

Slovenija je Slovenija

Tadej Troha

Soba je soba, miza je miza, stol je stol, štedilnik je štedilnik, korito je korito. In ko to sestavimo, dobimo kuhinjo, prostor, v katerem kuhamo, jemo in pomivamo posodo. In ko je kuhinja kuhinja, se v ničemer bistvenem ne loči od ostalih kuhinj – enako pa, po analogiji, velja tudi za spalnico in stanovanje na splošno. Stanovanje je stanovanje, pač prostor, v katerem bivamo, ko nismo v službi.

Tako bi nam najbrž odgovorili zdaj že nekdanji člani uprave, zdaj že nekdanji člani nadzornih svetov, zdaj že nekdanji vodje sektorjev ter vsi ostali zdaj že nekdanji visoki in srednji kadri zdaj že nekdanjih slovenskih gradbenih podjetij, ko bi jih soočili z bivanjskimi razmerami migrantskih delavcev – fizičnega materiala zdaj že nekdanjega uspeha zdaj že nekdanjega gradbenega sektorja. Seveda to ni kakšen nadstandard, bi nadaljevali, a morali se boste strinjati, da nastanitve ustrezajo definiciji bivalnega prostora. Postelja je? Je. Miza je? Je. Štedilnik je? Je. Torej?

Čeprav tovrsten birokratski argument spontano začitimo kot napačnega, moramo vendarle priznati, da je, tehnično gledano, neovrgljiv. Lahko bi mu oporekali v imenu občutka, lahko bi tovrstnemu »standardu« oporekali s protiprimeri luksuznega nadstandarda, ki so si ga znali privoščiti zgoraj omenjeni, a morda je bolje, da ga vzamemo zares in ga priženemo do konca. Torej: ne le da tudi za bivalne prostore migrantskih delavcev velja, da je soba soba, miza miza, stol stol, štedilnik štedilnik in korito korito, temveč to v strogem smislu velja samo zanje.

V normalnih okoliščinah je namreč tautologija, po kateri je bivalni standard standard, po kateri je normalnost normalnost, nevidna. Normalnost ni gola nevtralnost – tisto, kar sobo, vredno tega imena, napravi za sobo, je ravno dejstvo, da se nikoli ne kaže kot zgolj soba. Ko je soba soba, je vselej nekaj več kot zgolj soba, ko je miza miza, je vselej nekaj več kot zgolj miza – in enako velja za stol, štedilnik in vse ostalo. Tudi minimalni bivalni standard vselej zaznamo kot nadstandard, prepoznamo ga prav po tem, da je prežet s presežkom standarda, s presežkom domačnosti, ki priča o tem, da so se predmeti, pa naj so sami po sebi še tako neugledni, nekako zlili v smiselno celoto in sami zase načeloma postali neopazni.

In prva soba, v kateri se najdemo v filmu Nike Autor, soba, v kateri Aigul in Armin pomivata posodo in pripravljata kosilo, je natanko to. Nič posebnega in očitno nič prestižnega. Pohišstvo ni v najboljšem stanju, detergent ni biološko razgradljiv, olje je navadno rastlinsko in moka je Sparov nizkocenovni generik, pa vendar je ta soba povsem normalna soba. V njej se pripravlja kosilo, v njej se pije kava, v njej se kadi in, ne nazadnje, v njej se je mogoče pogovarjati o čemerkoli. Če smo nekoliko izbirčni, bi jo morda želeli renovirati, a če bi se v njej znašli na obisku, bi se kmalu udomačili in priznali, da je dejansko prav prijetna. Kuhinja kot kuhinja, bi rekli.

A ko kamera vstopi v neko drugo kuhinjo v neki drugi stavbi, v kuhinjo samskega doma, kjer so nastanjeni migrantski delavci, kuhinje več ne občutimo kot kuhinje – in enako velja za vse, kar se nahaja v njej. Miza ni več miza, temveč preperela deska na štirih nogah, štedilnik je nekaj, na čemer stoji lonec, lonec je objekt, iz katerega ne bi želeli jesti, in korito je nekaj, česar se ne bi hoteli dotakniti.

Učinek odpora, ki ga proizvede kader, je še najbolj primerljiv z učinkom, ki ga dosežejo ekstremni *close-upi* v Lynchevih filmih, kjer se spokojna realnost v trenutku, ko ji pridemo preblizu, preobrazi v grozljivo realno – z eno razliko: tu je enak učinek dosežen brez posebnih režijskih prijemov. Natančneje, klasična lynchevska gesta se tu razstavi v dvoje. *Close-up* ni več tehnično sredstvo, temveč ime odločitve, odločitve, da prav ta prostor reprezentira utajeno realno jedro slovenske države ter da je vanj preprosto treba vstopiti in ga prikazati. A v trenutku, ko se sledeč odločitvi najdemo v tem prostoru, so tehnične invencije odveč. Distanca je že odpravljena, zadostuje že sam vstop v prostor in zasuk kamere okrog svoje osi. V tem prostoru tako rekoč ni prostora za formalne izume: kamera se že s samim vstopom znajde na meji svojih zmožnosti, zasuk ji komajda uspe, in zato je že povsem nevtralen objektivni pogled dovolj, da miza, stol, štedilnik in korito nastopijo v svoji objektni dimenziji. Ko soba pogleda samo sebe, ne more več delovati kot princip poenotenja svoje vsebine.

Tako kot pri Lynchu tudi v tem kadru odpor ni preprosto učinek rje na štedilniku, preperelosti mize in vseh mogočih madežev na koritu, temveč je posledica dejstva, da so nam predmeti prišli preblizu. A medtem ko je Lynchev postopek namenjen (metaforični) uprizoritvi realnega jedra realnosti, ki tvori vseprisotno, a nelokalizirano podlago našega vsakdana, ali drugače, medtem ko je njegov namen prikaz

(potencialnega in grozečega) razkroja sklenjene in urejene realnosti, je učinek kadra, o katerem govorimo, morda še nekoliko bolj neprijeten.

Naenkrat se najdemo v prostoru, ki zastopa realno jedro naše realnosti. Znajdemo se v prostoru, kjer se nam vsi predmeti kažejo v zamaknjeni podobi; videti so odrezani od svoje običajne funkcije, kljub ekstremni majhnosti prostora je povezanost med njimi razpuščena, vsak stoji sam zase in ne moremo si pomagati, da se ne bi osredotočili na nesnago, ki jih prekriva. Ker nam takšna miza ne more vzbuditi domačnosti, ker takšna miza ne more biti nekaj več kot miza, se nam kaže kot preperela deska na štirih nogah – a težava je v tem, da hkrati še predobro vemo, da to dejansko je miza. Ne gre za to, da bi kuhinjskih predmetov več ne prepoznali kot štedilnika, korita in mize, temveč za to, da vsemu navkljub vemo, da to ravno so štedilnik, korito in miza, ki jih nekateri *morajo* uporabljati in jih *morajo* obravnavati v skladu z njihovo običajno funkcijo. Obstajajo ljudje, ki so v tej sobi prisiljeni vztrajati, obstajajo ljudje, ki so realno gnusnih objektov primorani obravnavati kot vsakdanjo funkcionalno realnost. In zanje, naj se to sliši še tako nenavadno, je to minimalni standard – kot tak pa nekaj, kar je že prežeto s presežkom standarda. Z vstopom v ta prostor se gledalec sooči z realnim jedrom svoje realnosti, a prav to realno jedro je samo strukturirano kot realnost, za tiste, ki v tem prostoru živijo, to ni drugega kot sklenjena in funkcionalna realnost. Občutek dostojnega bivanja, in prav za to gre, ni stvar izbire, temveč izraz nujne prilagoditve na vsakršno, človeka še tako ne vredno situacijo.

Resnični dosežek tega kadra ni le v tem, da proizvede gnus in odpor, temveč v tem, da mu hipnost tega učinka uspe pretvoriti v trajanje. Sami komaj čakamo, da lahko zapustimo ta prizor, a tistih nekaj trenutkov, ki jih moramo vzdržati, tistih nekaj sekund, v katerih soba pogleda samo sebe, ostane in ne izgine, pa čeprav ta vtis poskušamo prešiti z ogorčenjem in usmiljenjem. Če bi gnus proizvedla zgolj nesnaga, bi bila travma hipna – tisto, kar nas ne spusti iz rok, je prav dejstvo, da za to nesnago še vedno vidimo mizo, stol, štedilnik in korito, še več, da smo v resnici soočeni s tem, da ti predmeti pred nas končno stopijo v čisti tautologiji.

A vendarle se ne smemo slepiti in podcenjevati naše iznajdljivosti pri soočenjih z realnim. Še tako gnusen prikaz bede bi zbledel, če bi kot njegov protipol kasneje nastopila brezsramna tajkunska bogatija, čisti nadstandard z marmornimi podi in zlatimi kljukami. V tem primeru bi se znali umestiti. Postavili bi se nekje vmes, postavili bi se v pozicijo standarda, ki objokuje podstandard prvih in zavida nadstandardu drugih. A film Nike Autor se v nobenem trenutku ne ujame v to zares vablljivo past – protipol te sobe niso luksuzni saloni, temveč soba tistega nekoč povsem brezpravnega delavca, ki sedaj, ko mu je uspelo pridobiti stalno prebivališče, v kontekstu filma deluje kot primer zgodbe o uspehu. Prav zaradi odločitve za minimalno razliko med prvo in drugo sobo nam film ne omogoči umestitve v vmesni prostor. Ne pusti nam, da bi gnus predelali v funkcijo ogorčenja, ne pusti nam, da bi v pomilovanju končno našli legitimacijo zavisti do nadstandarda. Če bi nam namreč odprl to pot, bi končali

pri pokroviteljski zahtevi po vzpostavitvi minimalnega standarda – s čimer bi se ujeli v krog birokratskega argumenta ter pozabili na to, da se proti njemu ni mogoče boriti z minimalističnimi zahtevami.

Kapitalistična logika je neusmiljeno cinična in dobro ve, da je standard mogoče nižati v nedogled ter da nižanje standarda ponuja absolutno jamstvo, da bodo zahteve vedno bolj skromne. Če v sobo stlačimo štiri delavce, bodo zahtevali, da so v sobi trije, če jih stlačimo pet, bodo hoteli sobo za štiri, če dva prestavimo v kontejner, bosta hotela nazaj v sobo, a če jih v kontejner spravimo pet, bodo trije zadovoljni, da smo jim pripravljeni ponuditi lasten kontejner, preostala dva pa bosta prepričana, da živita v luksuzu.

Očitno postane, da se problem začne že v prvem koraku, pri sami vzpostavitvi logike, ki omogoča nenehno drsenje v vse slabše razmere. Čista delovna sila, ki naj bi po nekaterih teorijah svobodno stopila na trg, je vselej že preparirana. In kot v filmu opozori Armin Salihović, je najboljši način preparacije vnaprejšnja zadolžitev. Osnovni kupon za vstop na trg delovne sile je strošek prihoda v Slovenijo. Že sam prihod proizvede minus in prvi cilj je tako vsaj povrnitev tega stroška. Če bi bile zadeve normalne, bi bilo tako načeloma mogoče oditi že prvi mesec – a delavčeva zadolžitev si hitro poda roko z neko drugo zadolžitvijo, zadolžitvijo podjetja delavcu. Najboljši način, kako delavca zadržati v podjetju, je odlog plačila, natančneje, večno zamujanje plačila je najboljši način, kako ga zadržati še nekaj dodatnih mesecev – recimo do trenutka, ko mu poteče delovno dovoljenje in se mora vrniti tja, od koder je prišel, pa naj je na koncu plačan ali ne.

In prav ko govori o delu preko norme, nam Armin Salihović ponudi model zares prave zahteve – zahtevati ne smemo standarda, zahtevati ne smemo normalnosti, temveč moramo vselej zahtevati neizmerno več. Čas onkraj norme, nam sporoča Armin, ni enak času znotraj norme. Kdor dela dvanajst ur, kdor dela 50 odstotkov več, bi dejansko »moral dobiti dvojno plačo, dvojne normalne delovne pogoje, dvojno obleko, dvojno varnost pri delu«.

Ta izjava je s stališča zdrave poslovne logike seveda povsem nesmiselna. Jasno je, da bi bilo za dvojno plačo, dvojne normalne delovne pogoje, dvojno obleko in dvojno varnost pri delu za podjetje mnogo bolj smiselno, če bi najelo dva delavca. Dva delavca lahko normalno delata vsak po osem ur, osem plus osem pa je več kot dvanajst – in s tem se ne moremo ne strinjati. A težava podjetniške logike, ki nam vedno rada streže s tovrstnim zdravim razumom, je v tem, da sama hkrati pravi, da je osem enako kot dvanajst, štirinajst ali šestnajst.

Arminovo zahtevo je mogoče upravičiti prav v imenu te sistemske logične napeke. Ker zdrava poslovna logika že sama krši principe osnovnošolske matematike, nam ne sme oporekati, ko pravimo, da je dvanajst ur vrednih dvakrat toliko kot osem ur. A seveda, ime te zahteve ne more biti »pošteno plačilo«, temveč *odškodnina*, njen naslovnik pa zaradi sistemske podpore uradništva, ki je nase prevzelo strukturno slepoto politike, ne morejo biti zgolj »tajkuni«, temveč država.

In konec koncev je to osnovno sporočilo filma *V deželi medvedov* (2012). To ni film, ki bi pristal na fetiš tajkunstva, temveč za predmet obravnave vzame državo kot tako.

To v resnici ni film o migrantskih delavcih in ni film o tajkunskih prevarah in izkoriščanju, temveč film o Sloveniji. Prikaže nam realno jedro Slovenije, prikaže nam njegovo nujno udeležnost v naši lastni blaginji – ter nas sooči z dejstvom, da smo se tovrstno tvorbo, Slovenijo v čisti tautologiji, že zdavnaj naučili obravnavati kot vsakdanjo in neproblematično realnost. Kar pomeni: vse bo samo še slabše in tudi na to se bomo navadili.