmske zgodovine in jih spleta v nekakšne krhke zgodbe ter postavlja pod vprašaj njihov status pri pisanju zgodovine, raziskuje zgodovinske in sodobne rabe filma pri oblikovanju naracije, razrednega položaja in družbenih kodov. Izbrani kadri, povezani v novo celoto, vzpostavljajo kompleksna nova razmerja ravno s svojo različnostjo, s paralelizmi in kontrasti. Tako gre po eni strani za dekonstrukcijo določenega režima vidnosti, po drugi pa za kritiko koncepta »politične kulture« in hkrati za zahtevo po političnem delovanju, ki je reakcija na dejanske mehanizme moči našega zgodovinskega stratuma. Za dela Nike Autor je bistvena raziskava neposrednega in specifičnega zgodovinsko-političnega konteksta. Tako vzpostavlja strukturo, kjer je mogoče govoriti o kompleksni mreži vprašanj, ki se nanašajo na odrinjene družbene segmente.

V sodobnem svetu množičnih medijev kamera pogosto deluje kot instrument, ki oddaljeno realnost gledalcu sicer približa, a jo obenem drži na varni oddaljenosti. Posnetki bojišč in spopadov, revščine ali eksodus ostajajo predvsem podobe. Čeprav vemo, da so realni, tega nekako ne verjamemo. S podobami množičnih medijev vso to realnost nekako posedujemo, toda samo kot podobo, na distanci in potlačeno. Za razliko od medijsko posredovane slike, ki si sicer prizadeva biti okno v realnost, vendar ponavadi ostaja reducirana zgolj na sliko, Nika Autor v podobi izpostavlja razpoke in govori tisto, kar je onstran nje. Gre za strategijo rabe filmske fikcije, ki je medtem postala umetnostno in teoretsko referenčna ter je kristalizirala v kulturni fakt, kot taka pa je v nenehni napetosti s tistim, kar predstavljajo avtoričini novejši posnetki. Gre za napetost med fikcijo, ki je dejstvo, in grobim posnetkom, ki to še ni. Inkrustacija podob, dobesedno postavljenih pred nas, zmanjšuje razdaljo in krepi učinek soočenja s tem, kar vidimo. Zdi se, da je za specifično njenega dela ključno nenehno problematiziranje dihotomičnih dvojic vidno-nevidno, zunaj-znotraj, ki poteka vzporedno, in tako tudi združuje premislek o formi in vsebini. Ta refleksija opredeljuje tudi *Obzornik 63 – Vlak senc* od začetnih kadrov, ki sovpadajo z začetki filmskega medija in njihovih mitiziranih anekdot o vdoru filmskega v realni svet kinodvorane, nadaljuje pa se v premišljevanju izkušnje potovanja z vlakom kot arhe-filmske izkušnje hitrega izmenjevanja sekvenc skozi okno vagona. Zunaj in znotraj v izkušnji potovanja z vlakom in vlaka v filmski zgodovini radikalno prevrednotita kategorije realnosti. To formalno spraševanje ima ustreznico v liku migranta, azilanta, prekarnega delavca, subjektov, ki so izključeni iz pravnega reda in obstajajo pod radikalno drugačnimi pogoji od tistih, ki uravnavajo življenje skupnosti. Golo življenje. So, a niso. So znotraj na

način, da so zunaj. In prav ta pozicija je vsakokratni gradbeni moment del Nike Autor. Sopostavljeni pogledi vključenih in izključenih, vidnih in nevidnih, vsakokrat opredeljujejo njene refleksije kot politično vprašanje, ki je »najprej vprašanje o zmožnosti kakršnihkoli teles, da se polastijo lastne usode« (2010: 50). Ta »telesa«, ta notranja zunanost, s svojim paradoksnim ne-mestom niso subjekt obravnave umetnice, temveč prvič, soavtorji *malgré eux*, in drugič, nevzdržni agens znotraj konceptualnega reda, ki jih vključuje tako, da jih izključuje.

V svetu, kjer nam kljub zavedanju neposredna resničnost nenehno uhaja, nam v boju proti njeni tujosti in izgubljenosti lahko pomaga razumevanje filmske zgodovine, kjer predmet obzornika bolj od dogodkov, ki jih obnavlja, postaja sama pripovedna forma. Reprezentirana realnost v Obzorniku je še pred kratkim pripadala svetu, ki je bistveno drugačen od našega. Zdaj se je prevesila v diskontinuirano, konfliktno sosledje, ki nam odreče oporo siceršnjega čustvovanja in namesto tega izostri pogled na procese strukturiranja realnosti. Spoprijemanje z novonastalo travmatično resničnostjo omogoča izbrani niz filmskih podob, dragocenih in nepogrešljivih opornih točk urejanja lastnega sveta.

Literatura

Rancière, Jacques (2004): *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London in New York: Continuum.

Rancière, Jacques (2010): *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.

NOVICAM SE NE ODPOVEMO!

Izdali:

Moderna galerija
Windischerjeva 2
1000 Ljubljana
www.mg-lj.si
zanjo Zdenka Badovinac

in

Koroška galerija likovnih umetnosti
Glavni trg 24
2380 Slovenj Gradec
www.glu-sg.si
zanjo Andreja Hribernik

Uredniki: Nika Autor, Andreja Hribernik, Ciril Oberstar, Andrej Šprah

Besedila in vizualno gradivo: Uroš Abram, Darran Anderson, Nika Autor, Zdenka Badovinac, Franco Berardi – Bifo, Igor Bizjan, Sezgin Boynik, Nicole Brenez, Creative Agitation (Travis in Erin Wilkerson), Mirjana Dragosavljević, Anja Golob*, Andreja Hribernik, Miklavž Komelj, Matjaž Lunaček, Bill Nichols, Ciril Oberstar, Svetlana Slapšak, Igor Španjol in Vladimir Vidmar, Andrej Šprah, Ivan Velisavljević, Thomas Waugh, Jelka Zorn

Prevodi: Maja Lovrenov, Polona Petek, Polona Glavan (ang–slo), Jasmina Žgank (fr–slo), Nenad Porobić (srb–ang), Andrej Pleterski (pesmi)
Jezikovni pregled: Mojca Hudolin

Oblikovanje: Matija Kovač, zgradbazamisli

Tisk: Gorenjski tisk, Kranj

Naklada: 500

Zahvala: Maja Martinc, Nina Popič, Maša Špiler

* Pesmi Anje Golob so bile objavljene v zbirkah: »Kaj je sreča«, *Vesa v zgibi* (Mladinska knjiga, Ljubljana, 2013 & samozaložba, Prevalje, 2016), »Biblija strojništva«, *Didaskalije k dibanju* (samozaložba, Ljubljana, 2016), »Niso potovanja«, *Didaskalije k dibanju* (samozaložba, Ljubljana, 2016).

Knjiga je del projekta za Paviljon Republike Slovenije na 57. mednarodni umetnostni razstavi – La Biennale di Venezia.


Komisarka: **Zdenka Badovinac**

Namestnik komisarke: **Igor Španjol**

Koordinator projekta: **Marko Rusjan**

Produkcija:

MG+MSUM
Moderna galerija
Museum of Modern Art, Ljubljana
plus Muzej sodobne umetnosti Metelkova
Museum of Contemporary Art Metelkova

 Koroška galerija
likovnih umetnosti

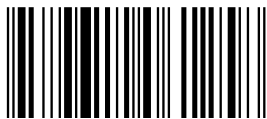
S podpora:

 REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO


Gorenjski tisk storitve

 **RIKO**[®]
Globalni inženiring
za srečo ljudi

ISBN 978-961-206-125-8



Cena: 10 EUR

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

7:061.4
314.151.3-054.73(497)

NOVICAM se ne odpovemo! / [besedila in vizualni material Uroš
Abram ... [et al.] ; uredniki Nika Autor ... [et al.] ; prevodi Maja Lovrenov
... et al.]. - Ljubljana : Moderna galerija ; Slovenj Gradec : Koroška galerija
likovnih umetnosti, 2017

ISBN 978-961-206-125-8
1. Abram, Uroš, 1982- 2. Autor, Nika
290013184