

Filmski obzornik 55: Na kateri strani si?

Andrej Šprah

108

KINO: št. 21/2013

»Medtem ko je bila forma filmskega obzornika zgodovinsko v rabi kot psihološko propagandno orožje, je tu vzeta kot raziskovalno-propagandno orodje. Filmski obzornik je uprizoritvena preambula neformalnega raziskovalnega projekta o prepletu podobe in kapitalizma. V tej fazi zgošča dose-danje zapiske s poti in poskuša artikulirati ključne tematske oporne točke.«¹

Projekt *Filmski obzornik 55*² (2013) Nike Autor z ekipo sodelavcev Markom Bratino, Jurijem Medenom in Cirilom Oberstarjem (kot so sopodpisani v špici filma) predstavlja vznemirljivo raziskavo možnosti, ki jih ta najbolj eksploatirana dokumentarna zvrst ponuja danes. Hkrati pa pomeni docela specifičen filmsko-kulturno-politični podvig. Naslov izvira iz pragmatičnega dejstva, da je bilo v času od leta 1946 do 1951 v Sloveniji posnetih 54 filmskih obzornikov; tradicijo tako nadaljuje tam, kjer se je pred dobrimi 60-imi leti končala.³ A to »nadaljevanje« se odvija na izrazito svojski, avtorski

- 1 Programsko besedilo predstavitve projekta, nastalega v sklopu U3, 7. *trienale sodobne umetnosti v Sloveniji* in premierno prikazanega v sklopu programa *Kino-integral* na *Jesenski filmski šoli 2013* v Slovenski kinoteki.
- 2 Zavoljo jezikovne poenostavitve naslov filma v nadaljevanju pišemo v okrajšani verziji *Obzornik 55*.
- 3 Proizvodnjo filmskih obzornikov, ki je v Sloveniji potekala od leta 1945 do 1951, so filmski ustvarjalci za kratek čas spet obudili leta 1955 in začeli s snemanjem serije *Novi obzornik*

način, ki izbrano filmsko obliko sicer afirmira, hkrati pa tudi že subvertira vrsto njenih poglavitnih določil. Na tematski afirmativni ravni se ohranja predvsem izhodiščno dejstvo, da je bil obzornik vselej namenska izrazna forma z izrazito politično-utilitarnim nabojem; govorimo torej o političnem filmu, čigar temeljna težnja je gledalca preobraziti v politično bitje (vsaj za toliko časa, kolikor traja filmski dogodek). Toda izhodiščno usmeritev, ki povzema vrsto formalnih obzorniških značilnosti, Nika Autor vseskozi spodkopava z dodajanjem elementov niza drugih dokumentarnih (pod)zvrsti. Ključno vsebinsko-formalno subverzijo tako predstavlja prvoosebni pristop – vpis cineastke v filmsko telo, ki omaja objektivistični diskurz podajanja »nesporne resnice dogajanja«. Namesto zavzemanja za afirmacijo dokumentarne vizije avtentičnosti se soočamo z vprašanji in premisleki o iskanju najustreznejše podobe za podajanje razrednega boja, kar odpira samorefleksivne razsežnosti projekta, s tem pa mu dodaja esejistični naboj. Film tako poudarja dejstvo, da vsakršna historična revitalizacija ustaljenih filmskih oblik neizogibno vsebuje zavest o nujnosti njihove subverzije, saj je izbira forme izhodiščno politična in moralna odločitev, ki terja nujni vnovični premislek in re-formulacijo vsakič, ko se za potrebe osvobodilnih zavzemaj obudi k življenju.

Ker je *Obzornik 55* na vseh ravneh izjemno kompleksno delo, se bomo za začetek pomudili pri natančnejši predstavitvi poglavitnih vsebinskih poudarkov znotraj osnovnih oblikovnih koordinat, ki povzemajo nekaj klasičnih obzorniških prijemov. V formalni zasnovi delo Nike Autor temelji na epizodni formuli, ki si jo je najtradicionalnejša oblika obzornika izposodila pri dnevnem časopisu ali tedenskih revijah, kjer so vsebinski korpusi razvrščeni po »pomembnosti« od aktualne dnevne nacionalne politike do športa, zabave in razvedrila. Vendar pa strukturno linijo *Obzornika 55* krmili logika, povsem drugačna klasičnega pristopa. Namesto standardne hierarhizacije uveljavljene vsebinske zaporednosti sledimo različnim tematskim sklopom, ki se eliptično povezujejo po dinamiki razmerja med kronologijo stopnjevanja razrednega boja in psihopatologijo kapitalističnega spreminjanja vsega v potrošno blago lastne dobrobiti – tudi najprodnorejše oblike kritike, naperjene vanj. Notranjo logiko relacij pa krmili prvoosebni komentar same avtorice; njena osebna izkušnja predstavlja izhodišče, na katerem se vizija slik spomina prepleta z iskanem možnosti ustrezne – nove oziroma prenovljene – podobe razrednega boja.

Film se začne s prologom priprav na demonstracije v okviru t. i. vstajniških gibanj, ki so jeseni 2012 in spomladi 2013 prenesla slutnjo vseljidskega odpora na trge in ulice slovenskih mest ter predstavljajo tudi nosilno pripovedno razsežnost *Obzornika 55*. Priprave, ki zajemajo oblikovanje transparentov, nadgrajujejo verzij pesmi Bertolta Brechta o razmerju med uporom, besedo in molkom.⁴ Tako

slovenskih filmskih delavcev, ki pa je zaradi finančnih omejitev doživel zgolj sedem edicij in bil leta 1957 ukinjen.

4 Besedilo navedenega dela pesmi se glasi: »Lepo je pograbit besedo v razrednem boju. / Krepko in doneče / pozvati množice k boju. / Govoriti, a prikriti govorca. / Zmagati, a prikriti zmagovalca.

109

KINO: št. 21/2013

po navedbi naslova nas mednapis prestavi h glavni ozadni pripovedi filma, ki je prispevala tudi njegov ključni vizualni vodilni motiv. To narativno podstat predstavlja dogajanje v Mariboru leta 1941 oziroma zgodba o usodi narodne heroinje Slave Klavora, ki jo je v prvem letu okupacije v Mariboru aretiral gestapo in – po okrutnem mučenju in zasliševanju – tam uprizoril tudi njeno eksekucijo. Vizualni lajtmotiv pa sestavljajo inscenirani, detajlirani posnetki vpraskavanja slogana ilegalske konspiracije: »Nič govoriti. Nič vedeti. Nikogar poznati.«, ki je kot zgodovinska relikvija ostal na zidovih zaporniške celice št. 68; ti posnetki se pojavljajo na nekaj ključnih pomen-skih prehodih filma. Mesto Maribor, rojstni kraj režiserke, predstavlja tudi osrednje prizorišče filma, v katerem na eni strani sledimo trenutkom osebne zgodovine cine-astke, na drugi pa pričamo nekaterim ključnim dogodkom, ki štajersko prestolnico postavljajo na zemljevid Slovenije kot eno najvidnejših odporniških središč.

S prehodom v Maribor leta 1989 – k arhivskim posnetkom sprejema otrok v Zvezo pionirjev – se tako začneja tretja tematska linija filma: (prvo)osebna pripoved režiserke o »intimni prizadetosti« in neposredni vpletenosti v ključne segmente dogajanja. Prizori sprejemanja v »vzgojno – zabavno, patriotsko, izvenšolsko orga-nizacijo«, katere članstvo so ponazarjale znamenite modre titovke in rdeče rutice, zaključuje avtoričin komentar, ki poudarja: »Z razpadom socializma bodo te podobe postale nostalgični nadomestek spomina, ki ga je ekonomska dinamika kapitalizma že zdavnaj izgnala iz mišljenja.« Pionirski sekvenci preko neposrednega skoka v leto 1988 sledijo arhivski prizori delavskih protestov, tj. časa, ko so se ulice Maribora tresle, »kot bi po njih vozili tanki« (po spominih pripovedovalkeine mame). Podobe delavskih demonstracij dopolnjujejo sike časopisnih naslovnice, ki podčrtujejo avten-tiko vzdušja razviharjenega časa. Vizualni *déjà vu* nas vrne v sedanjost nadaljevanja priprav na »drugo mariborsko vstajo«, v katero nas film po tem kratkem počitku, prekinjenem s podobami časopisnih novic iz jeseni 2012, tudi neposredno popelje. Prestop v žarišče protestov pospremi komentar, ki ga obravnavamo kot pomenski vrhunec filma v enaki meri kot dokumentiranje same vstaje pojmujeemo za njegov vizualni klimaks. Besedilo pravi: »Korakamo proti Trgu svobode, po stopinjah delavcev in delavk pred štiriindvajsetimi leti. Kjer so korakali organizirani industrijski delavci, se danes vali od države pozabljena drhal – mi« (poudarki A. Š.).

Novični zgodovinski zdrs v leto '41 nas ob svojem zaključku popelje k naslednjemu tematskemu sklopu – razpadu SFRJ in grozodejstvom, ki so jih pretrpeli tisoči v nekdanji skupni državi. Novo temo uvajajo arhivski posnetki dnevnika TV Slovenija, ki obravnava odkritje vrste koncentracijskih taborišč na območju Bosne in Hercegovine, s poudarkom na dogajanju v taborišču Omarska. Genocidna dejstva nadgrajuje premislek o konfliktu v aktualnih teoretskih razpravljanih o »pravi podobi holokavsta«, o »resnični in zavajajoči podobi«, o »ustreznosti« oziroma

»skonstruiranosti« podob »pekla na zemlji«, o »zavajajoči podobi« kot orodju zabrisa »zgodovinskih nedogodkov« ... Preskok nazaj v leto 2012 nas privede na žalno slove-snost, ki se odvija v rudniku Omarska – na prizorišču genocida nad lokalnim bošnja-škim in hrvaškim prebivalstvom. Rudnik železa, ki ga je leta 2004 odkupila največja svetovna jeklarska korporacija ArcelorMittal in kjer poteka »produkcija železa, pomešanega s kostmi«, kot poudarja komentar filma, na obletnico morije za dve uri prekine delo, da omogoči komemoracijo, ki se je udeležujejo svojci pobitih, veči-noma razseljeni po najrazličnejših evropskih državah. Prizore spominske slovesnosti »dopolnjuje« odmik k navdušeni reportaži o izgradnji slovite umetniške instalacije v poklon olimpijskim igram v Londonu *ArcelorMittal Orbit* Anisha Kapoorja. Za skulp-turo, katere ime je kombinacija umetniškega naslova projekta in imena donatorske korporacije, je slednja podarila surovine v vrednosti vrtoglavih 23 milijonov funtov. V dejstvu, da so to surovine, »pomešane z ostanki človeških kosti iz Omarske«, Nika Autor ne vidi le absurdnosti razmerja med sodobno umetnostjo in njeno podvrženo-stjo kapitalističnim načinom industrijske proizvodnje, marveč tudi prelomno gesto dokončnosti afirmacije znamenitega postulata Walterja Benjamina – njen komentar projekta je namreč nedvoumen: »Čas, ko je bilo treba šele razkriti, da ni dokumenta kulture brez dokumenta barbarstva, je nepreklicno minil.«

Zadnji tematski premik nas znova popelje nazaj v Maribor v prvem letu vojne, kjer se je življenjska zgodba dotlej najmlajše talke v Sloveniji 24. avgusta končala pred strelskim vodom nacističnih krvnikov. Film se zaključuje z epilogom, v katerem pričamo kratkemu nizu spominskih fotografij narodne junakinje, spremljanih s slovensko interpretacijo slovite protestniške »himne« delavskih uporov, pesmijo Florence Reece »Which Side Are You On?« (v izvedbi Katarine Juvančič in Dejana Lapajneteta), ter se (po odjavni špici) izteče v zumirano zazrtje v globine neba, ki povzema pogled Slave Klavora z njene zadnje fotografije.

Preplet orisanih heterogenih vsebinskih linij dopolnjuje prav tako raznovrstna raba avdiovizualnih sredstev. Na ravni podob imamo tako opraviti z izmenjavo statičnih in gibljivih slik. Negibne podobe predstavljajo predvsem spominske foto-grafije Slave Klavora in časopisne naslovnice, medtem ko se gibljive v osnovi delijo na aktualno slikovno gradivo, posneto v zdajšnjosti, ter na arhivske posnetke. Prve predstavljajo posnetki protestov iz leta 2012, dogajanje v Omarski ipd. na dokumen-tarni ravni ter inscenacija vpisovanja na zaporniško zidovje v »frikcijski« razsežnosti filma, medtem ko se arhivski posnetki delijo na amatersko gradivo (pionirska inav-guracija, drobci protestov mariborskega delavstva) in profesionalno obdelane mate-riale medijskih hiš – zlasti posnetke delavskih demonstracij s konca osemdesetih let, insert iz TV-dnevnika in reportaža o Kapoorjevi *Orbiti*. Mestoma naletimo na vizualne intervencije na meji abstrakcije; te služijo predvsem kot podlaga za bese-dilo, ki odpira vprašanje (ne)možnosti oziroma (ne)reprezentativnosti določene vrste podob ... Navedene slikovne dimenzije dopolnjuje še različna raba mednapisov, ki locirajo prizorišča, predvsem pa artikulirajo zgodbo Slave Klavora ter vpisov v

/ Umreti, a skriti smrt. / Le kdo ne bi mnogo storil za slavo. / A kdo bi to storil za molk?« (Brecht, 2003: 1140; prevedel Marko Bratina)

podobo, ki določene slikovne razsežnosti dopolnijo s poetičnimi ali reflektivnimi poudarki. V slušnem spektru pa lahko – poleg avtentičnih zvokov s prizorišč – prisluhnemo izmenjavi treh različnih instrumentalnih motivov, ki se preklapljajo skladno z vsebinskimi poudarki, edini vokalno-instrumentalni segment pa prispeva zaključni protestni song.

Dejstvo, da se projekt na deklarativni – tako naslovni kakor programski – ravni opredeljuje za obzornik, seveda samoumevno pomeni težnjo uvrstitve v izjemno tradicijo te hkrati zloglasne in opevane dokumentarne zvrsti. Njen razvoj in zgodovina delita usodo večine ostalih ključnih dokumentarnih vrst, zvrsti in podzvrsti, za katere je značilna velika razvejnost v pristopih in vizijah, ki jih zastopajo. Takšna večplastnost izvira iz dejstva, da dokumentarna ustvarjalnost na splošno vselej vzpostavlja dejaven odnos do konkretnih življenjskih situacij, odprtih družbenih problemov ali nerazrešenih zagat svojega oziroma minulega časa. To pomeni, da nikoli ne more biti zgolj »objektiven«, nezainteresiran posnetek družbeno in zgodovinsko determinirane sveta, temveč opredelitev do njega, vpis vanj ali pa neposredna intervencija v njem. Ključno je tako izhodišče, na katerem temelji, saj je zavoljo utilitarnosti praviloma primoran »izbirati strani« ali pa znotraj vnaprej določenih smernic delovati subverzivno oziroma polemično. Tako lahko tudi v razvoju obzornika na izhodišču utilitarnosti obravnavamo predvsem dve osnovni obliki: državotvorno in opozicijsko. V prvem primeru gre najpogosteje za ideološko profiliran pogled na aktualno dogajanje, ki utrjuje mnenjski konsenz in obstoječe stanje; v drugem pa za idejno instrumentalizirano usmeritev, krmiljeno z vizijami nujnosti sprememb, ki obravnavano aktualnost pogosto kombinirajo s pogledom v zgodovino razrednega boja in njegove kulturne ter umetnostne zapuščine.

Filmski obzornik, poznan tudi pod imeni filmski tednik, filmski žurnal, filmske novice, filmska kronika, filmski pregled ipd., slovenski Filmski leksikon opredeljuje takole:

»Vrsta dokumentarnega filma, ki na strnjen in pregleden način obvešča gledalca o aktualnih dogodkih v določenem časovnem obdobju (tednu, mesecu dni); navadno dolg 10–15 minut, obsega več tematskih sklopov (od nekoliko daljših reportaž do kratkih vesti).« (Kavčič in Vrdlovec, 1999: 446) V verjetno najnatančnejšem geo-historičnem pregledu zvrsti, monografiji *Newsreels across the World*, ki sta jo podpisala Peter Baechlin in Maurice Muller-Strauss, pa avtorja izhodiščno navajata pet osnovnih določil obzornika:

(a) Redno prikazovanje v razmeroma kratkih intervalih, ki so lahko mesečni, štirinajst-dnevni, tedenski ali celo dvakrat-tedenski, kar je odvisno od držav nastanka. (b) Vsaka številka zajema posamezne tematske sklope, ki niso neposredno povezani. (c) Načeloma se podajanje vsebinsko navezuje na aktualna dogajanja svojega časa. (d) Filmi so

praviloma standardne dolžine. (e) Tematike predstavljajo na enostaven in neposreden način, za razliko od magazinskih oddaj in dokumentarcev, ki so pogosto interpretativni in didaktični (Baechlin in Muller-Strauss, 1952: 9).

Združitev obeh opredelitev povzema ključne poteze obzornika, ki sicer variirajo glede na okolje in potrebe, za katere so snemani. Raziskava Baechlina in Muller-Straussa tako kaže, da se je dokumentarna zvrst, katere korenine sežejo k samim izvorom filmske umetnosti, že v času prve svetovne vojne razmahnila široko po svetu,⁵ po njej pa postala prevladujoč nosilec avdiovizualne informacijske infrastrukture.

Kot odgovor na izjemni razmah komercialne obzorniške produkcije v 20. in 30. letih se je začela tudi sporadična produkcija svojevrstnih oblik »proti-informiranja«, v katerih so svoje videnje sveta podajala predvsem delavska in sindikalna gibanja. Čeprav je bila produkcija režimsko-propagandnega obzorniškega pogona enako intenzivna tako na vzhodu in zahodu kakor na severu in jugu zemeljske oble, so bile v njenem opozicijskem protipolu opazne velike razlike. Lahko bi rekli, da je v zahodni hemisferi za vsakim državno sponzoriranim obzorniškim sistemom obstajal tudi pogon opozicijskih praks, v katerih so se združevale ideje, vizije in prepričanja sprva deprivilegiranih, opozarjajočih na krivice, kasneje pa vse bolj upornih in militantnih skupin ter skupnosti. Na ostalih obzorniških žariščih so se pobude opozicijskih filmskih novic razlikovale v intenzivnosti, usmeritvi in kontinuiteti glede na trenutne politične razmere; pred drugo svetovno vojno so bile tako pomembne zlasti obzorniške serije *Zeitbericht-Zeitschrift* v Nemčiji, *America Today* v ZDA, *VVVV-Journaal* na Nizozemskem, *Prokino News* na Japonskem itn.

Po drugi globalni kataklizmi – v kateri je informacijska produkcija v celotni medijski sferi praviloma »oblekla uniformo« ter služila predvsem propagandnim in kontrapropagandnim namenom vojskovanja – se je državotvorna proizvodnja usmerjenih novic samo še okrepila, na drugi strani pa je preteklo kar nekaj časa, da so se konsolidirale in znova povzdignile svoj glas zahteve po drugačni vrsti avdiovizualnega žurnalizma. Opozicijske težnje so se tako utrjevale premosorazmerno s stopnjevanjem nezadovoljstva in zahtev po spremembah v različnih kriznih žariščih sveta. Na osnovi povedanega nikakor ne more biti presenečenje, da je obzornik postal tudi eno pglavitnih izraznih sredstev v rokah premnogih ustvarjalcev v njihovih zahtevah po spremembah v nemirnem povojnem obdobju – v času revolucionarnih izbruhov šestdesetih let XX. stoletja, ko so se širom zemeljske oble rojevale bolj ali manj radikalne odporiške pobude. Med njimi so najodločnejše nastopila revolucionarna gibanja, ki

5 Avtorja rojstvo zvrsti pripisujeta sovpadanju z dvema revolucionarnima spremembama v filmski industriji: uvedbo kinodvoran, ki je nadomestila potujoče filmske predstave in zahtevala reden, a pester program, ter prehodu od sistema nakupov k izposoji filmskih kopij. »To se je zgodilo okrog leta 1905 v ZDA in okoli 1907 v Franciji. Takrat je Charles Pathé zasnoval svoj Journal. Leta 1908 sta mu sledila Léon Gaumont in Sociéié Eclair. V letu 1909 sta brata Pathé odšla v London in tam začela s pionirskim obzorniškim projektom Pathé Gazette« (Baechlin in Muller-Strauss, 1952: 11).

so se zavzemala za korenite spremembe in pogosto zanetila vsesplošni odpor, vse do oboroženih spopadov; nič manj pomembne niso bile odporiške naveze, v katerih so se združevale delavske, študentske, kulturne in vrsta drugih iniciativ, izjemno vlogo pa so odigrala tudi kritična, polemična reformna prizadevanja za premene znotraj obstoječih družbenopolitičnih izhodišč in sistemov. V prvo skupino sodijo zlasti osvobodilna vrenja v Latinski Ameriki, revolucionarna gibanja v Združenih državah in odporiška vihra, ki je zavela čez evropski zahod in se najintenzivneje razmahnila v Franciji, Italiji, Nemčiji in Veliki Britaniji, v drugo pa štejemo predvsem reformna zavzemanja na vzhodu Evrope, ki so doživela svojo formalno in simbolno kulminacijo na Češkoslovaškem v znameniti »praški pomladi« leta 1968.

V liniji preučevanja angažiranih zavzemanj s sredstvi dokumentarnega novinarstva je bila tudi javna artikulacija njihovega delovanja pogosto prežeta z revolucionarno, manifestno dikcijo, kakršna je bila značilna za ves režim odporišta. Eno najradikalnejših karakterizacij opozicijskega obzornika je podal britanski aktivistični cineast Simon Hartog v »pamfletu«, objavljenem leta 1970 v reviji *Afterimage*. V članku, ki že z naslovom (»Newsreel or the Potentialities of Political Cinema«⁶) preigrava večpomenskost obravnavane zvrsti, se (po kratkem historičnem poklonu Dzigi Vertovu in njegovi viziji filmskih novic) osredotoča na ključna obzorniška gibanja konca 60. let in že uvodoma navaja nekaj neizbežnih določil obzornika. Med njimi so odločilna: serialnost; stilistična prepoznavnost; kolektivno avtorstvo (zavoljo katerega je vsak »element« ustvarjalnega procesa zamenljiv); zavračanje avtorske politike; posebna pozornost, posvečena načinu prezentacije filma, vsakršne spremembe pa so lahko le posledica nujne »modernizacije« proizvodnega procesa in ne smejo vplivati na temeljna določila serije. Tako poudarja, da mora vsak posamezen obzornik nositi prepoznavna obeležja serije v celoti in da mora biti pod idealnimi pogoji »... vsak del enote strukturno in stilistično nadomestljiv s katerim koli drugim delom serije. V proizvodnji obzornika nikakor ni prostora za individualnost. Pristop, kompozicija, montaža ipd. so vsi določeni vnaprej.« (Hartog, 2013: 77) Podobno neizprosno do kakršne koli »osebne perspektive« je zaznati v znatnem delu programskih oziroma manifestnih intervencij afirmacije obzornika kot najustreznejšega informacijskega odporiškega mehanizma.

Vendar pa zgodovinska izkušnja kaže, da kolektivno avtorstvo ni nujni predpogoj tovrstne ustvarjalnosti. Tudi v najradikalnejših oblikah političnega obzornika, kot so jih preigravale različne vizije militantnega filma, namreč naletimo tako na kolektivni kakor individualni princip. Zato se zdi v pričujočem kontekstu najustrežneje prisluhniti avtorjem iz Latinske Amerike, ki so filmsko ustvarjalnost pojmovali kot eno najustreznejših orožij razrednega boja. V vrsti njihovih razprav o strategijah gverilske kinematografije je najprodornejši in najdaljnosežnejši manifest

6 Tu gre za težko prevedljivo besedno igro aktualizacije tradicionalnega pojma »newsreel« s skovanko »newsreel«, ki seveda aludira na filmsko akcijo tukaj in zdaj. V besedilu se osredotoča predvsem na obzornike, kot so ameriški *Newsreel*, italijanski *cinogiornali* in francoski *ciné-tract*.

argentinskih cineastov Octavia Getina in Fernanda Solanasa »K tretjemu filmu«. Besedilo (pomembno tako zavoljo logističnih in operativnih napotkov možnosti odporišta s filmskimi sredstvi kakor spričo zasnovane koncepta *tretjega filma*) med drugim izrecno izpostavlja nepomembnost razlike med kolektivnim in osebnim pristopom znotraj filmskih osvobodilnih zavzemanj. Ob analizah nujnosti angažirane ustvarjalnosti – kot predpogoja filmskega raziskovanja možnosti revolucije – med ključne akterje namreč uvrščata tako skupine kakor posameznike, denimo:

Newsreel, filmska skupina Nove levice Združenih držav Amerike; cinegiornali italijanskega študentskega gibanja; filmi, kakršne snema *Etats généraux du cinéma français*; filmi britanskih in japonskih študentskih gibanj; vse skupaj v duhu in poglobljanju del Jorisa Ivensa in Chrisa Markerja. Dovolj je pogledati že filme Santiaga Álvareza na Kubi ali filme, kakršne različni avtorji razvijajo v 'naši skupni domovini', kakor bi rekel Bolívar, v iskanju revolucionarnega latinskoameriškega filma (Getino in Solanas, 2009, 130).

Prav kubanski dokumentarist Santiago Álvarez, na katerega opozarjata Solanas in Getino, predstavlja najizrazitejši primer relevantnosti osebnega pristopa.⁷ Kot ena osrednjih figur individualne obzorniške prakse v novejši zgodovini kinematografije je namreč več kot trideset let vodil produkcijo *Tedenskih novic Latinske Amerike* v okviru Kubanskega inštituta za industrijo in kinematografijo, sam pa je režiral tudi več kot šeststo obzornikov.

Pričujoči prelet poudarkov iz historiat obzornika ne izpričuje le njegove izjemne večplastnosti, temveč govori o neslutelih možnostih, ki jih ponuja in ki so jih znali ustvarjalci dobrodošlo izkoriščati predvsem v situacijah pregrevanja vsakršnih – zlasti političnih – strasti. Četudi je na državotvorni strani kmalu klonil pred svojim največjim »sovražnikom«: televizijo (z njenim razmahom ob koncu 50. let je namreč masovna obzorniška produkcija zlasti na Zahodu usahnila), je na opozicijskih barikadah vztrajal mnogo dlje. Kljub nevhvaležnim zgodovinskim pogojem se je obdržal in se v turbulentnih vihrh samo krepil ter ostal sinonim gverilskega bojevanja na vseh frontah razrednega boja in revolucionarnih vrenj, ki so sporadično, a vztrajno pretresala svet.

Pogled v razvejanost skiciranih zgodovinskih poudarkov nam omogoča trditev, da se filmski projekt Nike Autor – seveda ne le zavoljo pomenljivosti naslova – suvereno uvršča v linijo, ki jo zarisujejo razvojne epizode gibanj in individualnih avtorskih tendenc filmskega »obzorniškega žurnalizma«. Vendar pa v nobeno ne sodi docela,

7 »Álvarez je sam snemal filmsko gradivo, koordiniral je filmske ekipe, montiral in nadzoroval montažo ter, kar je najpomembnejše, predstavljal vodilno silo za številne estetike in diskurzivne pobude, s katerimi se je soočal« (Malitsky, 2013: 70).

saj vrsto »neizogibnih« določil zvrsti spreminja, subvertira, z nekaterimi (zlasti gibanjskimi obzorniškimi pobudami iz obdobja najradikalnejših militantnih vizij) pa je – vsaj na videz – celo v neposrednem nasprotju. Ob tem ne moremo mimo dejstva, da že sama pomenljivost naslova projekta predstavlja določeno kontekstualizacijo, ki presega zgolj simbolne vrednosti poimenovanja. Nanaša se namreč na njegovo dvojno zgodovinsko zavezo – umestitev v tradicijo same zvrsti in lociranost v neposredni geo-historični kontekst. A skladno s temeljno težnjo po individualizaciji kot eni glavnih potez projekta, ki pomeni največji »odmik« od objektivnega nadosebnega diskurza kot značilne poteze obzornika, je v samih naslovnih opredelitvah zaobsežena tudi njuna relativizacija. Na prvi ravni je tako polemična že formalna oziroma zvrstna opredelitev dela, ki izhodiščno, deklarativno izpostavljeno dokumentarno obliko ali, morda ustrežnejše, pristop vseskozi reinterpreterira ter preizprašuje. Na drugi, povsem pragmatični ravni pa je nadvse pomenljiva številka v naslovu – označba »nadaljevanja« obzorniške serije, ki se je v zgodovini slovenske kinematografije končala leta 1951 s številko 54. Seveda je tudi ta vpis v nacionalno filmsko zgodovino zgolj gesta, ki reafirmacijo na ravni izrekanja spodjeda tako s formalnimi prijemi kakor z vsebinskimi poudarki.

Kljub omenjenemu dvojnemu spodniku pa je naslov vendarle dovolj zgovoren, da nas usmeri v specifičen zgodovinski kontekst, iz katerega izhaja pomemben del ustvarjalnega naboja filma. Če namreč vztrajamo pri iskanju zaznavnih korespondenc, v katere nas usmerja številka 55, ne moremo mimo tradicije polemičnega »črnega dokumentarca« iz nekdanje SFRJ (z enim vrhunecem v t. i. *beograjski šoli dokumentarnega filma*), ki se je najintenzivneje razmahnil v času od sredine 60. do polovice 70. let preteklega stoletja.⁸ Natančneje: mimo tistega segmenta angažirane jugoslovanske dokumentaristike, v katerem je očitna sorodnost z ustvarjalnimi načeli filmskega obzornika tako v njegovih državotvornih kakor opozicijskih pristopih. V tej razvojni liniji analiziranja družbenih razmer s filmskimi sredstvi lahko sledimo predvsem trem glavnim usmeritvam. Za prvo je značilna neposredna kritika anomalij socialistične dejanskosti v njenih najrazličnejših segmentih. V drugi težnji formalna načela predstavljajo osnovo za poglobljen, a poetično toniran premislek političnih, družbenih ali osebnih zagat v aktualnosti oziroma polpreteklosti. Tretja tendenca pa predstavlja (sicer redke) primere del, sorodnih revolucionarnim, militantnim, gverilskim (bodisi kolektivnim bodisi individualnim) obzorniškim zavzemanjem v neposrednem jedru domala sočasnih odporniških vrenj v zahodni hemisferi in Latinski Ameriki, pa tudi vzdušju »otopljenih« valov na vzhodu Evrope.

8 Pojem »črnega«, ki je iz filmske zgodovine SFRJ najbolj znan kot peyorativna oznaka za dela *novoga jugoslovanskega filma*, slabšalno označenega za *črni val*, je bil najprej uporabljen v »karakterizaciji« polemičnih dokumentarnih del v prvi polovici 60. let, ko se je v časopisju razplamtela kritiška razprava o »(ne)sprejemljivih temah in pristopih« v novem dokumentarcu. Seveda je navdih za poimenovanje predstavljala znamenita poljska dokumentarna *črna serija* iz 50. let.

V prvo skupino sodijo predvsem kratkometražni dokumentarci *Zapisnik* (Aleksandar Petrović, 1964) in *Zapisnik 2* (Miodrag Jakšić, 1965), *Tednik o mladini na vasi pozimi* (Žurnal o omladini na selu zimi, Želimir Žilnik, 1967) ipd.⁹ Njihovo temeljno značilnost, najočitneje izpostavljeno v Petrovičevem filmu, predstavlja neposredna kritika propagandne »fasadne kinematografije«¹⁰ in sistema, ki je z njeno pomočjo lakiral pročelje navidezno trdne zgradbe družbene prosperitete in s tem utrjeval vizijo uspešnosti začrtane poti k boljši prihodnosti. Ko se je namreč Petrović z ekipo podal po sledih velikih zgodb o uspehu, opevanih v nekdanjih obzorniških panegirskih, da bi posnel svoj »kritični obzornik«, ki bi razkrival njihovo spodletelost in protislovja med »uradno« in dejansko podobo, ni bilo več prostora za dvoumnosti, reinterpreteracijo ali relativizacije. V izjemno večplastni strukturi filma, ki zajema štiri nosilne epizode (rdečo nit predstavlja potovanje vzdolž znamenite avto/ceste bratstva in enotnosti), avtor preigra štiri različne dokumentarne stile. Od začetnega klasično obzorniškega, faktografskega in z »vsevednim« komentarjem opremljenega prikaza absurdnega gradbeniškega megalomanstva se razvije v domala nadrealistično lepljenko iskanja razlogov za premnoge nepojasnjene smrti v boksarskih ringih, da bi se nato v angažirani *cinéma vérité* maniri osredotočil na problem nepismenosti v prestolnici SFRJ ter zaključil v prikazu razmaha alkoholizma, podanega v observacijskem stilu *direktnega filma*. Njegovo obzorniško izhodišče pa ni izpostavljeno samo v prvi epizodi, v kateri so uporabljeni tudi arhivski posnetki režimskega obzornika, marveč tudi v povezovalnih avtocestnih prizorih, ki z značilnim pogledom kamere iz kabine drvečega avtomobila in brezosebno dikcijo »objektivnega« komentarja predstavljajo vezivo tega heterogenega filmskega kolaža.

V drugo skupino lahko uvrstimo filme *Parada* (1962) Dušana Makavejeva, *Solza na obrazu* (Suza na licu, 1965) Stjepana Zaninovića, *Prvi sklon – človek* (Prvi padež – čovek, 1964) in *Vojak, prosto!* (Ratniče, voljno!, 1966) Krsta Škanate itn. Njihov skupni

9 Pri omenjenih naslovih je opazna vsebinska sorodnost s poljsko *črno serijo*, za katero je bila značilna neposredna družbena kritika, izražena zlasti v iskanju najrigoroznostnejših družbenih »anomalij«, ki si jih je oblast krčevito prizadevala pomesti pod preprogo. Takšna zakrivana dejstva, ki so jih vzeli v precep poljski avtorji, so bila: problemi huliganstva in mladostnega prestopništva – *Paziite se huliganov* (Uwaga, chuligani!, Jerzy Hoffman in Edward Skórzewski, 1955); prostitucije – *Paragraf nič* (Paragraf zero, Włodzimierz Borowik, 1957); alkoholizma – *Otroci obtožujejo* (Dzieci oskarżają, Jerzy Hoffman in Edward Skórzewski, 1956); revščine – *Tam, kjer vošči lahko noč hudič* (Gdzie diabeł mówi dobrano, Kazimierz Karabasz in Władysław Ślesicki, 1956) itn.

10 Pričujoči izraz je ena od opredelitev, s katero so ob razmahu polemičnega dokumentarca obravnavali predhodno, režimsko prijazno in politično korektno socrealistično dokumentaristiko SFRJ, o kateri eden pomembnih akterjev tedanjega časa Rudolf Sremec zapiše: »Gre za tisto prvo fazo, ki je doslej sploh še nismo krstili, tudi kot rožnate ne, čeprav smo ji dodajali attribute kot: plakataranje, fasadna kinematografija, lakiranka, poljubljam-roke dokumentacija, včasih tudi soc-realizem, prepoln oficielnega optimizma oziroma moralnega komforta. Zdelo se nam je, da se vsaj na filmski način razvoj naše družbe lahko afirmira samo s hvalospevi v stilu uvodnikov, spremljanih z gromovniško-patetičnim tekstom« (Sremec, 1965: 2).

imenovalec najdemo zlasti v poetizaciji izvorno faktografske in linearno pripovedno usmerjene dokumentarne zvrsti. Ta se v prvih dveh navedenih naslovih še osredotoča na splošne družbene tematike, medtem ko se v primeru Škanatovih del sooči z usodo posameznika v primežu ideoloških sistemskih regulativ. Najbolj kompleksno delo pričujočega pristopa je vsekakor Zaninovičeva obzorniška pesnitev. V tem pomensko heterogenem, na ritmiziranju in kontrapunktih utemeljenem delu režiser z lucidno zasnovano in premišljeno dramaturgijo stopnjuje poanto, ki iz poetične ravni zlagoma, skozi vztrajno nizanje reminiscenčnih prebliskov nedavne vojne preteklosti in njenih shrbljivih podob, prehaja v poglobljeno refleksijo (ne)smisla vere v izpolnjeno, osmišljeno sedanost in upanja svetlo prihodnost. Film si je izposodil naslov pri popevkarski uspešnici »Una lacrima sul viso« (Bobby Solo, 1964), ki predstavlja tudi njegov glasbeni lajtmotiv. Sprva v dinamični montaži izmenjuje arhivske prizore konca vojne in radožive realnosti oddiha od njenih grozot (»*ko meje prečkajo le še turisti in ne več vojaki*«, kot poudarja komentar), vendar pa se podobam varne aktualnosti kmalu postavijo nasproti slike »dviganja duha« nemških vojnih veteranirov, ki ne morejo sprejeti dejstev poraza in radikalnega obračuna domače, pa tudi mednarodne javnosti z njimi. Ko nas tako s prizori neobremenjene vsakdanosti, spremljanimi s spevnimi toni solzave ljubezenske romance, znova zaziba v vzdušje lagodne brezskrbnosti, vanjo nenadoma zareže grob zdrs gramofonske igle v brazdi plošče. A ta preskok ne predstavlja samo zvočne motnje, saj sočasno z njo pogled zaslepi slika iz taborišča smrti. Tako se skozi vso zadnjo tretjino filma izmenjujejo ljubezenski napevi in podobe radosti z vedno pogostejšimi preskoki melodije in vse bolj nevzdržnimi prizori nacistične »dokončne rešitve« ...

V tretji skupini izstopata zlasti *Junijska gibanja* (Lipanska gibanja, 1969) Želimirja Žilnika ter *Za in proti za* (Za i protiv za, 1969) Miće Miloševića in Dejana Đurkovića. Dokumentarec tandema Milošević-Đurković ohranja določeno maniro obzorniškega kolažiranja protestniškega dogajanja v Beogradu, poudarjenega z vključevanjem novic iz obzorniške serije *Filmske novice* v pripovedni tok filma. V njem prevladujejo subverzivne režijske intervencije, ki tako v slikovni kakor zvočni razsežnosti nadgrajujejo »informativno« raven novinarskega poročanja. Osrednje mesto zajema dogajanje na »Rdeči univerzi Karla Marxa«, kjer se izmenjujejo prizori protestov in njihovih najvidnejših figur (npr. profesor Dragoljub Mićunović in študentski aktivist Vladimir Mijanović – Vlada Revolucija) ter podpore, ki jo študentom dajejo znane umetniške avtoritete. Poanta filma opozarja na osnovne zahteve študentskega upora, ki nikakor ni bil usmerjen v rušenje socialističnega sistema, temveč je opozarjal na nujnost korenitih notranjih sprememb, s katerimi bi bile uresničene dejanske vizije »socializma s človeškim obrazom«, razvrednotene z birokracijo in tehnokracijo vladajoče nomenklature. Žilnikova *Junijska gibanja* v nasprotju z večplastnostjo formalnih prijemov Miloševića in Đurkovića ostajajo asketsko »poročilo« o protestih, v katerem predstavlja ključno kreativno strategijo izmenjava metode *filma resnice* in *direktnega filma*. Avtor tako s svojo kamero in mikrofonom

najprej prisluhne pričevanjem žrtev in očividcev policijskega nasilja v srditem obračunu specialcev z demonstranti pri znamenitem beograjskem nadvozu, nato pa se v maniri neposredno brezkompromisne »čiste inkluzivne observacije« udeležuje dogajanja na zborovanjih znotraj »osvobojenega ozemlja« »Rdeče univerze«. Žilnik se za razliko od naveze Milošević-Đurković vzdrži vsakršnega komentarja in le redko uporabi prijeme avdiovizualnega intervencionizma, saj raje vztraja pri neposrednih, gverilskih podobah dogajanja, za katere je značilna nemirna, begajoča, včasih neostra ali zabrisana slika. Takšna vizualizacija pride najintenzivneje do izraza v sklepnem delu prikaza protestov (obsegajočem skoraj tretjino celote), v katerem se posveti nastopu igralca Steva Žigona, ki v ognjeviti interpretaciji Robespierovega govora (iz Büchnerjeve revolucionarne drame *Dantonova smrt*) izzove huronsko navdušenje in ovacije. Tako se tudi film zaključuje z enim izmed Robespierovih sloganov »*Ne more biti premirja z ljudmi, katerim republika predstavlja spekulacijo in revolucija poklic!*«, ki oblebdi nad zamrznjeno podobo protestirajoče množice.

V trojici obravnavanih pristopov, ki jih lahko pogojno imenujemo kritični, poetično-refleksivni in aktivistični obzornik, so opazne očitne težnje spodkopavanja zasnovane tradicionalne metode filmskega žurnalizma – zlasti tiste njegove inačice, ki je prevladovala v tradiciji seriala *Filmske novice* na federalni ravni oziroma v njegovih variacijah znotraj republiških filmskih centrov. Četudi so se cineasti v svojih intervencijah preseganja okostenelih prijemov zgledovali pri različnih, praviloma nadvse aktualnih vzorih¹¹ in hkrati tudi sami izumljali ali pa vsaj kombinirali raznovrstne dokumentarne strategije, je ključno dejstvo, da je bila njihova kritična, polemična ali subverzivna ost praviloma uperjena v dva temeljna cilja. Na eni strani v demitologizacijo socialistične vizije napredka v kolektivizaciji, industrializaciji in delavskem samoupravljanju, še vedno temelječo na mitologiji heroizma in ideologizaciji narodnoosvobodilne vojne, na drugi stani pa v obračun s klasičnimi, ustaljenimi značilnostmi dokumentarne zvrsti, ki je v uslužnosti režimu pod pretvezo »podajanja resničnih podob življenja« utrjevala ali celo nadgrajevala njegovo samozaslepljenost.

Dejstvo, da imamo v večini primerov – z izjemo *Junijskih gibanj* – opraviti z izrazito hibridnim pristopom, pa ne zmanjšuje »obzorniškega deleža« zavračanja uveljavljenih načel in stališč, ki daje filmom poseben pridih. V tem »reportažnem« segmentu je namreč zaznavna korespondenca z vizijo obzornika kot opozicijske prakse znotraj pobud, ki so sočasno odzvanjale v pregretem političnem ozračju Zahodne Evrope in obeh Amerik. Sam podatek, da v prevladujočem deležu filmov tudi znotraj njihove polemične razsežnosti ne moremo govoriti o »čistem« obzorniškem pristopu, pa opozarja tudi na sorodnost z nekaterimi vzhodnimi variacijami filmskega novinarstva,

11 Če se denimo osredotočimo na letnice nastanka filmov, kot sta *Parada* – 1962 ali *Zapiski* – 1964, in pomislimo, kakšna je bila v tistem času situacija kreativne prebojnosti dokumentarnih praks v svetovnem merilu, lahko s pragmatično-primerjalno metodo ocenimo stopnjo inovativnosti posameznih del oziroma filmarjev v SFRJ.

kakršno je bilo, denimo, dokumentiranje »praške pomladi«. ¹² Med osrednjimi usmeritvami, značilnimi za navedena dela, seveda ne moremo mimo neposredne uglašenosti s filmskim duhom časa doma – torej s preostalimi segmenti angažirane jugoslovanske kinematografije, filmske ustvarjalnosti, ki jo izborno opredeljuje znamenita definicija *novoga jugoslovanskega filma* v interpretaciji enega najvidnejših predstavnikov takratne filmske teorije Dušana Stojanovića. V njej kot najdragocenejšo odliko novega filma izpostavlja dejstvo, da »... s svojimi filozofskimi, ideološkimi in stilističnimi razsežnostmi zagotavlja možnosti – in njihovo vsakodnevno realizacijo v praksi – zamenjave kolektivne mitologije z brezšteviljem osebnih mitologij /.../ Jugoslovanski novi film potemtakem ni nikakršna 'stilstika', ki je nastopila, da bi odigrala svojo vlogo in nato poniknila v brezno zgodovine, ampak je revolucija, ki odpira vrata svobodi. Svoboda pa ni nič drugega kot uzakonitev stalnosti sprememb.« (Stojanović, 1967: 471) ¹³

Problemski sklopi, s katerimi so se spoprijemali obravnavani jugoslovanski filmarji, in reflektivna območja, v katerih so razvijali svoj kritični, polemični oziroma odporiški potencial, zlasti pa metodološki prijemi, ki so ga filmsko artikulirali, predstavljajo obsežen referenčni spekter podviga ekipe, zaslužne za nastanek *Obzornika 55*. Razumljivo je namreč, da projekt, ki je nastal na območju nekdanje SFRJ in si prizadeva za reafirmacijo obzornika znotraj raziskave razmerja med podobo in kapitalizmom, preizprašuje tudi svoj odnos do »socialistične podobe« oziroma do tematik in slogovnosti, s katerimi si je angažirano »dokumentiranje« dogajanja v Jugoslaviji zagotovilo

- 12 Preplet treh izpostavljenih principov je namreč značilen tudi za ključna dokumentarna dela, ki so nastala na Češkoslovaškem v času »odjuge«, v trenutku njenega zatrtja ter v prvem letu »zamrznitve«: *Izbirne sorodnosti* (Spriznjeni volbou, Karel Vachek, 1968) in *Čas, ki ga živimo* (Čas, který žijeme, Vladimír Kubenko, Ladislav Kudelka, Jaroslav Pogran, Otakar Krivánek in Ivan Húštava, 1968), *Črni dnevi* (Čierne dni, Ladislav Kudelka, Milan Černák, Štefan Kamenický in Ctibor Kováč, 1968), *Strahovske demonstracije* in *Oratorij za Prago* (Strahovské události in Oratorio for Prague, Jan Němec, 1968) ter *Bedenje* (Tryzna, Vladimír Kubenko, Peter Mihálik in Dušan Trančík, 1969). Čeprav gre pri večini (zlasti pri prvih dveh, ki sta celovečerni deli) za kompleksno strukturirane dokumentarce, ki presegajo strogo obzorniški format, pa je prav ta predstavljal osnovo, brez katere bi izgubili poglobitveni del svojega naboja.
- 13 Nikakor ne preseneča, da na domala identično dikcijo naletimo tudi v razpravi Petra Ljuboveja, ki razčlenjuje »dosežke in možnosti sarajevskega dokumentarnega filma« (kot se glasi podnaslov njegove knjige *Izazov neponovljivog filma*). Tako na začetku 60. let detektira situacijo, ko je bilo treba »od umetniške reportaže preiti k osmišljeni analizi«, saj ni bilo več pravih razlogov za »programirano produkcijo«, temveč za novo vizijo, ki se je: »... povsem usmerila k bistvenim opredeljenostim posameznih avtorjev v njihovem raziskovalnem duhu, vodečem k upodabljanju posameznih dosežkov. Iz skupinskih prizadevanj so izstopili pomembni avtorji; ti so poleg evidentnih hib in očitnih vrlin premogli dovolj moči za izpostavitve svoje vizije sveta, ki so ga tolmačili, in tako ustvarjali lastne mite, subjektivne mitologije, izpeljane iz veljavnega življenjskega mita kulminacijske stvarnosti« (Ljubovej, 1973: 88).

mesto med najvidnejšimi ustvarjalnimi pobudami svojega časa. Tako lahko vidimo, da korespondenca med filmom Nike Autor in navedenimi deli poteka v dveh temeljnih razsežnostih: na vsebinski ravni je to zlasti raziskovanje razmerja med statusom individualnega in kolektivnega izhodišča v razrednem boju, na formalni pa odločitev za hibridno-eliptični pristop namesto linearno hierarhizirane epizodnosti. Obenem pa seveda ne moremo mimo korespondence na slogovni ravni, saj v *Obzorniku 55* naletimo na vsa tri določila, ki smo jih izpostavili kot poglobitvene dejavnike obravnavanih pristopov: odločno kritiko, poetično reflektivnost in aktivistični angažma.

Preden se podamo k neposredni analizi korespondenc in preiskavi možnosti (ne) umeščanja *Obzornika 55* v konkretni – tako sočasni kot historični – kontekst, se je smiselno zaustaviti ob nemara osrednji dilemi projekta: vprašanju, v kolikšni meri umetniško delo, ki nenehno prehaja med afirmacijo in subverzijo temeljnih določil zvrsti, v katero se izrecno (samo)umešča, sploh »izpolnjuje kriterije« izbrane oblike. Z drugimi besedami: kolikšen delež subverzije ali vsaj preformulacije je neizbežen za afirmacijo zvrsti na novi spoznavni ravni, kolikšen pa je nujni odstotek ohranitve zvrstnih določil, da so izpolnjeni vsaj njeni najohlapnejši kriteriji. Seveda se bomo osredotočili predvsem na lastnosti opozicijskih obzornikov – kot smo uvodoma provizorično opredelili angažirana zavzemanja, ki segajo od polemičnih do radikalno militantnih.

V območju afirmacije splošnih značilnosti obzornika naj izpostavimo epizodno zasnovo, prevladujoč poudarek na aktualnosti, kolažiranje, žurnalistični pristop in uporabo protestne glasbe. ¹⁴ Tem lahko dodamo še neformalni recepcijski vidik znotraj logistične tendence, da se filmska projekcija dopolnjuje s komentarjem izbranih sogovornikov in pogovorom z občinstvom. S tem *Obzornik 55* povzema tiste strategije politične kinematografije, ki predpostavko svojega temeljnega namena – gledalca iz pasivnega sprejemnika preobraziti v dejavnega soudeleženca filmskega dogodka – nadgrajuje v obliki angažiranega ogleda, ki vsebuje komentarje, analize, razprave in gledalca priteguje v aktivno sogovorništvo ter s tem stopnjuje trajanje njegove individualne »politične preobrazbe«.

Razsežnosti subverzije ali vsaj relativizacije osnovnih obzorniških določil pa so v pričujočem primeru mnogo kompleksnejše kot njegove utrditvene značilnosti. Govorimo lahko o treh stopnjah subverzije: formalni, formalno-vsebinski in vsebinski (slednje ne more omiliti predpostavka, da govorimo o zvrsti, v kateri so vsebinski poudarki v pretežni meri podvrženi oblikovnim načelom). Formalni spodmik tako zajema zlasti prvoosebno pripovedovalko, kar pomeni, da objektivni pristop zamenjuje subjektivna prizadetost, intervjuje pa nadomešča avtoričin komentar. Gre torej za neposredni nagovor s stališča osebne vpletenosti v dogajanje in njegove hkratne neposredne refleksije, ki je značilen zlasti za *subjektivni dokumentarec* (z vsemi podzvrstmi), medtem ko v izrazito »objektivistično« usmerjeni obliki pomeni

14 Čeprav je večina teh afirmativnih dejavnikov podana na specifičen, delno modificiran način, je njihova obzorniška opredeljenost nesporna.

nezgrešljivo anomalijo. Drugo opazno odstopanje predstavlja vpeljava ozadne simbolne nosilne figure – Slave Klavora in način vseprisotnosti, s kakršnim je integrirana v filmsko celoto. Ključno formalno-vsebinsko zastranitev vidimo v treh pripovednih linijah, ki se eliptično prepletajo in se izogibajo načelom linearne kavzalnosti; gre za individualno-historični, formalistično novinarski ter aktivistično angažirani narativni tok. Seveda vsak med njimi posamično sodi v obzorniško pripovedno infrastrukturo (s pripombo, da je v prvem primeru ustrežnejša kolektivno-zgodovinska linija), če pa nastopajo v prepletu, lahko govorimo o relativizaciji ustaljenih določil. Kot poglobitveno vsebinsko subverzijo pri tem obravnavamo delež samorefleksije, razvidne tako v eksplicitni kakor implicitni obliki: gre namreč za načelo, ki predstavlja paradigmatično tematsko sidrišče *esejističnega dokumentarca*, medtem ko se obzornik praviloma usmerja »navzven«, saj je raven njegove interpretacije ključna za afirmacijo oziroma utrditve podajane informacije ter posledično njene »resničnosti«.

Vendar pa slednja subverzija – morda protislovno – predstavlja tudi eno izmed dveh osrednjih poant obravnavanega dela, na katerih obzorniška vizija kot celota pade ali obstoji. V srži eksplicitnega samopremišljevanja filma se namreč nahaja dilema statusa in možnosti podobe v času, ko je dejstvo, »da ni dokumenta kulture brez dokumenta barbarstva«, postalo samoumevno (če parafraziramo kar dikcijo filma samega). Za razliko od prevladujoče obzorniške metode, ki »pravo podobo« umešča v formalno izhodišče pristopa, Nika Autor dileme ustreznosti podobe uvršča med osrednja tematska sidrišča projekta, in sicer tako na partikularno osebni kakor na univerzalni ravni. Na prvi postavlja pod vprašaj vizijo intimne podobe preteklosti, ki pa ima kljub osebnemu naboju – benjaminovsko argumentiran – historični značaj, saj v spominu na sprejem v Zvezo pionirjev simbolizira eno izmed ikonografij nekdanje skupne domovine. Zato njena osmislitev terja nujnost prepoznavne v sedanosti, ker ji sicer neizbežno preti pozaba: »Kakšno podobo bi posnela, če bi leta 1989 imela kamero. Resnična podoba huščne mimo. Raztreščena podoba, ki je niti spomin niti celuločni trak ne moreta iztrgati pozabi.«¹⁵ Pričujoči komentar v filmu neposredno referira na tisti aspekt Benjaminove *dialektične podobe* (kot oblike materialističnega zgodovinoписа), ki predstavlja možnost obuditve preteklosti skozi reference nanjo – sklicevanje, ki ni nujno zavezano slikovni vrednosti podobe, temveč vsem možnim oblikam berljivosti.¹⁶ Zato so citati, napisi in mednapisi, kot jih uporablja Nika Autor, legitiimni sestavni del njenega strukturiranja.

15 Pričujoči razmislek predstavlja parafrazo začetka Benjaminove V. teze »O pojmu zgodovine«, ki na ključnih mestih zatrjuje: »Prava podoba preteklosti huščne mimo. Preteklost je mogoče zajeti samo kot podobo, ki je kot enkratno videnje zablislila v trenutku svoje spoznavnosti. /.../ Ta je namreč nepovrnljiva podoba preteklosti in ta podoba grozi, da bo izgubila z vsako sedanostjo, ki se ne prepozna kot mišljena v njej« (Benjamin, 1998: 217).

16 »Dialektična podoba je tekst in je v vseh svojih 'dialektičnih', pa tudi 'shematičnih' sposobnostih odvisna od berljivosti tekstov, četudi se ti teksti navsezadnje pojavijo kot slike. Slikam so podobni

Dialektična podoba je potemtakem zavezana razmerju med preteklostjo in sedanjim, ki ga mora ustvarjalka *Obzornika 55* prepoznati, da sploh lahko začne premišljevat dileme možnih podob aktualnosti, s kakršnimi je mogoče slediti tudi njenim najtemačnejšim obzorjem. To je negotova podoba, ki jo film opredeljuje v vsej njeni krhkosti: »Preprosta podoba: Neadekvatna – a nujna. Nenatančna – a resnična.«¹⁷ In je hkrati podoba, ki odpira pot v drugi, k splošnejšim vidikom njene ustreznosti usmerjeni premislek. Ta se razpre ob nemara najbolj travmatičnem segmentu filma, ki se osredotoča na tragično dejstvo koncentracijskega taborišča v Omarski. Komentar, ki poteka na podlagi abstraktnega vizualnega prehoda med arhivskimi TV-posnetki iz leta 1992 in aktualnimi prizori žalne slovesnosti leta 2012, odpira nekaj ključnih vprašanj možnosti vizualne reprezentacije holokavsta oziroma statusa podobe v njegovi obravnavi: »Podoba je postala spomenik. Ustvarjena v vakuumu brez zraka za vdih in prostora za izdih je predramila pozabo, živo zakopano v spominu na holokavst, in sprožila konflikt glede lastne resničnosti.« Besedilo se tukaj nanaša na ognjevito polemiko o (ne)upodobljivosti nevzdržnih podob iz najsrhljivših epizod človeške zgodovine. To je vprašanje, ali je nedoumljivost razčlovečenja, ki so ga doživeli ljudje v taboriščih smrti in njihovih sodobnih ekvivalentih širom sveta, sploh mogoče upodobiti oziroma predstaviti. Ali obstaja možnost (avdio) vizualne reprezentacije holokavsta ali pa določenih dejstev enostavno ni mogoče reprezentirati; ali torej lahko govorimo o svojevrstni nerepresentabilnosti, v kateri nobena podoba ne more, brez tveganja obscenosti, pokazati dejanskosti zločina?¹⁸ Genocidna dejstva Omarske in ostalih taborišč na območju Bosne in Hercegovine tako Nika Autor nadgrajuje z navajanjem eksplicitnih dilem, ki so se zaostrile ob navedenem konfliktu: »Rekli so: 'Es war ein falsches Bild' – zavajajoča podoba. 'Falsches

zato, ker so izoblikovani in logično strukturirani; dejansko pa so teksti, ker jih je mogoče neomejeno preoblikovati in restrukturirati« (Haverkamp, 1992: 74).

17 Navedena misel Georgesa Didi-Hubermana se nadaljuje: »Resnična seveda znotraj paradoksalne resnice. Rekel bi, da je tukaj podoba oko zgodovine: njeno trdovratno nagnjenje dajati videti. Je pa tudi umeščena v oko zgodovine: v povsem lokalno območje v trenutku vizualnega suspenza/needločnosti, kot v samem 'očesu' orkana.« (Didi-Huberman, 2003: 56)

18 Pričujoča dilema je botrovala siloviti teoretski konfrontaciji, sproženi z razstavo *Spomini iz taborišč (Mémoires des camps)*, ki jo je leta 2001 v Parizu zasnoval in z esejem »Štirje koščki filmskega traku, iztrgani iz Pekla« teoretsko afirmiral Georges Didi-Huberman. Na projekt, ki je izpostavil nedvoumen vizualni dokaz iz same notranjosti nacističnega zločina, sta se s hipotezo o nevzdržnosti podob in njihove refleksije najintenzivneje odzvala Élisabeth Pagnoux in Gérard Wajcman s prepričanjem o neznanosti in nedopustnosti eksplicitnih slik, utemeljenem na dejstvu, da naj bi v samem bistvu nacistične dokončne rešitve kot dogodka obstajalo nekaj nepredstavljivega oziroma nerepresentabilnega, nekaj »kar se strukturno ne more raztopiti v podobi« (Rancière). V »bran« razstavi in Didi-Hubermanovi teoretski poziciji se je v zborniku *L'art et la mémoire des camps – Représenter/Exterminer* postavila vrsta uglednih teoretikov in umetnikov, na čelu z Jacquesom Ranciérom in Jean-Lucom Nancyjem (ki je zbornik tudi uredil).

Bild', narejena skozi snemanje in montažo; 'falsches Bild', še ena kriva priča pekla na zemlji; 'falsches Bild', orodje za brisanje zgodovinskih nedogodkov.«

V notranji korelaciji obeh obravnavanih vizij premisleka podobe se soočita dve zavezujoči filmski obliki: podoba-spomin in podoba-spomenik (ki sta v samem filmu tudi izrecno izpostavljeni). Prva – poleg neposredne vrednosti zazrtja v preteklost – zajema dvojno kreativno perspektivo. Na eni strani je nosilka individualne zgodovine preteklosti ustvarjalke filma, na drugi pa nacionalne odporiške preteklosti, poosebljene v liku usmrčene partizanke. Obenem je njen naboj reaktualiziran tudi skozi gesto vpisovanja/praskanja na fingirani zaporniški zid. V tem ponovitvenem aktu oživljanja preteklega v sedanjem se zrcali tista težnja filma, ki si prizadeva najti, odkriti oziroma ustvariti »pravo« podobo preteklosti – podobo, ki ni bila posneta, a je neizogibna za odpiranje možnosti prehoda v nekdanje. Prav v tem je, po prepričanju Jacquesa Rancièra, eden ključnih potencialov zgodovinske moči filma, »... njegova zmožnost, da med podobami vzpostavi razmerja asociacije in med-izraznosti, da iz sleherne podobe ustvari podobo nečesa drugega ali jo oblikuje v komentar, ki spremeni spet drugo podobo, razkrije njeno skrito resnico ali moč njene slutnje.« (Rancière, 2010: 169). Še za odtенок kompleksnejša vrsta vizualizacije preteklosti – vizija podobe-spomenika – pa predstavlja svojstveno dvojno korespondenco; poleg neposredne navezave na (ko)memoracijski aspekt proučevanja zgodovine namreč v njej odzvanja tista opcija, ki se neposredno nanaša na pomenske poudarke drugega osrednjega problemskega sklopa filma.

Govorimo o naslednji temeljni poanti *Obzornika 55*, ki jo vidimo v načinu pristopa k obravnavi razmerja med individualno in kolektivno identifikacijo. Z njo se odpira pomembna dialoška navezava tako z razpravljani o razkoraku med pojmom kolektivne zavesti in zavezo osebne koncepcije svobode kot tudi s premislekom paradigme (obuditve nujnosti) razrednega boja. Ta dvojna navezava tudi poudarjeno kaže na razliko v opozicijskih pristopih »oseminšestdesetih«, kot so bili značilni za zahodno hemisfero in Latinsko Ameriko na eni in za vzhodni del Evrope na drugi strani. V območju onkraj železne zaves, kjer je bila revolucija že izvedena (oziroma »uvožena«), so kot opozicijske prevladovala težnje po presejanju paradigme kolektivizacije, v kateri so oblastne strukture uspele degradirati nekdanje relevantne osvobodilne vizije na raven pamfletno birokratske mitomanije. Na področju, kjer je bila revolucija »v teku« oziroma v pripravah, pa je bila seveda predpostavka kolektivne identifikacije neizbežna, da se je akcija sploh lahko začela. V tej dihotomiji je eno ključnih zgodovinskih prelomnic predstavljal obrat od paradigme razrednega boja k afirmaciji t. i. politike identitet ob izzvenu revolucionarnega naboja, simboliziranega v letu 1968. Ta premik od kolektivnih zavzemanj v »intimo«, kot poudarja Marcel Štefančič jr., je pomenil tudi opuščanje formalnih revolucionarnih filmskih praks, kakršno je med drugimi predstavljal angažirani obzornik: »... do konca sedemdesetih se je dokumentarec z bojišč preselil v intimo – kolektivnega junaka, čigar sledi je mogoče najti le še v redkih dokumentaricah

(Vedno v užitek, Zgodbe z uličnega kota, Wobblieji¹⁹), je zamenjal individualni junak. Boja je bilo konec« (Štefančič jr., 2007: 53).

V vrtincu pričujočih sorazmerij je za projekt Nike Autor bistveno dejstvo, da v njem izpelje dvojno (samo)identifikacijo: da bi se namreč kot ustvarjalca lahko vpisala v kolektivni režim upora, mora neizbežno najprej premisliti in afirmirati lastno (četudi negotovo) pozicijo v svetu in do sveta. Zato ne more biti presenečenje, da se prva tretjina filma osredotoča na prevpraševanje osebne možnosti »ohranjanja« podobe sveta. Kajti najprej je potrebna lastna »prepoznavna«, individualno samozavedanje oziroma intimna subjektivacija cineastke – kot način preoblikovanja izkustvenega polja –, da lahko na tej osnovi izvrši ključno dejanje filma: performativni akt poimenovanja ljudstva upora, ki mu kot posameznica pripada oziroma ga ustvarja: »*Korakamo proti Trgu svobode, po stopinjah delavcev in delavk pred štiriindvajsetimi leti. Kjer so korakali organizirani industrijski delavci, se danes vali od države pozabljena drhal – mi.*« Poimenovanje, ki sega onkraj svojega neposrednega pomena, mora seveda prejeti tudi vizualno artikulacijo, da se performativ (v kontekstu performativne dokumentarnosti) dopolni. Potrditev v polju vidnega seveda predstavljajo posnetki demonstracij, zaznamovanih z značilnim gverilskim pristopom umeščenosti v samo jedro dogajanja, od koder ne moremo pričakovati »nepristranske« podobe, marveč le avdiovizualni zapis z gledišča, ki svojo fokusacijo podreja akcijski stihiji. Znotraj prepleta tovrstnih »drhalskih« slik in zvokov ima poimenovanje novega ljudstva – skupnosti vstajniškega odpora – podobne značilnosti kot dejanje nasprotne strani. Performativ prepovedi protesta namreč postane njegova legitimacija, kot poudarja tudi filmska pripoved (ovalka): »*Z izgovorom, da so demonstracije ilegalne, nam končno podelijo pravico do upora, do izražanja, do političnega mišljenja.*« Tako pristanemo v vrtincu razmerij, ki jih nemara najustreznejše ponazarja virtualni dvogovor dveh ključnih sodobnih filmskih mislecev, Jacquesa Rancièra in Gillesa Deleuza, na temo konstitucije »ljudstev, ki jih še ni« – zlasti ljudstev, ki svoj skupni smisel in svoje ime dobijo na osnovi lastne uporniške akcije.

V mislih imamo razpravo, ki v svojem osrčju nosi vizijo zasnove odporiških skupnosti znotraj različnih konstelacij kapitalističnih izkoriščevalskih pogonov. Te skupnosti v Deleuzovi klasifikaciji različnih »ljudstev« zajemajo razmerje med vizijo »prihodnjega« in »manjkajočega ljudstva«. ²⁰ Za nas je ključno dejstvo, da deleuzovsko »manjkajoče ljudstvo« tu ni zatirano kolonizirano (ali manjšinsko) prebivalstvo deprivilegiranih območij, marveč »manjkajoče ljudstvo odpora«, ki se je razvilharil v povampirjenem kapitalizmu kot reakcija na razkroj socialne države nekdanjega socialističnega sistema. To »manjkajoče ljudstvo« se pravzaprav afirmira kot Deleuzov koncept »prihodnjega ljudstva«, ki ga skupaj s Félixom Guattarijem razdeljuje v izteku

19 Izvirni naslovi navedenih filmov se glasijo: *Always for Pleasure* (Les Blank, 1978), *Streetcorner Stories* (Warrington Hudlin, 1978) in *The Wobblies* (Stewart Bird in Deborah Shaffer, 1979).

20 Deleuzov pojem »prihodnjega ljudstva« se nanaša zlasti na kolonizirane in manjšinske skupnosti, ki si prizadevajo za možnost lastnega izražanja, nastajajočega zlasti skozi spomin in fabulacijsko dejavnost – zasnovo ustrezne možnosti podajanja lastne zgodbe.

razprave *Kaj je filozofija?* Sama vizija »prihodnjega ljudstva« pa je dobila nove interpretacije v razmisleku Jacquesa Rancièra, kjer v neposrednem dialogu z Deleuzom in Guattarjem reaktualizira njuno vizijo »pridobivanja jezika« kot tiste materije, ki tke vezi novih skupnosti, novih »političnih ljudstev«. ²¹ Rancière se pri tem sklicuje na eno ključnih mest iz umetnosti posvečenega segmenta razprave Deleuza in Guattarija, v kateri avtorja izražata stališče o političnem pomenu umetnosti, ki jo povzameta v podobi spomenika. Vendar ne spomenika, ki bi usmerjal pozornost v slavljenje preteklosti, marveč spomenika kot kontinuiteto obujanja »upanja na ljudstvo, ki ga še ni«: »Spomenik ne komemorira, ničesar minulega ne slavi, temveč zaupa ušesu prihodnosti vztrajna občutja, ki utelešajo dogodek: vedno znova obnovljeno človeško trpljenje, njihovo negotovanje, njihova vedno znova začeta bitka. Je mar vse zaman, če je trpljenje večno, revolucije pa ne preživijo lastnih zmag? Toda uspeh revolucije počiva le v njej sami, natanko v vibracijah, objemih, odprtjih, ki jih je ponudila ljudem v trenutku, ko je potekala, in ki v sebi tvorijo spomenik, ki je vedno v postajanju, kot tiste nagrobne gomile, ki jim vsak nov popotnik prinese po en kamen« (Deleuze in Guattari, 1999: 183).

Na izhodišču primera spomenika Rancière v umetniškem glasu ljudstva prepoznava glas »prihodnjega ljudstva«. Ljudstvo, ki prihaja, je tako »nemožno ljudstvo«, ki je hkrati trpeče in upirajoče se ljudstvo »protesta« in ljudstvo, ki se skuša uglasiti z »dihom narave«. Rancière na osnovi izpostavljenosti nemožnosti predlaga definicijo specifične vrste »estetske skupnosti«, ki jo obravnava skozi artikulacijo imperativa »skupnega smisla«. »Umetniško delo je prihodnje ljudstvo in je spomenik njegovega pričakovanja, spomenik njegove odsotnosti. Artistična 'skupnost diskonsenza' ima dvojnjo telo: je kombinacija sredstev za proizvajanje učinkov iz sebe samega: ustvarjanje nove človeške skupnosti, novega političnega ljudstva. In je anticipirana realnost tega ljudstva« (Rancière, 2009: 59). Prepričanji si delita zlasti predpostavko nedoločljivosti in se potemtakem zavzemata za takšno rekonfiguracijo filmske podobe, ki bi omogočala predočiti vezi, s katerimi si zatirani skozi iskanje lastnih izraznih možnosti prisvajajo in hkrati (nenehno) preobrazajo svojo zgodovino in prihodnost. Takšna je tudi vizija *podobe-spomenika* v preizpraševanjih Nike Autor – podobe, ki pa v svoji potencialnosti ne nosi zgolj poimenovanja, marveč tudi afirmacijo možnosti lastne transformacije: prehoda od posameznika in skupnost – od jaz k mi oziroma z dikcijo Rancièrove opredelitve politične subjektivacije: »Formalno vzeto je kartezijski ego sum, ego existo model za te subjekte, neločljive od vrste operacij, ki implicirajo produkcijo novega izkustvenega polja. Vsaka politična subjektivacija vsebuje to formulo. Ta formula se glasi: nos summus, nos existimus« (Rancière, 2005: 51).

21. Govorimo o angleški verziji knjige, kjer za razliko od izvirnika (in slovenskega prevoda) na osrednjem mestu monografije ni razprave »Paradoks politične umetnosti«, ampak besedilo »Aesthetic Separation, Aesthetic Community«. Podrobneje glej: Rancière, 2009: 51–82.

Možnost (ustrezne) rekonfiguracije podobe pa obravnavamo tudi kot osrednjo polemično oziroma samorefleksivno naravnost *Obzornika 55*. Četudi se nekaj pomembnih identifikacijskih momentov filma odvijne na ravni izjavljanja, ki je mestoma kombinirano z izjavno razsežnostjo podobe, včasih pa je ta celo povsem podrejena besednemu imperativu ²², je eden ključnih presežnih elementov vsekakor modus zasnove podobe. Prav v načinu kompozicije različnih vrst vizualnega gradiva namreč vidimo odločujočo kvaliteto dela, zaslužno za njegovo presežno vrednost. V mislih imamo predvsem zasnovo gverilske podobe, kakršni se v zadnjem času poleg Nike Autor posvečata zlasti dva angažirana cineasta: Sylvain George in Travis Wilkerson. Pri tem seveda ne merimo zgolj na obuditev značilnih elementov aktivističnega angažiranega dokumentarca, marveč prav aktivacijo na ravni zasnove avdivizualnega pristopa. Ta pomeni: v snovanju kompozicije, presegajoče montažni princip, ki ne bi bil mogoč brez gverilske podobe oziroma njenih dveh pojavnih oblik. Prvo predstavlja spontana artikulacija dogajanja v osrčju akcije, podana na surov, neobdelan način. V *Obzorniku 55* pride tak zajem podob najboljše do izraza v primerjavi prizorov delavskih protestov leta 1988 in posnetkov mariborske vstaje. Medtem ko so arhivska gradiva očitno že prešla ves destilacijski proces TV-medija, pod čigar okriljem so nastala, so posnetki iz osrčja vstaje zgolj grob, neprečiščen nabor slik, zavoljo specifične pogojev nastanka lahko tudi izmaličenih do neprepoznavnosti. Zato predstavlja kaotičnost in negotovost situacije ter vzdušja, v katerem so bile posnete, njihovo poglavitno »drhalsko« določilo. Drugo obliko gverilskega podobopisa pa predstavlja kombinatorika podob istega naboja, toda raznovrstne pomenske vrednosti, ki se pojavljajo na različnih mestih filma, a se asociativno povezujejo na »višji sintetični ravni« (kot bi rekel Édouard de Laurot). Takšno je denimo sozvočje zazrtja v bleščavo reflektorja policijskega helikopterja, ki nadzira dogajanje na prenatrpanih mariborskih ulicah, in pogleda kamere neposredno v sonce na razbeljenem nebu nad Omarsko; ali pa mesta zabrisanih abstrakcij, ki podlagajo pomenske poudarke (bodisi pisnega ali govornega) komentarja, a hkrati s svojo »ne-podobnostjo« podčrtujejo status oziroma vprašanje (ne)možnosti določene vrste podobe.

Pričujoče lastnosti pričajo o vnovični povezavi s filmskim historiatom – to pot s konceptualizacijo, nastalo v razviharjenem obdobju revolucionarnih vrenj v ZDA. V mislih imamo predpostavko »vizualne orkestracije«, utemeljene na viziji filmskega »komponiranja«, ki jo je Édouard (Yves) de Laurot na začetku 70. let opredelil za ključno metodo revolucionarnega filma. ²³ V »Composing as the Praxis of

22 Denimo v že omenjeni »vizualni podlagi« premisleka o nevzdržnih oziroma neustreznih podobah holokavsta.

23 Édouard (Yves) de Laurot je bil angažirani cineast in kulturni aktivist, skupaj z Jonasom Mekasom ustanovitelj znamenite newyorške alternativne filmske revije *Film Culture* in ustanovitelj ter *spiritus agens* filmskega kolektiva *Cinema Engagé*. Poleg radikalnega esejističnega dokumentarca *Amerika, prisluhni!* (Listen America!, 1969) je posnel še pamflet *Črna osvoboditev* (Black Liberation, 1967). Ta po prepričanju Nicole Brenez predstavlja eno ključnih del

Revolution«, enem svojih temeljnih manifestov filmskega angažmaja, Laurot izpostavlja koncept »komponiranja« kot kreativni element, ki pooseblja revolucionarne strategije in presega predpostavko dokončne oziroma ultimativne ustvarjalne funkcije »montaže«. V komponiranju, ki ga pojmuje za najvišjo stopnjo filmskega dejanja kot procesa niza transcendent, za skrajni dosežek pojmuje stadij, ki »presega ostala stanja« tako, da jih »dviguje na višjo sintetično raven«. Na ravni filmskega razvoja revolucionarnih idej v kompozicijskem principu vidi možnost doseganja »sugestivne metafore« kot temeljne kreativne drže, ki omogoča »zblíževanje zaključnih faz produkcije filma in končne stopnje revolucionarne prakse« (vse Laurot, 2011: 70–71). V viziji revolucionarnega proleptičnega filma princip komponiranja presega pojmovanje montaže kot zaključnega dejanja filmske postprodukcije, saj ta predstavlja samo eno izmed možnih sestavin oziroma načinov skladanja:

V angažiranem revolucionarnem filmu potemtakem ne moremo govoriti samo o konceptu ali praksi 'montaže'. Namesto tega predlagamo komponiranje. A to ne pomeni le zamene besed. Gre predvsem za opredelitev estetskega procesa presejanja: kajti montaža, prežeta in oplojena s prolepso, postane proces komponiranja – proces, v katerem je zdaj 'montaža' (eisensteinovska ipd.) samo ena izmed modalitet. V tem smislu nastajanje filma ni zgolj 'filmanje', temveč stvarjenje filma (Laurot, 2011, 70).²⁴

Tak stvaritveni proces poteka na osnovi razlike med analitičnim in dialektičnim mišljenjem, kjer prvo predstavlja izvir montažnega, drugo pa kompozicijskega principa. V analitičnem umu, ki temelji na pragmatizmu, semantičnih analizah, logičnem pozitivizmu itn., Laurot zaznava prevladujoči koncept družbene in akademske sfere takratnih Združenih držav, odgovoren za »kastriacijo ameriških intelektualnih zmognosti«, da bi se z zasnovo vizije novega izpolnil nujni predpogoj svobode. V nasprotju z analitičnim se dialektično mišljenje razvija kot oblika opozicijske zavesti, delujoče skozi »... zanikanje in presejanje obstoječega (uveljavljenega) na način, ki je v svojem bistvu subverziven« (Laurot, 2011, 70). V konkretizaciji dialektičnega pristopa na območje faktografske filmske dejavnosti to pomeni zlasti težnjo po presejanju tega, kar je, z vizijo tistega, kar bi moralo biti. Zato je pot do iskanja novih kontradikcij in vzpostavljanja novih konfrontacij neizbežno pogojena z

» ... 'Velikega mednarodnega revolucionarnega stila' (Grand Style International Révolutionnaire), ki se je najprej manifestiral v filmih Džige Vertova, potem v delih Chrisa Markerja v Franciji, Santiaga Álvareza na Kubi in Fernanda Solanasa v Argentini. Črnska osvoboditev, navdihnjena s filmom Tudi spomeniki umirajo (Les Statues meurent aussi, 1950–1953) Markerja in Resnaisa, se izkazuje za eno najinovativnejših protestniških del, ki so jih ustvarili cineasti, povezani s Črnimi panterji. /.../ Črnska osvoboditev je hkrati klic k revoluciji in slavljenje urbane gverile« (Brenez, 2011: 61).

24 Pojem prolepsa se tukaj nanaša na njegovo pomensko izhodišče v retoriki, kjer pomeni podajanje vnaprejšnjega odgovora na možni ugovor. V tem kontekstu bi lahko segmente samoprejšljevanja v *Obzorniku 55* obravnavali kot elemente *analepse*.

detektiranjem in opredeljevanjem »manjkajočega«: »Odkrivanje odsotnosti (mankov, lakun) in njihovo definiranje mora režiserja kot komponista voditi k naknadni stavi proti njim – kajti tisto, kar manjka, bo moral zapolniti s tistim, česar ni, tj. bodisi z izvirnimi (ne zgolj novimi) posnetki ali s paradoksalnim spajanjem že obstoječih« (Laurot, 2011, 71). Dejstvo, da se pričujoča intervencija iz akcijskega in refleksivnega osrčja radikalne dokumentaristike 60. let dozdeva ustrezen instrumentarij za ovrednotenje ustvarjalnega pristopa Nike Autor, priča o vztrajnosti določenih kreativnih pobud v specifični družbeni konstelaciji. Njena metoda kombinatorike »odsotnosti podobe« z izvirnim videnjem družbenih anomalij tako pomeni nov prispevek v kontinuiteti vizije proleptičnega filma. Dejstvo, da lahko Laurotovo zadnjo misel beremo tudi kot klic k konstituciji manjkajočega ljudstva, pa je seveda v pričujočem kontekstu dovolj zgovorno samo po sebi.

V preučevanju razmerja potez afirmacije in subverzije ustaljenih obzorniških praks v obravnavanem delu se doslej nismo dotaknili osnovne produkcijske značilnosti zvrsti – njene serialnosti, in sicer zaradi preprostega razloga, da gre za prvo delo, ki se skuša vpisati v razvojno linijo serije, pretrgane davnega leta 1951. Če torej številka v naslovu ne pomeni samo zazrtja v preteklost, marveč tudi potencial nadaljevanja »novega štetja«, si je samo želeli, da bi se tudi to ključno proizvodno določilo prevesilo na afirmativno raven. Prepričani smo namreč, da lahko nadaljevanje uporabe obzornika kot raziskovalno-propagandnega orodja s formalno analitičnim instrumentarijem ter intuitivno poetičnim dotikom, kakršnega premore Nika Autor, sistematično utrjuje in dejavno afirmira spoznanje, ki ga je Thomas Waugh že davnega leta 1984 opredelil kot nujno izhodišče angažirane dokumentaristike: »Če naj parafraziram Marxa: angažirani cineast ni zadovoljen zgolj z interpretacijo sveta, temveč aktivno sodeluje tudi pri njegovem spreminjanju« (Waugh, 1984: XIV).²⁵

Literatura

- Baechlin, Peter in Muller-Strauss, Maurice. (1952). *Newsreels across the World*. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Paris.
- Benjamin, Walter. (1998). *Izbrani spisi*. Studia humanitatis, Ljubljana.
- Brecht, Bertolt. (2003). *Die Gedichte in einem Band*. Insel Verlag, Berlin, str. 1140.
- Brenez, Nicole. (2011). »Édouard de Laurot: Engagement as Prolepsis«. *Third Text*, Letn. 25, št. 1, str. 55–65.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix. (1999). *Kaj je filozofija?* Študentska založba, Ljubljana.
- Didi-Huberman, Georges. (2003). *Images malgré tout*. Les Editions de Minuit, Paris.
- Getino, Octavio in Solanas, Fernando. (2009). »K tretjemu filmu«. *KINO!* št. 7, str. 129–149.

25 Pričujoča misel je priobčena v uvodniku (še vedno) ključne monografije obravnave »zgodovine in estetike angažiranega dokumentarca«, kot poudarja podnaslov zbornika *Show Us Life*, ki ga je Waugh uredil.

PREBOJI Filmski obzornik 55: *Na kateri strani si?*

- Hartog, Simon. (2013). »Newsreel or the Potentialities of Political Cinema«. V: Bauer, Petra in Kidner, Dan ur. *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s*. Focal Point Gallery, Southend-on-Sea, str. 72–83.
- Haverkamp, Anselm. (1992). »Notes on the 'Dialectical Image' (How Deconstructive Is It)?«. *Diacritics*, letn. 22. št. 3/4, str. 70–80.
- Kavčič, Bojan in Vrdlovec, Zdenko. (1999). *Filmski leksikon*. Modrijan, Ljubljana.
- Laurot, Yves de. (2011). »Composing as the Praxis of Revolution: The Third World and the USA, The Concrete Stages of Realisation: Part 2«. *Third Text*, letn. 25, št. 1, str. 67–91.
- Ljubojev, Petar. (1973). *Izazov neponovljivog filma: sarajevski dokumentarni film između ostvarenog i mogućeg*. Jugoslovenska kinoteka, Beograd.
- Malitsky, Joshua. (2013). *Post-Revolution Nonfiction Film: Building The Soviet and Cuban Nation*. Indiana University Press, Bloomington in Indianapolis.
- Rancière, Jacques. (2005). *Nerazumevanje*. Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana.
- Rancière, Jacques. (2009). *The Emancipated spectator*. Verso, London in New York.
- Rancière, Jacques. (2010). *Kinematografska pripoved*. Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, Ljubljana.
- Sremec, Rudolf. (1965). »O takozvanom filmu istine«. *Filmska kultura*, št. 43/44, str. 2–7.
- Stojanović, Dušan. (1967). »Novi jugoslovanski film – možnost zamenjave kolektivne mitologije z osebnimi mitologijami«. *Ekran*, letn. IV, št. 47, str. 471–475.
- Štefančič, Marcel jr. (2007). »Dokumentiranje Amerike«. *KINO!*, št. 2/3, str. 30–76.
- Waugh, Thomas ur. (1984). »Introduction«. V: *Show Us Life: Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. The Scarecrow Press, Metuchen in London.