

BLAZINICE *Drobno pismo Lavu Diazu*

In če tukaj se ti vse odreče,
tihi zemlji tiho reci: tečem.
In bežeči vodi reci: sem.

*And when all earthly has forgotten you,
to the still earth say: I flow.
To the rushing water speak: I am.*

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.
(Rilke)

Dežela selektivnega pogleda: vračanje podobe nevidnih delavcev sveta

Andrej Šprah

*»Četudi se nemara zdi drugače, lahko rečemo, da je dokumentarec sposoben, če že ne neposredno razkriti nevidno, pa vsaj govoriti o stvareh, za katere bi pravovernost in konservativizem, gospostvo ter avtoriteta želeli, da ljudje zanje ne bi vedeli ter o njih premišljevali. In prav zato ga nujno potrebujemo.«
Michael Chanan*

Uvodni navedek je vzet iz razprave Michaela Chanana, enega ključnih med avtorji, ki v zadnjem desetletju znova premišljajo poglobitna določila dokumentarne ustvarjalnosti. V svojem eseju z naslovom »Snemanje 'nevidnega'« se posveča širokemu spektru elementov in dejavnikov, ki jih dokumentarna kamera ne more »posneti« – od fizičnih manifestacij čustvenih stanj, ozadja naravnih fenomenov ali konkretnega dogajanja, ki je ostalo v zunanosti polja, preko prezrtih ljudi in stvari, pa vse do družbenih razmer in zgodovinskih procesov, ki jih je težko »prikazati«. Poglobitni poudarek raziskave se izostril predvsem na vprašanju tiste »nevidnosti«, do katere prihaja zaradi vzrokov in posledic medčloveškega zatiranja v razmerju med izkoriščevalci in izkoriščanimi. Njegova analiza se tako strne v spoznanje, da je ena najpomembnejših lastnosti dokumentarnega filma zmožnost, da poseže »[...] onkraj reprezentacije načinov pojavljanja stvari in postane metafora tistega, kar se dogaja v ozadju in onstran podobe, ki jo je kamera sposobna zabeležiti.« (Chanan, 2008: 132) V takšnih primerih lahko dokumentarec brez »upodobitve« usmeri pozornost

onkraj svoje neposrednosti, k širšemu kontekstu ter tragičnim razsežnostim krivic v odnosih med ljudmi.

Dejstvo nevidnih (in neslišnih) posameznikov, skupin, skupnosti ... postaja v današnjih časih vse bolj pereč družbeni in politični problem, njegova akutnost pa se še pogloblja, ker se (ne)obstoj prezrtih zlohotno zapleta v morbidni krog stopnjevanja demokratizacije izražanja v »razviti družbi« na eni in povampirjenega liberalizma tržnega kapitalizma na drugi strani. V mislih imamo paradoksalno situacijo, v kateri je dandanes pravzaprav vsak lahko »viden in slišen« s pomočjo tehnologije, ki omogoča, da v najrazličnejših virtualnih omrežjih domala vsakdo pove oziroma pokaže kar koli. Če k temu prištejemo še fenomen aktualne televizijske produkcije, ki vse več časa namenja prikazovanju »neposredne realnosti« vsakogar, ki se »kvalificira« v njene shematike, se govor o »nevidnih«, »neslišnih«, »prezrtih«, »spregledanih« ipd. dozdeva zgolj prazno besedičenje. A ob tem pozabljam, da je ta »vsakdo« lahko samo tisti, ki ima možnost dostopa do aparatov, s katerimi si odpre vrata v vid(e)ni in sliš(a)ni svet, oziroma tisti, s katerim želijo avdiovizualni pogoni utrjevati mnenjski konsenz. Tisti, ki nimajo dostopa niti do prvega niti do drugega instrumentarija, tako že izhodiščno izpadejo iz krogotoka (možnosti) »samo-afirmacije«. ¹ To pa hkrati pomeni tudi izvzetost iz obtoka ekonomskega kroženja in ustaljenih družbenih razmerij.

V pričujoči situaciji morda ne preseneča, da so iz območja možnosti potrjevanja istovetnosti izvršeni tisti, ki so se na družbenem robu oziroma njenem dnu znašli zato, ker normativom eksploatacije ne ustrezajo več. ² Bolj presenetljivo pa je, da je padec v območje somraka doletel tudi vrsto drugih, ki še vedno produktivno sodelujejo v proizvodnih procesih – zlasti sezonske in migrantske delavce v različnih gospodarskih panogah, najpogosteje v gradbeni industriji. Ogromen delež »gastbarjaterjev« je tako pristal v nevhvaležnem začaranem krogu svojevrstnih oblik izkoriščanja, v katerih se količina delovnih zahtev stopnjuje premosorazmerno s kratenjem osnovnih pravic zaposlovanja, kar v skrajnih primerih dobiva domala suznjelastniške razsežnosti. Ob vsem tem pa se sami delavci praviloma zavijajo v molk, saj bi ob vsakršnem javnem izražanju nezadovoljstva izgubili tudi tisto, kar jim ohranja vsaj iskro upanja, da bodo za svoj trud nekoč poplačani – namreč delo samo. Eno takšnih situacij jemlje v prerez tudi dokumentarec Nike Autor *V deželi medvedov*

1 Z izrazom afirmacija tukaj merimo na vrsto mehanizmov, ki jih ima posameznik na voljo, da izrazi svoje mnenje, kar pomeni, da se nahaja v območju »vidnega« in »slišnega«.

2 V mislih imamo vse tiste, ki jih Ulrich Beck povzema v svoji konceptualizaciji novega družbenega razslojevanja kot svojevrstne »individualizacije družbene neenakosti«: »Kolektivna usoda je v individualiziranih življenjskih položajih brez razrednih razmerij najprej postala osebna usoda, posamezna usoda s samo še statistično zapaženo societeto, ki je ni več mogoče (do)živeti, in iz tega razpada v osebno bi jo bilo treba šele spet spraviti v kolektivno usodo. Referenčna enota, v katero udari strela (brezposebnosti in revščine), ni več skupina, razred, sloj, temveč tržni individuum v svojih posebnih okoliščinah.« (Beck, 2009: 134)

(2012) – obravnava logično dejstvo, da so se prevarani delavci začeli organizirati v boju za pravico šele potem, ko je postalo jasno, da delodajalci ne nameravajo poravnati niti minimalnih obveznosti. Prav tako je razumljivo poimenovanje, ki so si ga nadeli, ko so se podali v boj za razkritje resnice svoje situacije, za priznanje izkoriščanja, kateremu so (bili) sistematično podvrženi, in za popravilo krivic, ki so jim bile prizadejane. Združili so se namreč pod okriljem gesla »nevidni delavci sveta«, s tem pa je status njihove družbene in ekonomske izvrženosti končno postal »politični problem« in kot tak del javnega diskurza, od katerega tudi politične elite niso mogle več odvrčati oči. In kot tako, kot eklatantno politično tematiko, boj nevidnih delavcev za priznanje pravic, ki jim pripadajo, in popravilo krivic, ki so jih utrpeli, obravnava dokumentarec Nike Autor. Cineastka se je znova osredotočila na podobno perečo torišče kot v svojem kratkometražcu *Razglednice in celovečercu Poročilo o stanju prisilcev za azil v Republiki Sloveniji od januarja 2008 do avgusta 2009*, ki ju je leta 2010 posnela kot svojevrstni »problemski dvojec« o tragični situaciji beguncev in azilantov v Sloveniji. ³

Film pripoveduje »zgodbo« o sezonskih delavcih iz republik nekdanje Jugoslavije, med katerimi pretežna večina prihaja iz Bosne in Hercegovine na delo v »obljubljeno deželo« na sončni strani Alp. A namesto solidnega zaslužka in ustreznih delovnih pogojev padejo v ukletni krog nedoumljivega izkoriščanja. Pričaka jih je nenehno nadurno delo brez ustreznega plačila, brez zdravstvenega zavarovanja, brez osnovnih varnostnih ukrepov; pričakajo jih nečloveški bivanjski pogoji in na koncu »izgon« nazaj domov s praznimi žepi in trebuhu. Ko se je izkazalo, da izkoriščanje poteka s tihim pristankom oblastnih struktur, so se delavci začeli organizirati. Ustanovili so biosindikalistično iniciativo IWW (Invisible Workers of the World), ki si ne prizadeva samo za popravilo že storjenih krivic v Sloveniji, marveč se zavzema za pravice vseh delavcev sveta. ⁴ V širšem kontekstu izkoriščanja in nečloveškega ravnanja s »sezonic« se film osredotoča zlasti na aktivnosti delavcev iz Cazina, na priprave protestov, na sama zborovanja in dejavnosti, s katerimi so se uspeli »prebiti« celo na pogovore v slovenskem parlamentu. Za obravnavo te pereče družbene situacije pa Nika Autor izbira precej nepričakovan pristop osredotočenja na posameznika in ne na zajetje čim širšega kroga žrtev kapitalističnega pohlepa. Film tako ne »... razteguje svojega

3 Filma sta podrobneje obravnavana v knjigi *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. Glej: Šprah, 2010: 254–261.

4 Ena v vrsti pobud IWW je tudi »oblikovanje skupnega jezika delavcev sveta«. Tako so na primer pripravili poziv k podpisu peticije, kot vrsto »... initiative za zaščito delavcev, ki jim grozi odpustitve ali so že bili odpusteni in nasploh za začetek delovanja proti sistematičnemu razlaščenju delavcev, tako prek kratenja pravic, ki so določene v delovni zakonodaji in kolektivnih pogodbah, kot prek izključevanja iz družbe blaginje. Iniciativa IWW, ki odgovarja na množična odpustitvanja, odpira poglavje boja, ki je danes ključno – boj za družbeno mezdo in ne zgolj za neposredno mezdo. Gre za praktični vidik boja za globalno državljanstvo.« Podrobneje glej: <http://www.njnetwork.org/Dokumenti-IWW-Nevidljivi-radnici>, pridobljeno 2. 11. 2012.

pogleda čez horizont, čez valedse se množice, čez protestne govore in ugovore, marveč se v celoti posveti eni deželi, deželi medvedov, in predvsem nemu posamezniku, prijatelju Arminu Salihoviću, čigar partikularna zgodba tako postane najučinkovitejša prisposodba za univerzalno. (Meden, 2012: 9) V takšni izbiri lahko zaznamo odzven prepričanja, ki ga na deklarativni ravni zagovarja eden ključnih analitikov političnega filma, Mike Wayne, ko na samem začetku svoje raziskave *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* kategorično zatrdi: »Vsi filmi so politični, a vsak film je političen na drugačen način.« (Wayne, 2001: 1) Seveda nas v pričujoči situaciji zanimajo predvsem vidiki drugega dela izreka, s katerimi se odpira vprašanje specifik, ki v kontekstu (ne samo) obravnavanega dokumentarca opredeljujejo aspekte njegove političnosti.

Politični dokumentarni film je v slovenski poosamosvojitveni kinematografiji nad vse redka ptica. Pri tem nimamo v mislih samooklicanih »politično angažiranih« poskusov, ki skušajo z žargonom donečih krilatic zakrinkati benignost svojega površnega soočenja s problemi in nevalgičnimi točkami naše vse bolj usmiljenja vredne družbe. Z zavezujočo oznako »politično« namreč merimo na tisto predanost, ki si v kontekstu dokumentarnega filma prizadeva predvsem sodelovati v borbi izkoriščanih in zatiranih proti zatiralcem in izkoriščevalcem. To je boj, v katerem si tisti, ki jih je sistem izvrigel, zanemari, poteptal (ali pa je od krivic, ki se jim dogajajo, preprosto odvrnil pogled), prizadevajo za vrnitev svojega človeškega dostojanstva. Pri tem ni bistveno, ali imamo opraviti s posameznikom ali skupinami, ki v največjem razmahu lahko obsegajo družbeno-spolne, religiozne, socialno-hendikepirane, nacionalne ali rasne skupine oziroma skupnosti. Zavzemanje za zatirane in izvržene ljudi predstavlja tudi najpreprostejšo in hkrati najosnovnejšo opredelitev dejanske angažiranosti nasproti politično korektnemu antipodu, ki ga zajema že sama pojmovna večpomen-skost.⁵ Njeno prav tako elementarno dopolnitev lahko najdemo v preprostem spoznanju enega ključnih borcev za pravice (do glasu) žrtev ideologije v nekdanji skupni domovini (oziroma tistih, ki so zavoljo drugačnega pogleda na »pridobitve revolucije« to postali) – Živojina Pavlovića. Ta zahteva govori o nujnosti filmskega sondiranja načinov vrtinčenja družbenih pretresov skozi življenja posameznikov: »*Prepričan sem, da je le na tak način mogoče govoriti o političnem filmu: o političnem filmu, ki se prelamlja na usodi posameznika.*« (Pavlović, 1969: 235) Pavlović s tem prepričanjem odpira vprašanje dejanske politične zaveze, v nasprotju z aktivizmom, ki si prizadeva biti kritičen, analitičen, razčlenjujoč, opozarjajoč, sočuten in hkrati že zavezan iskanju oziroma predlaganju »rešitev« za problematiko, ki se ji posveča.

5 Čprav se je v teoretskem žargonu rabe termina uveljavil predvsem njegov pomen »zavzemanja-za«, pa je to le ena od pomenskih plasti, med katerimi prednjači njegova utilitarna večpomen-skost: 1. najeti, namestiti, nastaviti, v službo sprejeti; s pogodbo obvezati; 2. obljuditi, se z obljudo zavezati; 3. nagovoriti, pridobiti za kaj, vplesti v kaj ...

A pri dokumentarcu, ki na mesto nosilca podajanja univerzalnih problematik postavlja posameznika oziroma individualno zgodbo, ne gre toliko za problem gradacije angažmaja v smislu možnih opredelitev (kritičnega) razmerja do dominantne ideologije, marveč v prvi vrsti za osnivanje dejavnikov součinkovanja (vseh udeležencev ustvarjalnega procesa). Ti pa morajo hkrati vseskozi ohranjati medsebojno distanco, saj filmsko delo ne predvideva prepoznavanja, temveč zastavlja enigma – specifično formalno rešitev, v kateri se bo najbolje odrazila politična singularnost protagonistov. Kajti v situaciji, ki predpostavlja aktivnosti tako na strani ustvarjalcev in filmskih »družbenih akterjev« kot gledalcev, je ključno vprašanje, ali v razmerju med filmom in realnostjo pride do »energetskega preskoka«, v katerem je film zmožen proizvajati resnico, preseči raven golega posredovanja in postati dejavni soudeležene-c procesa ozaveščanja. Resnica kot razmerje med realnostjo in pomenom je namreč poglavitni dejavnik potrditve dejanske politične zaveze nasproti formalizmu navideznega angažmaja. Seveda pa gre za resnico, v kateri realnost in pomen nista zvezana »sporazumno«, saj bi to pomenilo utrjevanje mnenjskega konsenza, temveč »polemično«. S tem pa se med udeleženci filmske izkušnje vzpostavlja določena distanca, razmik, ki sproža vzgibe (samo)refleksije in tako prispeva k realizaciji njegovega političnega učinka. To je situacija, ki jo pronicljivo argumentira tudi eden ključnih sodobnih portretistov izvrženih skupnosti, Pedro Costa, čigar delo vseskozi preha-ja območja igranega in dokumentarnega dispozitiva. V svojih razmišljanjih o enem izmed možnih ustvarjalnih načinov takšne »nesporazumnosti« uporabi prisposodbo »zaprtih vrat«, v kateri zaznava razliko med načini gledanja filma. To je razlika med afirmativnim in resničnim videnjem. Potrditveno načelo se nanaša na filme, ki si gledalcem prizadevajo čim bolj olajšati prepoznavanje dogajanja na platnu, s tem pa omogočajo, da se na svojevrsten način sami projicirajo v dogajanje. Tisto, kar gledalca vabi v soočenje, je že vnaprej usklajeno z njegovim sistemom videnja, ki se tako vselej znova (zgolj) potrjuje ter utrjuje. Na drugi pol pa Costa uvršča filme, ki občinstvu preprečujejo neposreden vstop v svoj imaginarni svet, tako da postavljajo določene zapreke, pred katerimi se mora gledalec zaustaviti in ohraniti svoj pogled, zato se ne zmore zlahka potopiti v sistem reprezentacije, marveč »ostaja zunaj« oziroma vstopa z zavedanjem, da »prestopa prag«, s čimer se različni istovetnosti – filmska in gledalčeva – ohranjata. Sedanja je sicer podvržena filmski intervenciji, vendar brez vnaprejšnjega investiranja njegovega lastnega pogleda. »*Danes se zelo redko zgodi, da bi gledalec videl dober film, saj vselej vidi samega sebe, gleda tisto, kar hoče videti. Film pa začneja resnično gledati ob tistih redkih priložnostih, ko mu ta ne dopušča vstopiti, kadar se pojavijo vrata, ki pravijo: 'Ne vstopaj.' Takrat šele lahko vstopi. Gledalec lahko film vidi, če se mu na platnu nekaj upira. Kadar lahko prepozna vse, bo na platno projiciral sebe, ne pa gledal stvari. Če bo videl ljubezensko zgodbo, bo to njegova zgodba. Nisem edini, ki pravim, da je film zelo težko videti, toda kadar rečem 'videti', gre za resnično videnje. [...] Videti film pomeni, da ne jokamo z osebami, ki jočejo. Če ne razumemo tega, potem ne razumemo ničesar.*« (Costa, 2007)

Costovo spoznanje se v marsičem prekriva tudi z imperativom »nezaupanja«, v katerem Bertolt Brecht vidi enega temeljev dejavnega součinkovanja med gledanim in umetniškimi delom. Glede na dejstvo, da vprašanje formalnih vidikov vselej izhaja iz širšega družbenega ustroja, ki je dinamičen in protisloven, naj bi tudi umetnina skozi procese samoanalize oziroma samorazkrinkavanja gledalca primorala k raziskavi njene strukture, vključujoč vso kontradiktornost in razgibanost družbenih procesov. Zato nikoli nimamo opraviti z omogočanjem preprostega dostopa do »skrivnosti« delovanja umetnosti, marveč naj bi delo z razkrivanjem svojih mehanizmov postalo orodje, ki bi gledalcu omogočalo, da se zazre vase oziroma v svoja razmerja z družbenimi in psihološkimi dejavniki realnosti, ki ga obkrožajo in pogojujejo njegovo identiteto. V nasprotju z obče uveljavljenim principom podajanja »realnosti« na osnovi zaupanja občinstva pa je Brecht neizprosno v svojih zahtevah, da je pri gledalcu treba vzpostaviti nezaupanje, ki predstavlja intenzivnejšo spodbudo dejavne recepcije. Če naj bo namreč umetniško delo v »... stiku z realnostjo, potem se mora znebiti vsakršnih pretenzij, da bi bilo oblika, reprezentacija ali refleksija realnosti, in se jasno razglasiti za svojevrsten spekulacijo, napravo, ki nam omogoča sondirati svet. Sondirati mora, ne odsevati; napredovati, ne varovati zastarelih idej in odnosov; ustvarjati realnost ali se z njo spoprijemati, ne ohranjati iztrošenih oblik, ki trdijo, da so realne. Mora biti način pogleda, ne pa način obstoja.« (Kolker, 2009: 142)

V najširšem kontekstu dokumentarnega filma lahko dodatno argumentacijo izpostavljenega izhodišča najdemo v na videz zastarelem, a dejansko še vedno nadvse relevantnem pionirskem podvigu preučevanja političnega dokumentarca – v knjigi »*Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*«. Govorimo o zborniku razprav iz leta 1984, ki si je izposodil naslov pri znameniti misli Dzige Vertova, v kateri je izpostavil nujnost, da film »pokaže življenje« vsem tistim, ki so se z njim pripravljene soočiti in si v težnji po predajanju magiji podob ne želijo zgolj »odpočiti od njega«. »Pokazati življenje« je tako slogan, s katerim vrsta avtoric in avtorjev preučuje poglavitna (zgodovinska in sočasna) poglavja »razrednega boja z dokumentarnimi sredstvi« in izpeljuje zaključke, s katerimi se je preučevanje neposrednega filmskega angažmaja legitimiralo kot avtonomna disciplina dokumentarnih študijev. V vrsti spoznanj, s katerimi je polje obravnave postalo teoretsko mnogo preglednejše, želimo opozoriti zlasti na dve premisi, ki sta izpostavljeni tudi v uvodni besedi urednika Thomasa Waugha. Na eni strani imamo v mislih domala kategorični imperativ, ki zapoveduje neizogibno vključevanje »družbenih akterjev« dokumentarnega filma v njegov ustvarjalni proces tako na tematski kakor intencionalni ravni. Kajti kadar dokumentarec prevzema dejavno »... vlogo v procesu sprememb, ne sme pripovedovati zgolj o ljudeh, neposredno vpletenih vanje, temveč mora v enaki meri govoriti z njimi in zanje.« (Waugh, 1984: XIII) Na drugi ravni pa je pomembno tudi detektiranje kategorij, s katerimi se dejanska politična zaveza artikulira na drugačen način od tistega, ki je bil v veljavi znotraj takratnega kategorialnega aparata prevladujoče modernistične estetike. »Namesto lepo zapakiranih kriterijev trajnosti, abstrakcije,

dvoumnosti, individualizma, enotnosti, formalne kompleksnosti, dekonstruiranih ali redistirbuiranih označevalcev, novosti itd., prihajajo v političnih dokumentarcih na plan razpoložljivosti, efemernosti, aktualnosti, odkritosti, neposrednosti, uporabnosti, didaktičnosti, kolektivno ali anonimno avtorstvo, oblikovna nekonvencionalnost, nedostopnost in nazadnje nemožnost ovrednotenja.« (Waugh, 1984: XXII)

Zbornik je vsekakor začrtal osnovne parametre sodobnega⁶ pojmovanja politične dokumentarnosti, ki so v veliki meri še vedno nadvse aktualni, seveda upoštevajoč korektive na osnovi predpostavke spremenljivosti. To pomeni, da nimamo opraviti z definitivnimi standardi, marveč z njihovo nenehno reinterpretacijo, v skladu s spremembami (družbenih, tehnoloških, delovnih ipd.) okoliščin. Glede na aktualno situacijo zadnjih nekaj let lahko rečemo, da se ena poglavitnih premen nanaša na vidike družbene vloge posameznika, saj se je s pojavom procesa »individualizacije družbene neenakosti« vzpostavila njegova neposredna odvisnost od individualnih determinant, ki odločilno vpliva tudi na poskuse spreminjanja identitete določenosti. Posameznik se tako pogosto znajde v svojevrstnih »prehodnih odsekih življenja«, iz katerih se skuša po najboljših močeh iztrgati, kar po drugi plati opredeljuje življenjske faze specifičnih »nomadskih eksistenc«, kot poudarja Ulrich Beck.⁷ V teh specifičnih, najpogostejše začasnih faznih stanjih istovetnosti je tako mogoče govoriti o osebni usodi, pogojevanju z brezposelnostjo, neplačanim delom, revščino, boleznijo ipd., pa tudi o begunstvu, azilantstvu, diaspori itn., kar na svojstven način v obeh vidikih opredeljuje tudi življenjski status »nevidnih delavcev«. V pričujoči situaciji pa je najbolj zaskrbljujoče dejstvo, da prehod iz posamezne »razvojnega« stopnje v naslednjo najpogostejše pomeni korak navzdol po »družbeni lestvici« oziroma celo izpad iz nje v območje golega življenja.

V teh razmerjih pa ni mogoče mimo razsežnosti, ki jo že izhodiščno definira prav tako pionirska monografija o »moralnih pravicah« subjektov dokumentarne fotografije, filma in televizije, ko v naslovu izpostavlja »etičnost podobe«. ⁸ Na pomen pristopa, ki zaradi občutljivosti tematike zavezuje k posebni pozornosti, izrecno opozarja tudi Sarah Cooper v študiji o etiki v francoskem dokumentarnem filmu. Avtorica

6 Sodobnost vseskozi obravnavamo v luči interpretacije Giorgia Agambena: kot tisto specifičnost v odnosu do lastnega časa, ki vsebuje določen »fazni zamik«, spričo katerega se dokumentarist, ki se ne izenačuje docela s predpogoji in zahtevami, (pred)postavljenimi v njegovi dobi, zavoljo takšnega »anahronizma«, dozdeva bolj sposoben zaznati in doumeti svoj čas kakor tisti, ki ga obravnavajo v brezdistančni neposrednosti.

7 Konkretneje glej: op. št. 2.

8 Govorimo o zborniku *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and television*, ki so ga uredili Larry Gross, John Stuart Katz in Jay Ruby ter je ob koncu osemdesetih let postavil nove mejnike v pojmovanju dokumentarne ustvarjalnosti z dokazovanjem, da »sklicevanje na moralo« v ničemer ne pripomore k reševanju zagat v družbenih strukturah, če ne pride do »prerazporeditve na ravni odločanja«, tako da tisti, ki niso mogli vplivati na potek procesov dela, »pridobijo vsa pooblastila«. Hkrati pa so odločilno prispevali k uveljavitvi prepričanja, da je etične probleme ustvarjanja podob treba reševati na ravni politike in ne po načelih logike.

razpravlja o porazdelitvi etične odgovornosti med vse udeležence v dokumentarnem procesu, kjer se v najbolj perečih zagatah delež cineastove zaveze do portretiranega razširja v območje gledalčevega (ne)zaupanja v podobo. To pa pomeni tudi določen premik v pojmovanju odgovornosti, saj mora tudi gledalec »popustiti« v svojem pričanju v pravilnost in pravičnost lastnega videnja. Namesto fiksiranja določenega etičnega kodeksa je dokumentarec, ki se zaveda svoje odgovornosti v svetu in do sveta, usmerjen prav v preizpraševanje deleža soodgovornosti, da bi z njenim porazdeljevanjem ublažil krčevitost oklepanja ustaljenosti načel zaznave. Cooperjeva tako prihaja do spoznanja, da dejanski angažma pomeni zlasti spodbujanje ali celo realizacijo sprememb načinov gledanja, s čimer si filmi prizadevajo presežati definitivnost »že znanega«: »Ne glede na seznanjenost z vsebino, ki jo dokumentarec obravnava, gledalec v soočenju s filmom nikoli ni deležen zgolj tistega, kar mu je bilo že znano: v tem srečanju lahko vedno naleti na nekaj novega, česar ne more (vselej) povezati s svojim svetom in čemur se prek filmske vizije ne zmore prilagoditi. To je vidna in slišna odprtost za razlike /.../, ki nikoli ne zadosti kriterijem kategorije déja vu. V tovrstnih dokumentarjih /.../ etično zareže preko samozaverovanosti gledajočega subjekta in s tem ustvarja priložnost nesebičnega soočanja, kar lahko vpliva na predruženje gledanja tako na sam film kakor svet onkraj njega.« (Cooper, 2006: 93)

Navedene zahteve, ki so se v razvojni liniji različnih faz dokumentarne ustvarjalnosti sicer udeležale na različne načine, še vedno predstavljajo temelje tistih zavze-manj, ki v izhodišču dejavno opozarjajo na nevrvalgične situacije krivic in podjarmljanj. Kar je v (vsakem) trenutnem stanju nemara drugačno, so na eni strani tehnološki dejavniki, na drugi pa okoliščine sveta, v katerih se dojemanje angažiranega dokumentarca prilagaja spremembam v pojmovanju samega osvobojanja s filmskimi sredstvi. Zlasti v obravnavi »običajnih« ljudi in njihovih »realnih življenj« se hitro spreminjajo pojmovanje običajnosti in določila roba, čigar prečkanje pomeni, da so se zganili impulzi za možnost reakcije. To pomeni prizadevanja za ustrezen »izraz« oziroma »glas«, s katerim bi se lahko obrnili k javnosti. Kajti struktura filmskega izraza je vselej svojevrstna »... konstrukcija dokumentarnega diskurza znotraj avdiovizualne medijske sfere. Obenem pa se odpira vprašanje trenutka zgodovinske konjunktore govora in njegovega beleženja ter diskurzivne zasnove njegove recepcije tako v smislu različnih občinstev (tj. razred, nacionalnost, starost, rasa in spol) kot v smislu različnih zgodovinskih časovnosti sprejema [...] Kajti sodba, ki odloča o pojmovanju realnega in nerealnega, verjetnega ali neverjetnega, resničnega in lažnega, je rezultat recepcije.« (Cowie, 2011: 78) Izbira načina govora in načina delovanja, ki naj bi končno privedel tudi do oblike vidnosti, se sicer v konkretnih okoliščinah razlikuje, pogosto pa se skozi sovpadanje različnih ravni individualnosti združuje in organizira. Naslednja stopnja prizadevanja za slišnost in vidnost je tako faza »združenega glasu«, nastop organiziranega delovanja, ki praviloma preseže raven »običajnosti« in preide v sfero žargona, v območje »motivirane artikulacije«. To pa hkrati pomeni, da so prizadevanja za pridobitev oziroma povrnitev pravic z ravni posameznosti prerasla v gibanje in da se je tudi običajna govorica

dokumentarca preoblikovala v motivirani žargon določenih aktivističnih zavze-manj, ki seveda prav tako zavezujejo vse tri udeležence kreativnega procesa: »Dokumenti se lahko prikazujejo kot nevtralni viri zgodovinske resnice, dokumentarci pa vsebujejo in podajajo vrednote [...] V različnih oblikah dokumentarnega filma je pogosto izpostavljeno nevtralnno stališče do dokumenta. Retorika političnega dokumentarca – od filmskih reportaž v tridesetih letih do feminističnega proti-filma osemdesetih – pa v ospredje postavlja svojo neposredno usmerjenost na seksualna, razredna, rasna in spolna razlikovanja. Te razlike vplivajo na konkretizacijo historične umeščenosti gledalca, hkrati pa je zanje je bistveno, da namesto podajanja objektivnosti vztrajajo pri zagovarjanju določenega stališča ter tako izrecno opozarjajo na razmerje resnice in ideologije.« (Rabinowitz, 1994: 7)

Boj delavcev proti izkoriščanju predstavlja eno najudarnejših tematik v razvoju političnega dokumentarca in se uvršča takoj za njegovo elementarno izhodišče – neposredno obravnavanje vojn, revolucij, vstaj, političnih prevratov in najrazličnejših osvobodilnih spopadov. Nevzdržni delovni in življenjski pogoji delavske ter kmečke populacije, dejavnosti sindikalnih gibanj in stavkovna vrenja predstavljajo eklatantne vsebine dokumentarnega filma od pionirskega *Dneva iz rudarskega življenja* (A Day in the life of Coalminer, 1910) ali *Borinaga* (Misère au Borinage, 1933) slovitega Jorisa Ivensa, prek znamenite freske delavstva v filmih Griersonovega britanskega dokumentarnega gibanja tridesetih let, do povojnih portretiranj, na čelu s *Farrebique* (Farrebique ou Les quatre saisons, 1947) Georgesa Rouquierja in *Živalsko krvojo* (Le sang des bêtes, 1949) Georgesa Franjuja, ki sta po svetovni kataklizmi obnovila zaupanje v angažirani dokumentarni film, izgubljeno zaradi medvojnega propagandnega udinjanja oblastem. Nadaljevanjem tega trenda, ki se je zaostril zlasti z delavskimi nemiri v šestdesetih letih, lahko pričamo tudi danes, denimo v »kmetijskih slikah« iz Švice, ki jih je v trilogiji *Plansarska balada* (Sennen-Ballade, 1996), *Kmečka vojna* (Bauernkrieg, 1998) in *Pastirsko potovanje v tretje tisočletje* (Hirtenreise ins dritte Jahrtausend, 2002) podpisal Erich Langjahr, prav tako v trilogiji o francoskem kmečkem življenju *Podeželski obrisi* (Profils Paysans, 2001–2007) Raymonda Depardona, pa tudi v raziskavi sindikalnih gibanj v ZDA in pogromi nad njimi *Vsi za enega* (An Injury to One, 2002) ameriškega neodvisnega filmarja in aktivista Trava Wilkersona, v epopeji o propadu jeklarske industrije na Kitajskem *Zahodno od tirov* (Tie Xi Qu, 2003) neodvisnega kitajskega cineasta Wang Binga ali pa v *Agrarni utopiji* (Sawan baanna, 2009), kvazi-dokumentarcu tajskega borca za kmečke pravice Uruphonga Raksasada. V ozadju vrste zavze-manj za izboljšanje življenja delavcev in kmetovalcev je bila najpogosteje določena konkretna politična iniciativa, aktivistična grupacija ali sindikalno gibanje oziroma druge oblike organiziranih iniciativ, zato so tovrstne filme pogosteje kakor ne obravnavali kot obliko aktivističnih zavze-manj, »... namenjenih specifičnemu občinstvu za doseganje določenih političnih ciljev.« (Waugh, 1984, XIII)

V zarisanih okoliščinah lahko ustvarjalni pristop Nike Autor uvrstimo med težnje, sorodne poslednji navedeni skupini, ki jo zastopajo zlasti Travis Wilkerson, Uruphong Raksasad ali Wang Bing, in s tem med najvzjemnejše pobude aktualnih sondiranj realnosti, ki se osredotočajo na nevrvalgične točke vračanja vidnosti nevidnih ljudi. Vendar pa je v kontekstu omenjenih parametrov *V deželi medvedov* tudi precej netipično delo. Če bi namreč sledili opredeliteljni logiki, bi ga zlahka uvrstili med aktivistične dokumentarce, saj se os njegove obravnave vseskozi vrti okoli organiziranja in vstaje delavcev v zavzemanjih za popravilo krivic in poplačilo dolgov, za katere so odgovorne izkoriščevalske združbe.⁹ A ko določenim kriterijem zadosti, hkrati z drugimi značilnostmi iz vsake navedene definicije tudi izpade. Film v osnovi obravnava boj »nevidnih delavcev«, vendar pa se bolj kot na samo borbo osredotoča na posameznika, na Armina, ki v teh prizadevanjih opravlja eno ključnih agitacijskih in povezovalnih vlog. Ob tej nosilni umeščenosti, ki jo spoznavamo tudi skozi niz hipnih srečevanj s tovariši, ko se vrstijo fragmentarni drobci podob in pripovedi izkoriščanja, »epizodni« vlogi pripadata tudi Arminovi življenjski sopotnici, prav tako aktivistki Aigul Hakimovi, in pa kolegu Esadu Kapiću (poimenovanem tudi »Jagoda«), ki je v Cazinu med ključnimi nosilci organiziranja delavskega gibanja in priprave zborovanj ter ostalih oblik političnega pritiska. Skozi individualna pričevanja, kjer poglavitni delež znova pripada Arminovi izkušnji, se izrisuje freska izkoriščanja in bede na eni ter odločenost za doseganje zadoščenja na drugi strani. Vendar pa film, ki sicer stopi na prizorišča neposrednih dejavnosti IWW, poda orise procesov organiziranja ali konkretizira vprašanja dejanske razsežnosti tragedije, nikoli ne izkazuje analitičnih teženj ali didaktičnega pristopa. V enaki meri kot nečloveški bivanjski pogoji sezoncev ga na primer zanima priprava družinskega kosila po tradicionalnem receptu iz Aiguline domovine.

Dejstvo je, da samega boja delavcev v resnici sploh ne vidimo. Film sicer pokaže nekaj odlomkov demonstracij in kakšen prizor organiziranja, vendar pa se nikoli ne poda onkraj razsežnosti fragmenta, in sestavo »mozaika« tako prepušča gledalcu. Tudi kamera nas ne popelje v osrčje razprave v parlamentu, marveč nas sooči predvsem z enormnostjo medijskega pogona, ki se je zganil (še) zdaj, ko se je igra presnela na zloščeni parket t. i. visoke politike, in pa s stoičnim povzetkom dogajanja enega izmed pogajalcev – Esada, ki realistično ugotavlja: »Bomo videli, kako bo šlo. Jaz ne verjamem več v obljube. Nič več. Ko bom videl kakšne korake, potem ja. Mi bomo nadaljevali svojo pot, tako kot mi hočemo. Organizirali se bomo še naprej. Verjetno bomo morali spet priti sem, a ne več na tak način.« V jedru izpostavljenega pristopa, rečeno pogojno, »subjektivirane vizualizacije«, ki ni tehnicistično ali formalno vprašanje, ampak stvar etične odločitve, tako naletimo na dilemo, pred katero so se v filmski zgodovini neredko znašli angažirani ustvarjalci, ki so hoteli »pokazati« neposrednost

⁹ Esad tako ogorčeno poudarja: »Samo v moji firmi so ostali delavcem dolžni 600 tisoč evrov. 600 tisoč evrov!«

prelomnih družbenih pretresov. Govorimo o perečih zagatah, h katerim se je filmsko samo-preizpraševanje v kriznih trenutkih zgodovinskih prelomov zmeraj znova vračalo: kako posneti, prikazati oziroma »narediti vidno« spreminjanje, spremembo, prelom ... Gre za nevrvalgične vidike analiziranja (ne)možnosti filma, ki jih kot prvorazredna politična vprašanja (iz)postavlja Serge Daney: Kako »posneti« revolucijo? Kako »posneti« razredni boj? Kako »posneti« ozaveščanje? Čeprav so te dileme značilne zlasti za aktivistične in militantne cineaste v obdobjih revolucionarnih vrenj in drugih oblik osvobodilnih zavzemanj, pa niso nikoli izgubile svoje relevantnosti.

Vprašanje, ki si ga moramo zastaviti, se potemtakem glasi, ali se obravnavana razmerja kakor koli spremenijo, kadar za kamero ne stojijo deklarirani politični aktivisti (slednje so v zgodovini filma predstavljali ustvarjalci, o katerih govori Daney, danes pa jih na primer zastopajo pobude Patricie R. Zimmermann)¹⁰, temveč ustvarjalca brez vnaprejšnje politične agende, a z izjemno senzibilnostjo za zaznavanje oblik in načinov nevidnosti znotraj različnih strukturnih konstelacij javnosti. Očitno je namreč, da se v kreativni proces ne podaja zavoljo »programsko izdelane vizije«, marveč spričo ustvarjalne nujnosti, kakršno sproži potreba po določeni obliki artikulacije. To je dobrodošlo izhodišče za ustvarjalno soočenje s krivicami in zatiranjem ter po prepričanju Chrisa Markerja (skupaj z možnostjo dostopa do tehničnih sredstev) ključni predpogoj dejanskega političnega angažmaja. Čeprav pristopa Nike Autor ne moremo obravnavati skozi optiko politične agitacije v smislu usmerjenosti k radikalni transformaciji, lahko v jedru njenega zavzemanja zaznavamo političnost v tistem enako zavezujočem pogledu, v katerem gre za »... tako ali drugačno osredotočanje na neenakost dostopa do distribucije materialnih in kulturnih sredstev in s temi razdelitvami usklajeno hierarhizacijo zakonskih pravic in položajev«. (Wayne, 2001: 1) Zato so za razumevanje njene samosvoje odločitve ključne konkretne metode in pristopi, s katerimi tako na ravni filmskih kot kinematografskih sredstev zasnavlja avtonomno strukturo na vseh ravneh kreacije.

Katere so potemtakem tiste strategije, ki film *V deželi medvedov* uvrščajo na opredeljeno območje kreacije? Na prvem mestu je zagotovo »redukcija« na individualno izkušnjo, torej na posameznika, ki se je uspel iztrgati iz zakletega kroga in stopil v »bojne vrste« ter tako skozi načela in proces lastne subjektivacije odraža možnosti »postajanja novega« oziroma v tem primeru vračanja izgubljenе suverenosti. Njegova figura ne predstavlja zgolj obljube »osvobodilne možnosti« tovarišem v boju za pravice, marveč izpričuje suverenost bivanja, ki je mogoča le (oziroma še) takrat, ko so izpolnjeni ne le pogoji samozavedanja, ampak tudi možnost aktivne udeležbe v procesu emancipacije lastne, izvržene skupnosti. Osredotočenost na posameznika tako ne pomeni tudi individualizacije problema, temveč izpostavljanje vidikov in

¹⁰ V mislih imamo njeno radikalno pojmovanje ter analizo novih oblik in možnosti neodvisne filmske dokumentarnosti in javni sferi, podano v monografiji *States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies*.

načinov možnih dejavnosti, s katerimi lahko ta pripomore k vrnitvi človeškega dostojanstva ljudem, ki so ga bili oropani. Individualna izkušnja ne predstavlja univerzalizacije skozi poosebljanje v enem, eksemplaričnem subjektu, marveč tisto obliko (brechtovsko pojmovanega) sondiranja realnosti, ki je neizbežno za spreminjanje zavesti. Tovrstni »spekulum«, lansiran skozi posameznika, ki se zaveda, da je on sam »prizorišče odpora«, lahko namreč v tkivo realnosti pogosto zareže intenzivne ter prodre globlje kot programsko motivirani aktivizem, ki že v osnovi meri na sistemizacijo dejavnosti in regulativ. Soočenje s posameznikom je tako oblika »izostrovanja pogleda«, ki jo Jurij Meden postavlja nasproti hipnosti učinkovanja »aktivističnih intervencij in spektakla«: »Film Nike Autor se namreč ne ponaša z angažiranostjo, ki bi po aktivistično rezala v zagatno situacijo, jo skušala spremeniti in pozivala k upor. Zgodba je namreč, vsaj v večjem delu, že zaključena; upor zaduščen, še preden se je razplamtel; poraz prepoznan in priznan, pa zato spreobrnjen v izkušnjo. Gre za drugo, bolj pretanjeno in posledično nemara tudi bolj učinkovito obliko angažiranosti, ki poziva predvsem k nemu: k izostritvi pogleda.« (Meden, 2012:2)

Na drugi ravni pripisujemo izjemen pomen približanju pogleda osebam, ki se nahajajo v objektivu kamere. Tu ne gre le za emblematično podobo filma – veliki plan Arminovega obraza, marveč za način portretiranja pretežnega dela protagonistov. Takšna bližina ne odraža samo izjemnega zaupanja med udeleženci z obeh strani nevidne optične pregrade, marveč priča tudi o tisti razsežnosti ustvarjalne predanosti, ki prav v neposrednosti najde svojo etično zavezo. Z njo se namreč zasnavlja pristnost človeške bližine, ki kaže, kako se prizorišče filma prestavlja v samega subjekta. Tako je avtorica s stavo na osebnost zadostila tistemu zavezujočemu kriteriju »govora za ljudi« in »spregovarjanja z njimi« Waughovega kategoričnega imperativa obravnave soudeležencev v procesih družbenih sprememb. Hkrati pa film v igro intenzivne povezanosti potegne tudi gledalca, saj sam vidik tolikšne bližine vpliva na dejavnike čutne zaznave in posega v območja filmske taktilnosti in haptičnosti. S tem pa se intenzivno izpostavi vidiki dotika in stika s filmskimi protagonisti, saj dejstvo haptičnosti videnja odpira vse bolj pereča vprašanja upiranja tradicionalnim načinom odmaknjene, razumske osredotočenega zaznavanja tako v dokumentarnem kot igranem filmu. Martine Beugnet, ena ključnih raziskovalk razmerja telesnosti in filma (med njimi naj omenimo še Lauro U. Marks in Thomasa Elsaesserja), tako zagovarja tezo, da tovrsten filmski pristop, ki »... vrže iz tira narativno in vizualno znanost ter postavi pod vprašaj distancirano, objektivno dojetje filmskega sveta, spodbuja drugačno gledanje, tako, ki se posveti materialnosti del, filmu kot dogodku po sebi (in ne kot izpeljani obliki reprezentacije). V tem primeru dajanje prednosti čutnemu dojetju dela ne pomeni odpovedi kritičnemu in analitičnemu zavedanju tega, pač pa prej potrdi prakso in izkustvo filma kot načina afektivnega mišljenja.« (Beugnet, 2011: 47)¹¹ Vidi-

11 Intenzivnost povezave med gledalcem in podobo v »haptičnem filmu« izpostavlja tudi Laura U. Marks: »Pri haptičnem filmu ne gre toliko za pozivanje k identifikaciji z

ki taktilnosti podobe v obravnavanju »nevidnosti« so tako pomembni zlasti zavoljo prizadevanj za neposrednost dostopa do materialnosti, ko v gledalčevo zavest vdre sama fizičnost, ki v svoji nepredvidljivosti onemogoča nadzor, saj se v prelamljanju skozi filmski instrumentarij nenehno podvaja v snovnosti navzočnosti in čutnega.

Nič manjšega pomena pa ni niti zasnova filmskega prostora oziroma izbira prizorišč. Ta s široko razprostranjenostjo – od povsem intimnega »domačnega« območja kuhinje, dnevne sobe itn., preko nevzdržnih bivališč in življenjskih razmer delavcev, do prizorišč zborovanj, demonstracij in Državnega zbora RS – zajema razsežno območje dogajanja, v katerem se odvija življenje prizadevanj za vrnitev odvzetega, za poplačilo krivic in zlorab. Med njimi s subtilno upodobitvijo izstopata zlasti dve daljši sekvenci, ki se osredotočata na vidike kulturne in zgodovinske emancipacije posameznikov. Prvo predstavlja obisk starega gradu Ostrožac v Cazinu, kjer živi največ prevaranih sezoncev in kamor se v času priprav na aktiviranje delavcev podata aktivista. Graščina nenadoma postane prizorišče Esadove »izpovedi«: v njegovih trpkih stavkih se nizajo prizori nemoči in ujetosti v začaranost perfidno zasnovanega sistema izkoriščanja, njegove tlačanske oziroma domala suženjske podrejenosti, v katero so ga pahnili delodajalci. »V Sloveniji smo res delali preveč. Več kot 12 ur. Ko smo se vozili na delo v Škofjo Loko, smo porabili do tam 2,5 ure, 2,5 za nazaj, na to prištejemo 12 ur, skupaj 17 ur. Za spanje, počitek in vse ostalo ti je ostalo 7 ur. Kot pri faraonih, ki so izkoriščali svoje sužnje za gradnjo piramid. [...] Če je padel sistem, je padlo življenje. Pri nas je bilo malo drugače. Če se poruši sistem – hajd, domov! Dobro, vsaj ubijali nas niso. A tudi to me ne bi presenetilo. Kakšno mučenje in kakšen režim je to, da se lahko dela kar koli. Kakšni zakoni so to ... Kot v dobi faraonov. Imaš pravico, da delaš. Imaš pravico jesti, če kaj imaš. To je veljalo za nas. Faraonski zakoni.« Med propadajočimi zidovi tisočletne zgodovine naroda tako vznikne protislovnost izbrisa njegovih predstavnikov iz tokov ekonomskega kroženja in družbenih regulativ.

Druga nadvse izostreno izpeljana sekvenca se odvija na Radiu Študent, kjer poteka »Viza za budućnost« (oddaja, ki spremlja življenjske razmere migrantskih delavcev); gost je Armin s svojim poročilom o dogajanju med cazinskimi delavci in o manifestaciji, ki so jo pripravili pred slovenskim veleposlaništvom v Sarajevu. V določenem trenutku Armin najavi pesem legendarne sarajevske zasedbe Bijelo dugme »Pristao sam bi'ću sve što hoće«. V prizoru se tako skozi komad (ob komentarju: »Pesem je res kritična in ni ljubezenska!«), ki ga Armin posluša zamaknjeno, na robu solz in prepevajoč refren (»Pamtite me po pjesmama mojim«)¹², nenadoma razprejo vse

osebnostjo – senzorno-motrično reakcijo – kot za spodbujanje telesnega razmerja med gledalcem in podobo. Posledično ni ustrezno, tako kot pri mimetičnem razmerju, govoriti o objektu haptičnega pogleda, temveč o dinamični subjektivaciji med gledalcem in podobo.« (Marks, 2000: 164)

12 Pesem, za katero je besedilo prispeval sarajevski književnik Duško Trifunović, je eden najprodnnejših komadov zasedbe, ki je bila bolj kot po angažiranih songih znana po svoji radoživosti in hedonističnih, z ljubezenskimi prebliski obarvanih besedilih: »Pristao sam bi'ću sve što

razsežnosti upanj in razočaranj, s katerimi se je soočilo toliko nič hudega slutečih mladih ljudi. Nekoč so mladi širom Jugoslavije rjovelj »Ne spavaj mala moja muzika dok svira ...« in strmeli v radodarno razkrit dekolte na ovitku kulturnega (*Kad bi bio bjelo dugme*) prvega albuma zasedbe, zaradi katere je v združenih državah bratstva in enotnosti rock hipoma ponarodel. V tem kratkem, subtilno aranžiranem zaporedju prizorov, kjer se individualna aktivistična zaveza protagonista razkrije v krhki emocionalni istovetnosti, hkrati pa se v njej odrazi vse bogastvo nekdanje in sedanje »pripadnosti«, je zaznavna tista kreativna nujnost, ki Arminu ne daje samo »bese-de«, torej možnosti izražanja, temveč mu vrača elemente istovetnosti, ki so mu bili odvzeti, a si jih je uspel priboriti nazaj. In prav zato lahko zdaj pomaga drugim – so-delavcem, so-borcem, so-narodnjakom – na poti iskanja možnosti emancipacije, ki hkrati s aktualnim bojem poteka tudi prek utrjevanja oziroma obnavljanja zavesti o lastni kulturni in politični preteklosti.

Čeprav je osnovna zgodba dokumentarca Nike Autor precej preprosta in razumljiva, pa njena linija ne »teče« po ustaljeni zaporednosti navajanja podatkov in situacij, kakršna je značilna za prevladujoči del t. i. observacijskega pristopa, ki naj bi gledalcem omogočil čim lažjo pot do ustvarjanja svoje podobe (oziroma resnice) obravnavane problematike. Očitno je, da se cineastka še kako zaveda enega temeljnih načel angažiranega dokumentarnega ustvarjanja, namreč dejstva, da takšen »... dokumentarec nikakor ni zgolj instrumentarij za podajanje dejstev in informacij, ki jih domala avtomatično registrira, niti preprost posrednik idej, ki so bile zasnovane pred in zunaj filmskega procesa, temveč avtonomen proces spoznanja«. (Kahana, 2008: 319) Navedena formulacija, v kateri Jonathan Kahana dokumentarna zavzemanja primerja z odrazom družbene imaginarnosti, kot jo obravnava Raymond Williams v konceptu »strukture občutenja«, je v tesnem sozvočju tudi z znamenito razčlemba političnega filma glede na njegovo razmerje z ideologijo v reviji *Cahiers du cinéma*. V mislih imamo razpravo takratnih urednikov Jean-Louisa Comollija in Jeana Narbonija »Cinéma/idéologie/critique«, v kateri sta opredelila sedem tipov tovrstnih relacij; med njimi dokumentarec oziroma dve obliki »direktnega filma« (ki predstavlja generično kategorijo nefikcionalne filmske produkcije) obravnavata v luči dveh osnovnih pojavnih oblik. Prva izhaja iz podajanja družbenopolitičnega dogajanja, brez preizpraševanja ideološke narave filma kot sistema reprezentacije, saj filmarji podlegajo trdovratnosti iluzije, da se bo z odstranitvijo »... filtra tradicionalnih pripovednih prijemov (dramaturgije, skonstruiranosti, dominacije osnovne ideje nad njenimi sestavnimi deli, poudarjanja formalne

hoče / Evo prodajem dušo vragu svome / I ostaču samo crna tačka / Poslije ove igre kad me slome / Kad me mirno slome / Pristao sam biću sve što hoće // Mislio sam da se zvijeri boje / Ove vatre koja trag mi prati / I to sam mislio / A sad nosim kako mi ga skroje / Po meni se ništa neće zvati / Po meni se ništa neće zvati ...«

lepote) realnost ponudila v vsej svoji 'resničnosti'.« (Comolli in Narboni, 1969: 14)¹³ Dru-ga pa temelji na pristopu, pri katerem se režiser ne zadovolji s preprostim iskanjem resnice v podajanju videza družbenopolitične realnosti, temveč »... se problemom re-prezentacije zoperstavlja z aktiviranjem filmskega gradiva in tako namesto pozicije pasivne-ga zbirališča zunanjih pomenov prevzame dejavno vlogo v produkciji pomena.« (Comolli in Narboni, 1969: 14)

Pričujoča intervencija se v segmentu dokumentarca dotika pojma »direktnega fil-ma«, ki ga je istega leta razdelal Comolli v razpravi »Ovinek skozi direktno« in čigar konceptualizacija bi bila dandanes, v obdobju izjemnega razmaha dokumentarne avdi-ovizualnosti, lahko upravičeno deležna podobne stopnje reaktualizacije, kakršne je bila v sferi igranega filma refleksija Andréja Bazina.¹⁴ Med poglavitnimi poudarki naj izpo-stavimo vprašanje filmskega učinkovanja in aspekte vtisa realnosti, pri katerih v osnovi ne predpostavlja razlike med fikcijskim in dokumentarnim principom. Oba namreč »... pripadata isti filmski 'resničnosti' (ali 'neresničnosti'), in ne merimo na resničnost ali lažnost njegove narave (glede na to, da je ta narava tako za fikcijo kot dokument kinematografska), temveč na učinek, ki ga povzročita, in na vtis, ki ga porodita ...«. (Comolli, 2007: 22) Takšno spoznanje je za nas pomembno, ker Nika Autor pripovedi ne pelje po tirnicah kontinu-iranega nizanja prizorov, marveč jo razlamlja z elipsami, s časovnimi in prostorskimi preskoki, z vračaji in ponavljanji prizorišč, hkrati pa pogosto izmenjuje ravni subjek-tivnega, objektivnega in nevtralnega pogleda, prav tako pa razvezuje sinhronizacijo govora in pripovedovalca, zvočno in slikovno ravnovesje ali pa zvok mestoma celo pov-sem ukine. Vsi navedeni in vrsta drugih prijemov seveda pomenijo intervencijo na ravni reprezentacije: tovrstne nekonvencionalnosti, »presenečenja« in neustaljenost rabe distinktivnih elementov spodkopavajo možnost vzpostavljanja predstavnega raz-merja, saj je ogrožena zlasti potencialnost gledalčevega prepoznavanja stanja stvari. V tem je zaznavna korespondenca z drugim ključnim Comollijevim poudarkom, ki se osredotoča na razmerje filma in sveta. V njem direktni film ni opredeljen s prizadevanji za doseganje »največje možne transparentnosti v odnosu do sveta«, temveč z vzajemnostjo »medsebojnega spreminjanja filma in sveta«: »Direktni film torej ni mesto fiksiranja pomenov

13 Avtorja poudarjata, da to pomeni odstranitev samo enega, nikakor ne najpomembnejšega filtra, kajti in ostrču »... realnosti se ne skriva, tako kot koščica v sadežu, jedro njenega pravilnega spoznanja, teorije, resnice, vse to je namreč treba šele proizvesti.« (Comolli in Narboni, 1969: 14)

14 Comolli je še vedno nad vse aktiven v preučevanju (in ustvarjanju) angažirane filmske ume-tnosti. V inspirativnem delu *Voir et pouvoir: L'innocence perdue: cinéma, television, fiction, documentaire* (2004), ki zajema njegove razprave od leta 1988 do 2003, med drugim obravnava tudi »vztrajnost« direktnega filma oziroma dejstvo, da se vseskozi vrača in da ni nič drugače niti v času »družbe spektakelskega potrošništva«. Tako poudarja, da se njegovo izhodišče ni v ničemer spremenilo, kajti zahteve po »večjem realizmu« in »večji pristnosti« niso nikoli nasto-pale kot stilistični slogan, marveč kot »... subverzivni motiv: to pomeni kot težnja po odkrivanju dejanskosti resnice, izgubljene v medčloveških in družbenih razmerjih, po snemanju maske konvenci-onalnosti, ali bolje, po igranju vloge napake v dominantni ekonomski in politični govoric, ki dozdevno dopušča popolno verodostojnost obnašanja, postopanja, teles, besed.« (Comolli, 2004: 256)

ali oblik, ampak bolj mesto njihove največje nestabilnosti, nenehnega eksperimentiranja z nji-mi, z vsemi obotavljajmi, preobrati, presenečenji, paradoksi, ki jih ta povzroči. **Direktni film je mesto izdelave filma:** v izdelavi vsakega filma (in vsake fikcije) je moment direktnega. Od pomena, ki je pripisan temu momentu (za film je to moment **njegove resnice**), je odvisno (ne) presejanje sistema reprezentacije.« (Comolli, 2007: 23)

Delež razvezovanja, ki si ga film privoščiti, in raven njegovega stopnjevanja v določenih »kritičnih« trenutkih (npr. onemelost ob prikazu bede delavskih bivališč) tako pričata o zavestnih prizadevanjih za presejanje reprezentacije in prehajanje na raven razvidnosti. Govorimo o konceptu evidence filma, ki ga Jean-Luc Nancy uvršča med ključne mejnike filmskega preloma z »reprezentacijskim videnjem«. Poglavitna vrednota tega koncepta je, da ne podaja »... razvidnosti tistega, kar je preprosto dano (enostavno ali empirično, če je kaj takega sploh mogoče), temveč tistega, kar se pokaže, če le pogledamo. Film si tu zastavlja nekaj, kar je daleč od videnja, ki si zgolj 'ogleduje' (ki gleda samo, 'da bi pogledalo'): evidenca se uveljavi kot vzpostavitev pogleda. Če je ta pogled skrben do tistega, kar gleda, je skrben do realnega: natanko do tistega, kar se upira vsrkanju v kakršno koli videnje ('videnje sveta', reprezentacijo, imaginacijo).« (Nancy, 2009: 11) Če želimo ostati zvesti predpogojem imperativa direktnega v njegovem »produkcij-skem« imperativu, se moramo zaustaviti na točkah sovpadanja elementov razvidnosti filma. Torej ne zgolj razkrivanja nevidnosti, marveč afirmacije razvidnosti v nancyjevskem pomenu pojma, ki evidenci filma ne pripisuje nič več in nič manj kot vlogo dejavnika zasnove zavesti oziroma spoznanja. Med temeljnimi modusi podobe, ki jih uporablja Nika Autor – pričevanje pripovedovalcev, medsebojni pogovori akterjev, distancirano opazovanje, bližnja interakcija, potrpežljivo motrenje, komentar oziroma individualna observacija, sondiranje pogleda, avtomobilska vožnja – tako kot posebna mesta izstopajo zlasti pripovedi delavcev o načinih izkoriščanja. Te pa se nizajo sporadično, s čimer se »utrjuje« naključnost, epizodnost in izrazita fragmentarnost filmske zgradbe, ki si prizadeva z zbiranjem drobcev sestaviti segmente življenja, kakor se lahko ponuja le v svoji partikularnosti. Ustvarjalca se zaveda, da razsežnosti tragedije nikakor ni mogoče zajeti v celoti, marveč zgolj v obrisih, okruških, izvlečkih ..., ki ne nazadnje predstavljajo tudi razgradnjo absolutizma smisla in pomena kot temeljne težnje koherentnih pripovedi in zaključnih zgodb.

Pestrost in kombinatorika različnih dokumentarnih metod prihajata do zgoščene izraza v »cazinski epizodi«, ki se zaključuje z delavsko manifestacijo v Sarajevu. Subtilno stkan niz prizorov Arminovega obiska prijatelja Esada in sodelovanja v organizirani akciji se začena s prepoznavo »slovenskosti« prizorišča, saj ima večina vozil na parkirišču slovenske tablice. Pomensko osrednje mesto epizode vidimo v sekvenci pogovora pri Esadu doma, kjer se mladim delavcem in upokojeni gostiteljici pridruži še »gastarbajterski veteran«, »Slovenec«¹⁵, ki je na delo v deželo medvedov odšel že davnega leta 1973, ko so bili pogoji in plačila še zakonsko regulirani. V

izmenjavi izkušenj sogovornikov se jasno izriše delovanje pretkanega principa samodejnega vrtenja krogotoka izkoriščanja, ki ga na svojem primeru povzame Esad: »Naredili so takšen krog, ki se zdaj sam vrti. Glej, mene so poslali nazaj. Niso mi izplačali plače in verjetno tudi prispevkov ne. Mene so vrnili nazaj, a potegnili bodo nove. Oni potrebujejo delavce, vendar ne potrebujejo mene. Mene ne potrebujejo. Od mene so vzeli, kar so rabili in kar so lahko dobili.« Ob opisih načinov izkoriščanja pa se izrisuje tudi nujnost dejavnega poziva k spremembam, ki jih izborna povzema odlomek dialoga med skeptičnim »slovenskim« veteranom in mladima upornikoma:

Esad: »Kaj misliš, da se bo to samo spremenilo?«

Slovenec: »Samo od sebe se ne bo nikoli nič spremenilo.«

Armin: »To pomeni, da nekje moramo začeti.«

Slovenec: »Ja, nekje je treba začeti, nekdo mora začeti ... Za to bi moral skrbeti tisti, za katerega delaš. Da on skrbi zate.«

Esad: »Kaj misliš, da se ga lahko prisili v to?«

Slovenec: »Seveda, država ga mora prisiliti.«

Esad: »Samo mora državo nekdo malo zbuditi, a ne?«

Slovenec: »Ja, državo prebuditi ...«

Esad: »Pa, zaboga, ti seveda veš, da se mora zbuditi!«

Pričujoči niz prizorov podčrtava posebnost filma, in sicer dejstvo, da kljub osredotočenosti na delavce in probleme, povezane z njihovim izkoriščanjem, nikoli ne vidimo niti delovnega procesa niti njegovih produktov. Seveda tu ne gre za problematiko nezmožnosti znanja, ker je bil čas, ko so bili delavci zaposleni, že mimo.¹⁶ Gre za intrigantnejši zastavek, na katerega opozarja Elistabeth Cowie, ko obravnava razliko med »dokumentiranjem« proizvodnega procesa in pojmom dela samega: »Film lahko reproducira podobe proizvodnje, medtem ko je 'delo' ekonomski in družbeni koncept in ga je zato treba kot takega opredeliti, da se bo razlikoval od tistih človeških aktivnosti, ki jih pojmujejo kot nedelo.« (Cowie, 2011: 46) Tega se zagotovo zaveda tudi Nika Autor, ki pa to nemožnost razširi tudi na vidike problematike neposredne artikulacije izkoriščanja. Tisto, čemur smo v filmu priča, so sicer pripovedi posameznikov, individualne »zgodbe« in oris nevzdržnih življenjskih pogojev. Skozi posamezne drobce različnih pričevanj, ki sovpadajo v dovolj prepoznaven model, lahko zaznamo tudi princip začaranega kroga, v katerega so pahnjene žrtve izkoriščanja. Vendar pa film ne more podati uvida v mehanizme, ki to omogočajo, saj bi šele prikaz celote družbenih relacij lahko razkril njegove ključne poteze. Ker se te nemožnosti zaveda, Nika Autor tudi ne reproducira podob, ki jih ne more ali ne želi argumentirati. In zato v tej (samo) omejenosti kot enega najzgovornejših prizorov »neizrazljive resnice« obravnavamo sekvenco kupovanja delavskih čevljev, Arminovega darila za cazinskega soborca

¹⁶ Konvencionalni pristop dokumentarne ostentativnosti bi vsekakor zlahka našel podobe težaškega dela ali pa vsaj bleščeče novogradnje, ki so jih portretiranci postavili s svojimi rokami.

Jagodo. V presunljivem prizoru, kjer »izkušeni gradbinec« preučuje lastnosti različne obutve in vsak čevelj pregleda v vseh podrobnostih, ga pretipa, celo prevoha (s tem dolgotrajnim in monotonim ritualom spravlja ob potrpljenje svojo partnerko), se razkrije izjemen pomen obutve in obleke v ekstremnih situacijah stalnega nadurnega dela, ki jih podčrtuje poznavalski monolog: »V normalnih pogojih, za osemurno delo, lahko obleka zdrži nekaj mesecev. Samo če se dela vsak dan deset, dvanajst ur, potem delaš več, kot je norma, da nekaj zdrži ...«

Težnja po izostritvi pogleda nedvomno sodi med poglobitve kvalitete filma *V deželi medvedov*. Zato je nemara presenetljivo, da se isto delo ponaša tudi z drugo obliko pozornosti, v kateri uporablja na videz povsem nasprotno ustvarjalno načelo, ki ga bomo poimenovali »restrikcija pogleda«. V njem zaznavamo eno ključnih metod, s katerimi Autorjeva spodkopava konvencije dokumentarnega vzpostavljanja ravnovesja med pripovedjo in pomenom ter med pogledom in podobo. Z načelom »restriktivnega pogleda« merimo na formalne vidike neposredne izbire načinov gledanja oziroma »uperjanja pogleda«. Govorimo o dejstvu, da v vsem filmu zgolj na treh mestih naletimo na panoramo oziroma daljni plan. Poglavitni del, v katerem prevladuje načelo *plana-sekvenca*, je namreč posnet v maniri osredotočenosti na osebe oziroma prizorišče skozi bližnjo introspekcijo, v kateri je gibljiva »ročna« kamera dobesedno prilepljena na protagonista v trenutnem fokusu pogleda.¹⁷ Zdi se, kot bi jo nezaznavni, a intenzivni magnetizem vseskozi usmerjal k navzočnosti posameznika, ki v določeni situaciji obvladuje polje vidnosti. Zgolj izjemoma tako prevzame »nevturalen« deskriptivni pogled, s katerim se posveti prostorom oziroma objektom, vendar s tem predvsem vizualizira situacijo, v kateri potekajo določene logistične priprave (prizorišče organizacijskega zbora delavcev v Cazinu, dogajanje v slovenskem parlamentu, prizor na bosansko-hrvaški meji v Veliki Kladuši ...). A raba pojma restrikcije tu ni toliko usmerjena na pomenskost omejitve oziroma omejevanje pogleda, ki bi zaradi določenih zunanjih dejavnikov preprečevalo njegov »razmah«. Gre za kreativno odločitev, ki s pristopom svojevrstne zadržanosti priča o »omejenosti« obravnavanega sveta – omejenosti izkoriščenih delavcev, ki zaradi zaprtosti v krogotok nadurnega dela brez vikendov in praznikov sploh niso imeli možnosti videti slovenskih krajev niti njihovih prebivalcev. Tudi dejstvo, da se film dogaja na treh lokacijah (v Ljubljani, Cazinu in Sarajevu), lahko neinformiran gledalec razbere zgolj iz posrednih informacij, ne pa iz neposrednih vizualnih ali celo pisnih lokatorjev (kar je uveljavljena in sprejemljiva dokumentaristična praksa).

¹⁷ V tem okviru nemara delno izstopajo vožnje z avtomobilom, ki zajemajo precejšen del filma in jih je težko striktno opredeliti v smislu »kadriranja«, saj vozilo predstavlja določen vmesni prostor med zunanostjo in notranostjo, vendar pa je tu kamera praviloma »kriarostamijevsko« osredotočena na govorico in pripovedovanja zgovornega Armina.

S prvo panoramo se soočimo na samem začetku filma, v prologu: Armin na obrežju domače reke obuja spomine na čas vojne, ko so ribe lovili s puškami ali bombami, ter hkrati izrazi neizmerno željo, da bi zapustil Bosno in odšel kamor koli oziroma vsaj v Slovenijo. Naslednjemu pogojnemu splošnemu planu smo priča, ko aktivisti obišejo mizerna bivališča sezonskih delavcev v barakarsko-kontejnerskem naselju ob železniški progi, nedaleč od centra Ljubljane. Poleg bednih pogojev, v katerih so primorani bivati, jim delavci pokažejo tudi »vidlični« pogled na smetišče, ki meji na njihova domovanja – in tu se kamera prek žičnate ograje za hip zazre v daljavo, kjer je videti z neonom obsijane zgradbe mesta ... »Pogojnost« te panorame oziroma njeno zaprečenost seveda predstavljajo ograja in veje dreves, skozi katere se pogled prebija k obzorju. Tretja, nemara najznačilnejša epizoda rabe daljnega plana se odvija ob že omenjenem obisku cazinske graščine: soočamo se z različnimi načini, s katerimi se kamera, sicer v osnovi še vedno fokusirana na oba protagonista (s povzemanjem njunega gledišča ali z zajemanjem njunih figur v kadru), zazira v spokojne pejsaže gozdov razgibane, hribovite pokrajine. V nadaljevanju pričujoče »grajske sekvence« pa naletimo tudi na redke prizor »distanciranega opazovanja«, ko kamera ostane na obzidju, medtem ko se Armin in Esad sprehajata daleč spodaj na travnatem grajskem dvorišču med kamnitimi skulpturami. Njuni »intimni« pogovori, ki so na soroden način posneti ob začetnem srečanju v Cazinu, so poleg izpostavljenih zamolkov tudi edine situacije v filmu, ko ne slišimo, kaj protagonisti govorijo, ampak zaznavamo zgolj zven njihovih oddaljenih glasov ...

Že dejstvo, da v vsem filmu ne naletimo na »nevturalno panoramo«, ki ima najpogosteje vrednost bodisi splošne informacije ali pa določene razbremenitve, oddiha oziroma premestitve, je dovolj zgovorno. Če dodamo še podatek, da med tako skopo odmerjenim »odpiranjem pogleda« kar dve situaciji zajemata bosansko prizorišče, medtem ko »ljubljsko panoramo« v resnici ograjuje bodeča žica, je slika o restrikciji pogleda dovolj očitna. Seveda jo lahko podčrtamo še z Esadovo pripovedjo o nevidni Sloveniji, v kateri zavoljo nenehnega dela sploh ni mogel zares videti dežele. V mislih imamo (že skicirano) sekvenco z Ostrožca, ko z izjemnim črnim humorjem oriše paradoksalnost situacije, iz katere izhaja tudi naslov filma. Na ironično Armينو opazko, naj se ne pritožuje, imel je vsaj priložnost videti Slovenijo, Esad odgovarja: »Ja, sem ja, videl sem gozdove, drevesa ... Kot da nisem bil tam. Mene je sram, če me kdo vpraša, kako je v Sloveniji. Kaj naj odgovorim? V Kočevju ... tam piše, dobrodošli v deželi medvedov. Ko bi vsaj kakšnega medveda videl. V Ljubljani sem bil dvakrat. O ostalih slovenskih mestih sem samo slišal ali jih videl na zemljevidu. Nisem imel casa, nisem imel denarja. Nisem imel denarja za živeti, kaj šele za hoditi naokoli. /.../ Fina je Slovenija, zelo lepa dežela, videl sem jo na televiziji.«

Sam pogled, ki je v teoretskih artikulacijah dokumentarnega gledanja opredeljen z različnimi določili, v pričujočem razmisleku obravnavamo iz izhodišča razmerja med filmarjem in aktualnostjo, ki seveda ne odraža resnice dokončnega spoznanja, marveč določen aspekt v prepletu vrste življenjskih izkušenj. V tej luči je nadvse pomemben

preprost, a kompleksen imperativ spoštljivega pogleda, ki ga kitajski monumentalist Wang Bing podaja kot zavezujoč »aksiom« resnice dokumentarnega pogleda: »Da bi bilo lahko resnično, moramo tisto, kar vidimo, spoštovati.« (Wang, 2003: 24) Hkrati pa se obveza spoštljivosti neposredno prekriva z etično dimenzijo njegove »usmerjenosti«, kakršno opredeljuje Jean-Luc Nancy, eden najprodornejših analitikov filmskega pogleda, ki poudarja, da je sam pojem obzirnosti in spoštovanja (*respect*), neposredno povezan s usmerjenostjo pogleda (*respicere*) kot gledanjem, ki je »obrnjeno proti ...« izbranimu trenutku oziroma aspektu življenja.¹⁸ In nobena oblika uperjenosti kot tudi ne odtegnitve se ne more »... zgoditi brez določenega pritiska, ki deluje kot obveza: zajem podob je nedvomno neki etos, neka drža in neko ravnanje v odnosu do sveta.« (Nancy, 2009: 10) Princip »restriktivnega pogleda« tako obravnavamo kot etično odločitev, s katero Nika Autor uspešno vzpostavi razmerje med *vtisom* in *učinkom*, ki je nadvse pomemben dejavnik politične argumentacije s filmskimi sredstvi. Na eni strani je nanj opozarjal že Comolli v svoji analizi imperativa direktnosti, na drugi ravni pa spada med odločujoče elemente nekaterih aktualnih preučevanj političnega dokumentarca. Med njimi med najvidnejše zagotovo sodita Emmanuel Barot z raziskovanjem dialektike realizma v političnem in militantnem filmu ter Jacques Rancière z analiziranjem razlike med aktivističnim pristopom in dejansko politično zavezo v sodobnem filmu.

Barot se vidikom vprašljivosti predvidevanja filmskega učinka posveča v obravnavi razmerja med težnjami po zaobseženju celovitosti družbenih relacij in njeni ne-reprezentabilnosti. Na osnovi spoznanj razprave Fredrica Jamesona »Totaliteta kot zarota«¹⁹ opozarja na »neulovljivost« dejanskosti »družbene totalitete«, ki ni empirične narave in se zato ne zmore »materializirati pred gledalčevimi očmi«. V takšnem primeru se film ne more osredotočiti na predpostavko razvidnosti utrjenega stanja, marveč se sooča s situacijo nenehnega postajanja. Zato je tudi v težnji po »učinku resnice« znaven enak delež iluzionizma, kakršnega najdemo v viziji čiste transparentnosti ali izpolnjene totalitete, ki jih Barot opredeljuje kot metafizične in artistske utvare *par excellence*. »Če bi učinek resnice filma predstavljal določeno totalizacijo, je takšen rezultat lahko samo 'detotalizirajoča totaliteta', celovitost, ki se nenehno razveljavlja, saj se nikakor ne more izogniti gibanjem, ki vanjo neprestano zarezujejo vrzeli.« (Barot, 2009: 69) Sam proces postajanja, ki predstavlja osnovo družbenih pretresov, je seveda nepredvidljiv,

18 »Pogled je obzir in zato spoštovanje. Tudi beseda *respect* [spoštovanje] je povezana s pogledom (*respicere*): je pogled, obrnjen proti ..., ki ga vodi neka pozornost, upoštevanje nekih pravil ali neka obzirnost. Pravičen pogled je spoštovanje do gledanega realnega, tj. pozornost in odprtost do sile tega realnega in do njegove absolutne zunanosti.« (Nancy, 2009: 22)

19 Jameson tukaj zagovarja nujnost pomenskih intervencij tudi ob tako eksaktno empiričnih dogodkih, kakršen je, denimo, vietnamska vojna. Kajti predmet, ki se ga film v takem primeru »... trudi reprezentirati – namreč družbena totaliteta –, ni empirične narave in ga kot takega ni mogoče materializirati pred gledalčevimi očmi. Nova figura, ki naj bi jo na tem mestu priskrbeli, nenehno sugerira nekaj drugega od sebe same. V našem primeru gre za zaroto, ki je v resnici (razredni) boj.« (Jameson, 2011: 142)

zato je edina celovitost, o kateri je mogoče govoriti »...totaliteta odprtosti, kot območje raznovrstnosti, izginjanja, prehajanja in nedorečenosti«. (Barot, 2009: 69)

Jacques Rancière v analizi določenih prebojnih dejavnosti v sodobnem francoskem političnem filmu in zavzemanj v območju t. i. travmatske dokumentarnosti izpostavlja zlasti specifično nemoč »realnega fikcije« na eni in prebojnost »političnih fikcij realnega« na drugi strani. Filmi iz prve kategorije, ki jih opredeljuje tudi z izrazi »aktivistična fikcija« ali kar »aktivistični žanr«, ne zmorejo preseči potrebe po zakoreninjenih prijemih fikcijskega potrjevanja verjetnosti in verodostojnosti oseb ali dogodkov, ki jih upodabljajo – realno se mora v njih vseskozi na novo afirmirati, da bi se o njem lahko sploh ustvaril določen občutek. Zato potrebujejo trdno strukturo, v kateri obravnavajo zgolj tisto, kar se je zgodilo oziroma bi se po logiki kavzalnosti lahko primerilo, ne pa tudi potencialnosti tistega, kar bi lahko napočilo onkraj predvidevanj ter intencionalnosti. S tem predpostavljajo neposredni vpliv, ki naj bi ga imel film na občinstvo oziroma s katerim naj bi gibljive slike direktno vplivale na aktiviranje gledalcev. To je stanje, kjer je problem prepoznan, formula »reševanja« znana in rezultat predviden. V takšni situaciji ni prostora za »prazna mesta«, za pogled drugam ali za drugačno videnje problematike.²⁰ Na drugi strani pa so filmi, ki z dopuščanjem nenehne možnosti novih videnj in odprtih izidov prispevajo k prerazporeditvi prepričanj in dvomov ter tako k izzivom predrugačenja pogleda na videz jasne konfiguracije sveta. Prihajamo v situacijo, v kateri film tako s tem, kar vidimo, kakor s tistim, kar se je odločil zavestno omejiti oziroma prezreti, zabrisuje lažno očitnost aktivistične sheme, ki predpostavlja direktno povezavo med zaznavo, afekcijo, razumevanjem in akcijo. Takšen pristop zavrača »lažno očitnost« strateškega avtomatizma, v katerem je vnaprej »v kalkularan« smisel in predviden učinek posnetih in podajanih podob. Upiranje anticipaciji je torej stanje oziroma dispozicija »... telesa in duha, v katerih oko ne ve vnaprej, kaj vidi, niti misel ne ve, kaj naj s tem naredi. Njuna napetost tako usmerja k neki drugi politiki čutnega, politiki, utemeljeni na variiranju distance, upornosti vidnega in nedoločljivosti učinka. Podobe spreminjajo naš pogled in pokrajino možnega, če jih ne anticipira njihov smisel in če ne anticipirajo svojega učinka.« (Rancière, 2010: 64)

V luči te premise, ki zveni, kot bi jo filozof napisal po ogledu filma *V deželi medvedov*, lahko nemara razbiramo tudi iztek filma, tik pred sklepno sekvenco. Preden

20 Rancière izpostavlja nujnost svojevrstnega »socio-fikcijskega kompromisa«, h kateremu so zavezane težnje, utemeljene na prepričanju, da realno tudi v dokumentarnem dispozitivu nujno potrebuje določeno fikcijsko potrditev, saj lahko drugače prihaja do napačne oziroma neustreznih prepoznav dejanskosti oziroma indicev, ki naj bi jih lansirale njene »nepotrjene podobe« ali celo določena prazna, neizjavna mesta. »V nasprotju z realnim fikcije, ki ta kompromis podpira, so znale politične fikcije realnega polno izkoristiti paradoksalno prednost dokumentarnega žanra: tam, kjer je realno vzeto kot potrjeno dejstvo, ga ni treba fikcijsko potrjevati, ni treba ustvarjati občutka o njem. Kjer je predpostavljeno kot dano, se lahko posvetimo njegovi problematizaciji, lahko iznajdemo njegov problem.« (Rancière, 2011: 305)

namreč Armin in film v svojem zaključku obtičita pred mejo v nepregledni koloni vozil sezonskih delavcev, ki zapuščajo Bosno in se vračajo na svoja (sodeč po registrskih tablicah, ki jih poznavalsko pregleduje Armin) večinoma slovenska delovišča, se odvije dolga vožnja skozi idilično bosansko pokrajino. A tokrat za razliko od vseh ostalih voženj ne pričamo Arminovemu razpredanju o delavskih nevšečnostih ali kramljanju s sopotniki, marveč se skozi zvočno podlago monotonega hruma vetra, ki vleče skozi okno avtomobila, razlega živi posnetek protestne pesmi »Delo«, ki jo avtor Mileta Mijatović recitira ob spremljavi bluzovsko otožnih orglic:

»En džul je delo
Ki ga opravi sila
Enega njutna
Na poti enega metra

Delo je prenos energije iz enega sistema v drugega
Ti si en sistem, oni pa so drugi
Delo je mogoče izračunati tudi kot proizvod moči in časa
Ti imaš moč in čas
Zmanjkuj ti moči
Zmanjkuj ti časa
Pride zamenjava
Ker je njim potrebna moč
Nespremenljiva v času
Prihajajo zajebani časi

Tisoče in tisoče džulov
Tisoče in tisoče džulov
Tisoče in tisoče džulov

Vsako sekundo
En džul
S strojem enega vata naredite
Če je sila konstantna
Koliko plače dobite
Koliko gre za kredite.»²¹

Potem se film zapogne nazaj vase in prevzame pogled skozi vetrobransko steklo na tablo, ki najavlja mejni prehod Velika Kladuša, in na kolono čakajočih vozil, da bi se

21. Pesem je iz zbirke *Tranziciona kupoprada*. V kontekstu celote bi Mijatovićev song lahko obravnavali tudi kot svojevrsten »zaklepaj« »oklepaju«, ki ga film na začetku postavi z napisi Brechtovih verzov.

nato osredotočil na svoj najbolj »tipični« zajem – veliki plan Arminovega obraza in komentar dogajanja, ki ga spremlja (»*Vikend je šel mimo, pojedli so pito, zdaj pa grejo delat ... in svoje so pustili tukaj ...*«), ko z otožnim pogledom očitno podoživlja lastno, ničkolikokrat prevoženo pot ... Kamera se nato zlagoma zazre nazaj na cesto, v stoječa vozila, zvočno razsežnost pa zapolni njegovo resignirano spoznanje: »*To ni več država, o kateri so govorili moji strici ...*«

V skladu s sklepnim spoznanjem filma lahko razumemo tudi odločitev Nike Avtor za estetiko omejevanja vidnega, ki je hkrati seveda tudi radikalna politična gesta brez vsakršne preračunljivosti. Če smo pričujoči razmislek naslovili »Dežela selektivnega pogleda« in pozornost tako usmerili predvsem na filmski subjekt, na »nevidne delavce«, je nemara na koncu mesto, da ga poimenujemo tudi skozi stališče do objekta obravnave – do prizorišča, ki je na eni strani brez zadržkov izvajalo izkoriščanje nedoumljivih razsežnosti, na drugi pa ga tudi farizejevsko dopuščalo. Kajti dejstvo je, da je bil domala sužnjelastniški odnos, v katerem so bili delavci razvrsteni do razsežnosti golega življenja, mogoč samo z »blagoslovom« uradnih regulativ, kar z osupljivo pronicljivostjo podčrtuje Esad. »*Jaz sem to rekel pred slovensko ambasado: Vi ste meni izdali vsa dovoljenja in nalepili vizo, a ste pozabili napisati, da bom postal suženj. To ste pozabili dopisati.*« Restrikcija pogleda, v kateri film tako dosledno vztraja, je nemara omejevanje, izvirajoče iz prepričanja, da je dežela vredna tolikšne pozornosti in spoštovanja, kolikor ju namenja svojim najbolj izkoriščanim in prezrtim podanikom. Da se potemtakem nahajamo v državi, ki ni vredna pogleda, seveda pojmovanega v luči zavezujočega Nancyjevega načela o pogledu kot »obzir«, kot »spoštovanju« ... – V deželi, nevredni spoštljivega pogleda!

Viri in literatura

- Barot, Emmanuel. (2009). *Camera politica: Dialectique du réalisme dans le cinéma politique et militant (Groupes Medvedkine, Francesco Rosi, Peter Watkins)*. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris.
- Beck, Ulrich. (2009). *Družba tveganja: na poti v neko drugo moderno*. Krtina, Ljubljana.
- Beugnet, Martine. (2011). »Film in čutna zaznava: sodobni francoski film in filmska telesnost«. *KINO!*, št. 15, str. 45–56.
- Chanan, Michael. (2008). »Filming 'the Invisible'«. V: Austin, Thomas in Jong, Wilma de ur. *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Open University Press, New York, str. 121–132.
- Comolli, Jean-Louis. (2004). »Lumière élatanta d'un astre mort«. V: Comolli, Jean-Louis. *Voir et pouvoir: L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Verdier, Paris, str. 256–262.
- Comolli, Jean-Louis. (2007). »Ovinek skozi direktno«. *KINO!*, št. 2, str. 13–29.

PREBOJI/SLOVENSKI FILM *Dežela selektivnega pogleda: vračanje podobe nevidnih delavcev sveta*

- Comolli, Jean-Louis in Narboni, Jean. (1969). »Cinéma/Ideologie/Critique«. *Cahiers du cinéma*, št. 216, str. 11–15.
- Cooper, Sarah. (2006). *Selfless Cinema? Ethics and French Documentary*. Legenda, Leeds.
- Costa, Pedro. (2007). »A Closed Door That Leave Us Guessing«. *Rouge*, št. 10. URL: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html (pridobljeno 24. 10. 2011).
- Cowie, Elisabeth. (2011). *Recording Reality, Desiring the Real*. University of Minnesota Press, Minneapolis in London.
- Jameson, Fredric. (2011). »Totaliteta kot zarota«. V: Jameson, Fredric. *Filmska kartiranja*. Slovenska kinoteka, Ljubljana, str. 115–165.
- Kahana, Jonathan. (2008). *Intelligence Work: The Politics of American Documentary*. Columbia University Press, New York.
- Kolker, Robert Philip. (2009). *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*. Open Book Publishers, Cambridge.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham in London.
- Meden, Jurij. (2012). »Prihodnost filma: V deželi medvedov«. *Kinotečnik*, letn. XII, št. 10, str. 9.
- Nancy, Jen-Luc. (2009). *Evidenca filma: Abbas Kiarostami*. KINO! in 2 koluta, Ljubljana.
- Pavlović, Živojin. (1969). *Đavalji film: ogledi i razgovori*. Institut za film, Beograd.
- Rabinowitz, Paula. (1994). *They Must Be Represented: The Politics of Documentary*. Verso, London in New York.
- Rancière, Jacques. (2010). *Emancipirani gledalec*. Maska, Ljubljana.
- Rancière, Jacques. (2011a). »Z realnim se je nekaj zgodilo.« *KINO!*, št. 13/14, str. 303–307.
- Šprah, Andrej. (2010). *Prizorišče odpora: sodobni dokumentarni film in zagate postdokumentarne kulture*. KINO!, Ljubljana.
- Wang, Bing. (2003). »Rust, Remants, Rails: Wang Bing's Epic Vision of China«. Intervju z: Kraicer, Shelly. *Cinemascope*, št. 16, str. 21–26.
- Waugh, Thomas. (1984). »Why Documentary Filmmakers Keep Trying to Change the World, or Why People Changing the World Keep Making Documentaries«. V: Waugh, Thomas ur. »*Show Us Life*«. *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. The Scarecrow Press, Metuchen in London, str. XI–XXVII.
- Wayne, Mike. (2001). *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. Pluto Press, London.