

Dobrodošli v deželo medvedov

Vladimir Vidmar

214

KINO: št. 17-18/2012

Po srečnem naključju naklonjenih vremenskih razmer med pisanjem tega besedila sedim na klopi ob centralnem tivolskem sprehajališču v sončnem sobotnem oktoberskem dopoldnevu. Ta priljubljena ljubljanska točka je tudi prostor pogostih razstav, ki jih tokrat zastopajo dela fotografov revije *National Geographic*. Bolj kot da bi se poglobil v pisanje tega besedila, opazujem družine, ki radovedno in s precejšnjim navdušenjem stopajo do zelo pisanih fotografij izredno sijočih barv. Voajersko prisluškujem pogovorom in se zabavam nad komentarji videnega. Ni jih težko povzeti: gibljejo se med iskrenim navdušenjem nad barvitostjo fotografij, hvalnicami njihovega neposrednemu »realizmu« in obžalovanjem, da smo preveč navajeni lastnega okolja, da bi ga lahko opazovali v takšni pristnosti.

Odveč je omeniti, da si je na to dopoldne razstavo ob tivolskem sprehajališču ogledalo več ljudi, kot sem jih kdaj videl na kateri koli razstavi sodobne umetnosti v Sloveniji. Vendar ta zgodba ni namenjena uživanju v elitističnem moraliziranju o nizkotnosti javnega okusa ali trivialnem pojmovanju umetnosti v javnem prostoru. Vseeno pa mi bo služila kot vzgib za premislek odnosov politike in umetnosti ali vsaj možnih načinov relevantnejšega odpiranja tega vprašanja. Povod za govor o povzavah politike in umetnosti, potenciala političnega delovanja umetnosti in njenega dejanskega (emancipatornega) učinka, je nedavno delo slovenske umetnice mlajše generacije, Nike Autor. Film *V deželi medvedov* (2012) lahko beremo v kontekstu vse bolj neposredno angažiranih umetniških praks sodobnih vizualnih umetnosti; tudi

Vladimir Vidmar

kot poskus zelo direktnega političnega aktivizma in agitacije. Vendar se mi glede na dejstvo, da je povabilo k pisanju prišlo iz revije, ki misli (filmsko) umetnost, in je bilo naslovljeno name kot umetnostnega zgodovinarja, zdi na mestu, da film premislimo prav v polju umetnosti. Natančneje: prek vprašanja, kako se umetnost danes vpisuje v politično.

V deželi medvedov se začne s pogovorom v idiličnem okolju sončnega nabrežja neke bosanske reke: Armin osebi za kamero pripoveduje komične zgodbe o ribolovu v času vojn, ki so označile razpad Jugoslavije. Duhovite anekdote uvodnih sekvenc filma z ničemer ne napovedujejo tematik, ki jih bo ta vpeljal;¹ v tem kontekstu bi se lahko skorajda zazdele neprimerne. Strukturirajoča hrbtenica filma je pripovedovanje »glavnega junaka« Armina Salihovića, ki se prepleta z življenjskimi zgodbami drugih prekarnih delavcev iz bivše bratske republike Bosne. Pogovor kmalu steče v smeri Arminovega prihoda v Slovenijo, njegovih načrtov, upanja, padca v prekarnost in v obup ... Naslednji prizor, ki zgosti pričevanje v posnetek demonstracij bosanskih delavcev, zbranih pred slovenskim veleposlaništvom v Sarajevu, je trenutek križanja podobnih usod, ki so se združile v istem boju z zahtevo po priznavanju osnovnih človeških, delavskih in državljskih pravic. Pričevanje se nadaljuje v Arminovem družinskem okolju, kjer nas sooči z zgodbami »nevidnih« in z razlogi njihove »nevidnosti«. S »scenarijem«, ki ga predstavi Armin, se nato srečujemo v teku filma: slovenski »privatniki«, najpogosteje podizvajalci za večja slovenska državna in zasebna podjetja, pripeljejo iz Bosne in drugih bivših jugoslovanskih republik bolj »poceni« delavce, ki na podlagi pridobljenega delovnega dovoljenja dobijo dovoljenje za prebivanje v Republiki Sloveniji. Na tej točki se začne njihova kalvarija: neskončni, 10-, 12- ali več-urni delovni dan, katastrofalne življenjske razmere v samskih domovih, ki včasih niso nič drugega kot umazani kovinski kontejnerji, napolnjeni s posteljami, in tisto najbolj boleče – neplačevanje. Degradacija na suženjstvo. Njihov obupni položaj je izpopolnjen – zadolženi doma, da bi lahko prišli v Slovenijo, padejo v roke delodajalcem, od volje katerih so popolnoma odvisni. Neplačevanje so prisiljeni prenašati ne samo zaradi zadolženosti in nenehnega upanja na dan plačila, ampak tudi zaradi strahu pred izgubo dovoljenja za prebivanje. Če jim delodajalec ne podaljša pogodbe, izgubijo ne samo delo, temveč tudi neizplačane plače in pravico do bivanja v Sloveniji. Krog je sklenjen.

Kdo so ti nevidni delavci? Bosanci? Albanci? Slovenci? Na tej točki se za odgovor lahko obrnemo k Agambenu in tistemu, kar imenuje *»golo življenje«*. Njegova

1 Ta diskrepanca med idiličnimi uvodnimi kadri in rdečo linijo filma me spominja na esej Miklavža Komelja *Političnost poezije*, natančneje mesto, ko se dotakne Brechtovih verzov: *»Kakšni časi so to, v katerih je pogovor o drevesih skoraj hudodelstvo, ker pomeni molk o tolikih slabih dejanjih.«* Komelj pripomni: *»Drevesa so še kako pomembna in pogovor o drevesih je še kako pomemben, ravno zaradi nezmožnosti postane nujen – v odnosu do pogovora o drevesih se šele zavemo vse strahotnosti nastale situacije, ki ne pušča ob strani niti dreves in onemogoča normalno človeško življenje.«* Miklavž Komelj. *Nujnost poezije*. (Koper 2010, Hyperion), str. 24–26.

215

KINO: št. 17-18/2012

argumentacija zelo dobro pokaže, kako je sam koncept suverenosti nastal na podlagi vključujoče izključitve, tako skozi figuro suverena kot »svetega človeka«. Oba sta hkrati znotraj in zunaj zakona.

Agamben to lucidno elaborira v delu *Homo sacer*, ko prek branja nemškega jurista Carla Schmitta opredeli paradoksnost suverenosti. Dvojnost pozicije suverena, ki je »hkrati znotraj in zunaj pravnega reda«², je v določitvi izjeme, nekega izrednega stanja. Suverenost obstaja prav v tej poziciji suverena, da odloča o morebitni suspenziji zakona. S tem se postavi ven iz zakona, vendar je po Agambenu prav ta poteza ustvarjanja izjeme tisto, kar zakon sploh omogoča. Agamben to posrečeno ponazori z razmerjem med pozitivno in negativno teologijo. Izjema obstaja v odnosu do pozitivnega prava na analogen način, kot negativna teologija v odnosu do pozitivne³: medtem ko pozitivna teologija predicira določene božje attribute, negativna negira vsako prediciranje o božji naravi. Pa vendarle je negativna teologija del teologije in na neki način funkcionira kot utemeljitev njene možnosti: zato ker je negativno predpostavila božansko kot nekaj onkraj kakršnega koli predikata, lahko postane božansko subjekt predikacije. »Analogno lahko pozitivno pravo samo zato, ker je začasno razveljavljeno v izrednem stanju, definira normalni primer kot področje svoje veljavnosti.«⁴ Tako se znajde suveren v dvojni vlogi: v razglašanju izjeme se postavi nad zakon, vendar je to početje v službi funkcioniranja zakona. Vzporeden figuri suverena je *homo sacer*. Starorimska zakonodaja ga definira kot človeka, ki je zaradi storjenih deliktov tako užalil bogove, da ne sme biti žrtvovan po pravnem redu, lahko pa ga kdorkoli ubije, ne da bi bil kaznovan. *Homo sacer* je zato tudi v poziciji vključujoče izključitve, je znotraj zakona, ki mu pripisuje položaj, hkrati pa ga je ta zakon zapustil.

Da bi natančneje razložil suvereno tendenco izločanja iz zakona, Agamben išče njene korenine pri Aristotelu. Ta v *Politiki* loči med dvema vrstama življenja; *zoë*, naravnim življenjem, ki ga pripíše domeni hišnega gospodinjstva (*oikos*), in *bios*, življenjsko obliko, ki lahko postane del področja političnega udeleževanja (*bios politikos*). Suverenost, v želji po vzpostavljanju političnega življenja, ločenega od naravnega stanja, proizvaja tako politično življenje, ki je primerno za državljana (*»dobro življenje«*), kot golo življenje, ki zaseda »prostor med bios in zoë, ki je brez pomena«⁵. Kaj to pomeni? Golo življenje ni istoznačno naravnemu. Vloga države je, da politizira naravno življenje, da ga subjektivira v politično. Tako proizvaja državljanje, kar počne sledeč določenim kriterijem. Ker je kriterij podelitve državljanstva najpogosteje pogojen z rojstvom (natio!), pride posledično do nastanka množice, ki ne ustreza pogojem državljanstva, hkrati pa se fizično nahaja na področju izvajanja suverenosti

države. Ta preostanek ne-subjektov je golo življenje. Prav v prepuščenosti naravnega življenja nasilni moči suverene oblasti vznikne golo življenje, ki ni ne »naravno« ne »politično«, temveč politizirana oblika naravnega življenja. Je »življenje, izpostavljeno smrti«⁶, definirano prav prek izjeme, izrednega stanja, kot življenje, ki ga lahko ubije, ne da bi bilo umorjeno ali žrtvovano.

Ali niso nevidni delavci golo življenje *par excellence*? Ali niso popoln primer vključujoče izključitve? So posamezniki, katerih življenja zakon uravnava na način, da jih zapušča. Kljub tveganju, da na tej točki koketiram z nekonstruktivnim diskurzom viktimizacije (ki se ga Nika Autor v filmu še kako zaveda in se mu odločno izogne), mi je težko prezreti dejstvo, kako strukturirano, inherentno sistemu je nasilje, ki se nad »nevidnimi« delavci izvaja. Pogled na njihove življenjske razmere, s katerimi smo soočeni v vsej neposredni krutosti ob obisku samskih domov, ki nam jih film predstavi, nas zelo direktno sooči s posledicami »matrice desubjektivacije«⁷, ki je obstoju moderne države inherentna. V zakon so vključeni na način, da so iz njega izključeni; pravno je določena njihova pozicija, da so brez pravic.

Vendar je nepristajanje na viktimizacijo v filmu *V deželi medvedov* ne samo neka presežna gesta politične korektnosti, ampak pravzaprav glavna motivacija filma. V tem vidim njegovo največjo moč in prav prek tega bi se poskušal dotakniti vprašanja, nakazanega v uvodnih stavkih besedila – kako določiti ne samo stične točke politike in umetnosti, temveč tudi morebitne dejanske posledice tega srečanja. Dogajanje filma je zelo jasno strukturirano okoli prebitja delavcev iz pozicije golega življenja in posledično, če svobodno parafraziram Rancièra, re-distribucije čutnega. Ta razdelitev čutnega temelji na »distribuciji krajev, časov, oblik aktivnosti, ki določa način, kako se nekaj skupnega odpira participaciji in na kateri način posamezniki sodelujejo v tej distribuciji«⁸. Zasedati neko mesto torej pomeni zmožnosti ali nezmožnosti participacije v skupnosti, pomeni neko pozicijo vidnosti ali nevidnosti v skupnem prostoru. Zato vidi Rancière v jedru političnega nič drugega kot estetiko, ki je neka »razmejitev krajev in časov, vidnega in nevidnega, govora in hrupa, ki simultano določa mesta in vloge v politiki kot izkustveni formi«⁹. Tisto, čemur Rancière pravi estetsko, je prav distribucija smisla: estetika ni skup umetniških praks, niti njihova teorija – 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 znotraj njega zasedamo. Ta preplet pogojenosti politike z estetiko nikakor ne pomeni zvajanja ene na drugo. Prav nasprotno. Po Rancièru je značilnost politike, da je redka, je neki prelom z

2 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Suverena oblast in golo življenje*. (Ljubljana 2004, Študentska založba, Knjižna zbirka Koda), str. 25.

3 *Ibid.*, str. 27.

4 *Ibid.*

5 Laura Hudson, *The Political Animal: Species-Being and Bare Life*. Dostopno na: http://www.mediajournal.org/articles/the-political-animal#endref_14. (Prevedel V. V.).

6 Agamben 2004, str. 99.

7 Samo Krutoš, »Iz rednega stanja«. V Giorgio Agamben. *Homo Sacer. Suverena oblast in golo življenje*. (Ljubljana 2004, Študentska založba, Knjižna zbirka Koda), str. 235.

8 Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, prev. Gabriel Rockhill. (London and New York: Continuum, 2004), str. 12. (Prevedel V. V.).

9 *Ibid.*, str. 13.

logiko teles na njihovih pravih mestih, erupcija sredi skupnega smiselnega sveta. Je konec konjunktura med »potrjenimi dispozicijami delitve skupnega sveta in pozicijami v tej delitvi«¹⁰. Tako se tudi v filmu pritisk počasi nabira do točke, ki jo povzame Armin, ko govori o 12-, 14- ali 16-urnem delavniku: »To je tista delavska logika: 'Če nimaš ur, nimaš denarja'. Ma itak nikoli nimam denarja!« Odločitev ne pristati na pozicijo nevidnosti je gibalna sila filma. Kaže se kmalu po začetnem prizoru z demonstracijami pred slovenskim veleposlaništvom v Sarajevu, nadaljuje s samoorganizacijo izkoriščenih, zavrženih in na suženjstvo obsojenih delavcev v Cazinu, konča s srečanjem v slovenskem parlamentu. Motor celotnega dogajanja sta Armin in njegova žena Aigul Hakimova, ki obiskujeta samske domove, podobne taboriščem, izčrpane bivše delavce slovenskih »privatnikov«, radijske oddaje in zahtevata izstop iz tišine. Rancière v *Politiki estetike* povzame Aristotelov argument o sužnjih – da tudi ti lahko sodelujejo v logosu skupnosti, ker pa naj ne bi imeli sposobnosti »rezoniranja«, jim v skupnosti pripada mesto pokornosti. Proletariat podobno kot sužnje opisujejo kot »nerezonirajoče«, obsojene na anonimnost reproduktivnega dela in posledično nesodelovanja pri skupnem (političnem) življenju. Vendar se proletariat odreče pokorščini in zahteva nekaj, kar mu ne pripada, zahteva tisto, kar imajo samo tisti z deležem pri politični skupnosti. Proletariat zahteva svobodo, to pa je za Rancièra politični dogodek, zahteva po nečem, kar v določeni razporeditvi smisla implicira prevrednotenje te razporeditve.¹¹ Politika je redki eruptivni dogodek sredi skupnega smisla. Prekar ni delavci, ki so do takrat imeli »čas samo za spanje in delo«, postanejo politični v zahtevi po tistem, kar jim »ne pripada«. To je tisto, kar Nika Autor v filmu *V deželi medvedov* dokumentira: izbruh političnega.

Vendar to še vedno ni poanta, ki sem jo hotel doseči ... pri govoru o političnem v umetnosti ali natančneje, o političnem učinku umetnosti. Zato ker kaže osvoboditvene boje, umetnost ni avtomatično politična. Ukvarjanje s političnimi boji v nekem umetniškem mediju ne pomeni avtomatsko, da je na političnem polju dosežen učinek. »Umetnost in politika sta druga na drugo navezani kot obliki diskonsenza, operaciji rekonfiguracije skupne izkušnje čutnega,«¹² pravi Rancière. Sem sodijo »strategije umetnikov, ki se trudijo spremeniti oporne točke za to, kar je vidno in kaj je izrazljivo, omogočiti videnje tistega, kar ni bilo videno, omogočiti drugačno videnje tistega, kar ni bilo videno, kar se je prelahko videlo, postaviti v razmerje tisto, kar ni bilo v razmerju, da bi s tem dosegli prelome v čutnem tkivu zaznav in v dinamiki afektov. To je delo fikcije. Fikcija ni ustvarjanje domišljjskega, ki stoji nasproti realnemu svetu. Je delo, ki izvaja diskonsenze, ki spreminja načine čutne prezentacije in oblike izjavljanja, tako da spreminja okvire, lestvice in ritme, tako da gradi nova razmerja med videzom in realnostjo, posameznim in skupnim, vidnim in

njegovim pomenom.«¹³ Posebej pomemben se mi zdi poudarek v nadaljevanju, da se ta diskonsenzualna misija umetnosti ne dogaja na specifično političen način. Nasprotno, kakršnokoli brisanje distance med politiko in estetiko pomeni izničenje »singularnosti operacij, s katerim politika ustvarja lastno prizorišče subjektivacije«¹⁴. Še posebej zanimivo se mi zdi, kako blizu je ta misel sijajnem eseju Miklavža Komelja *Političnost poezije*, ki vidi političnost poezije prav v nemožnosti njenega zvajanja na avtonomno sfero politike: »Političnost poezije je namreč ravno v prelomu s tem, da bi bila poezija učinek neke politike.«¹⁵ In ravno v tem vidim vrednost obravnavanega filma. Kategorično nepristajanje na brisanje razlike, nedopustnost pozicije, v kateri bi se umetnik zopet znašel v položaju, ko je učinkovitost umetnosti enaka izpeljavi umetnikovega načrta. Film *V deželi medvedov* ne prehaja v naivno didaktičnost, prek katere bi gledalca potrpežljivo poučeval in ga spremljal v takojšnji politični angažma. Nika Autor deluje v dispozitivu sedanjosti, v katerem skuša subvertirati navidezno homogenost smisla, prizadeva si graditi prostor drugačnega prepleta vidnega in izrekljivega.

Izredno moč filma vidim prav v tem ohranjanju distance. Popolnoma jasno je, da sta Armin in Nika prijatelja, da je Nika odlično seznanjena s kalvarijo svojega prijatelja in degradirajočimi zgodbami ostalih akterjev filma. Vendar Nika ostane za kameero. Sledi Arminu v njegovem pohodu, sledi Aigul v njenem aktivističnem angažmaju, dokumentira vznik delavske iniciative in njihove zahteve po pravicah. Intervenira samo z vprašanji – nosi kamero, ki nam hoče odpreti nov pogled, novo videnje skupnega smisla. »Politično vprašanje je namreč najprej vprašanje o zmognosti kakršnihkoli teles, da se polastijo lastne usode.«¹⁶ To je tisto, kar dokumentira, in s spremljanjem tega vznika političnega nosi tudi film politični angažma dajanja glasu brezimnim. Izstop nevidnih delavcev v področje vidnega ni njena zgodba, je zgodba samih delavcev, ki si ji ona prizadeva dati vidnost. In ne samo to. S filmom *V deželi medvedov* hoče, če lahko še enkrat uporabim Rancièrov izraz, poseči v distribucijo, razdelitev skupnega smisla, da bi lahko uvideli nove možnosti vidnega in izrekljivega. Veseli me tudi, da se pri tem izogne klasični pasti tistega, čemur se danes popularno reče relacijska estetika. Umetniške strategije, ki nastopajo pod tem imenom, hočejo izničiti posredovanje med umetniškim početjem, ki proizvaja neko (umetniško) delo, in prevrednotenjem družbenih razmerij. Umetnost naj ne bi več proizvajala objektov, namenjenih pogledu, temveč bi direktno delovala s predlaganjem novih družbenih razmerij. Rancière odlično povzame kontraproduktivno tendenco tega pristopa: »Kratki stik umetnosti, ki neposredno ustvarja oblike razmerij namesto likovnih oblik, je navsezadnje kratki stik dela, ki nastopa kot vnaprejšnja uresničitev lastnega učinka.«¹⁷ Učinkovitost ni, kot to Rancière posrečeno formulira, v prenašanju sporočila ali

10 Wolfe, Katherine. »From Aesthetics to Politics: Rancière, Kant and Deleuze«. Dostopno na: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=382#FN2link>. (Prevedel V. V.).

11 *Ibid.*

12 Jacques Rancière, *Emancipirani gledalec*. (Ljubljana 2010, Maska), str. 40.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, str. 47.

15 Miklavž Komelj, *Nujnost poezije*. (Koper 2010, Hyperion), str. 23.

16 Rancière 2010, str. 50.

17 *Ibid.*, str. 45.

etizaciji umetniškega početja, temveč predvsem v »razporeditvi teles, v razrezu singularnih prostorov in časov ...«. ¹⁸

Eksplicitno prednost tako Rancièrovih razmišljanj o političnem delovanju umetnosti in filma *V deželi medvedov* vidim še v eni točki. Ko Rancière govori o političnem, se to zmeraj vzpostavlja prek prebijanja nekega družbenega reda stvari, ko se nekaj, kar je iz tega izključeno, afirmira kot univerzalno. To prepozna tudi Slavoj Žižek, ki pravi, da se »estetska metafora, v kateri posamezni element predstavlja univerzalno, dogaja v političnem kratkem stiku, kjer določen element pomeni univerzalno gesto zavračanja oblasti«. ¹⁹ Armin in njegovi kolegi tako v filmu večkrat ponovijo, da se nikakor ne bojujejo za lastne pravice, ampak za pravice na splošno. Njihova partikularno artikulirana zahteva pomeni zavračanje neznosnosti oblastne strukture v celoti, je univerzalni »ne«! Po sestanku v slovenskem parlamentu, ko se že obeta razrešitev njihovega prekarnega položaja, je ta univerzalnost še enkrat formulirana s strani enega izmed zbranih delavcev, ki se jasno izreče: rešitev tega vprašanja vidim samo kot rešitev tega vprašanja za vse.

Ker, če se za trenutek vrnemo k Agambenu, izredno stanje, o katerem govori, ni več nobena izjema, je nenehna grožnja, saj je vladavina zakona lahko vsak trenutek razveljavljena in smo prepuščeni (ne)milosti nasilja. Trenutek, ko lahko vsi postanemo *homines sacri*; golo življenje, izpostavljeno nasilju, je vedno skoraj tukaj. Prav zato je ta premik poudarka s političnega na estetsko pomemben: estetske premestitve in subverzije homogenega dispozitiva poznokapitalistične dobe niso samo ponazoritev bojev, ki se v njem dogajajo, temveč so prav bojno polje. Idilično uživanje v pisanih fotografijah iz začetne anekdote in *V deželi medvedov* označujeta konflikt – oprostite mi to zaključno dramtizacijo – med uradno logiko teles na pravem mestu in odpiranjem nove distribucije skupnega smisla, ki si prizadeva prispevati nove možnosti vidnega in izrekljivega. Estetika je *kampfplatz*, na katerem se gradijo temelji nove razporeditve čutnega, na ozadju katerih bodo nastopili novi politični subjekti.

¹⁸ *Ibid.*, str. 35.

¹⁹ Slavoj Žižek, The Lesson of Rancière. V Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. (London and New York: Continuum, 2004), str. 76. (Prevedel V. V.).