

segment, ki se neposredno nanaša na »težo« spomina: del »spominskega« projekta je namreč temeljil na iskanju načina, kako ohraniti trenutek in ga zadržati za čas, ki prihaja. Ker so se zavedali, da večina stvari, ki so jih videli (s svojimi očmi), ni bila posneta in da so bili z vsemi ubitimi ljudmi izgubljeni tudi njihovi spomini, so posamezne trenutke skušali ohraniti z lastnimi pričevanji.



Tisto, kar je kot Medvedkinov sindrom Marker zasledil med bosanskimi begunci, je na specifičen način v Ljubljani znova zaživelo dobrih petnajst let po njegovem obisku slovenske prestolnice,¹³ in sicer v dokumentarnem projektu Nike Autor *Razglednice* in *Poročilo o stanju prosilcev za azil v Republiki Sloveniji od januarja 2008 do avgusta 2009* (v sodelovanju z Majo Cimerman). Projekt je bil predstavljen v sklopu 6. trienala sodobne umetnosti v Sloveniji – U3¹⁴ kot filmski dvojec, ki se (v skladu z eksplicitno »birokratsko« dikcijo naslova *Poročila*) posveča problemu prosilcev za azil pri nas. Sestavljata ga dve deli, ki se močno razlikujeta v samem kreativnem pristopu: *Poročilo* na docela faktografski način prikazuje akutno stanje, ki ga zgovorno odraža že (v filmu izpostavljeni) podatek, da so v Sloveniji v treh letih od več kot tisoč petsto prosilcev azilantski status dobili trije(!) ljudje. Film nas sooča z življenjem beguncev skozi prizore nasilja nad njimi, fizičnega, psihičnega in systemskega, ki v slovenskem prostoru postaja vse pogostejše. Stopnjevanje represije nad prosilci sovpada s splošnim trendom zaostrovanja azilne zakonodaje. *Poročilo* po besedah samih ustvarjalk pripoveduje o »... nastajanju evropskega apartheida, o sistemu proizvodnje ljudi brez papirjev, prav tako pa predstavlja in poudarja samoorganizacijo prosilcev za azil in pomen socialnih centrov ter odprtih avtonomnih prostorov«. *Razglednice* se od faktografije, ki je značilna za *Poročilo*, odmikajo k stiliziranemu pristopu, v katerem bolj kot neizprosnost golih dejstev prihaja v

osprej nevdržnost razčlovečenja, ki ga nad begunci izvaja sistem. Z nadvse subtilno razčlenbo razsežnosti pogleda Autorjeva suvereno podaja srž problema nevidnih ljudi – njihovo neopaznost in neslišnost: sistem jim namreč ne odvzema samo prostosti, marveč celo (oziroma predvsem) pravico (do) besede.¹⁵ *Razglednice* v pričujočem filmskem paru (ki je sicer razdružljiv, vendar svojo poanto odločilneje odraža v navezavi) gledamo kot svojevrsten prolog projekta. Tisto, kar je v njih zgolj hrup (na eni)¹⁶ in nemi govor, ki ga ne slišimo (na drugi strani), se v *Poročilu* spreminja v jasen in razločen glas; in tisto, kar je prej nevidno (ljudje brez identitete – zgolj figure, silhuete in obrazi v represivnem postopku) dobi podobo, ime in pravico do »osebne zgodbe«. Tako se projekt Nike Autor umešča v osrčje procesov, ki predstavljajo ključno agendo aktualnega političnega dokumentarca: težnjo po spreminjanju hrupa (brezpravnih) v glas in nevidnega (dela človeštva) v vidno. S tem pa seveda izraža odločno kritiko sistema, kot v katalogu razstave U3 poudarja Sergej Kapus: »azilni projekt« kot filmski par »... kritično dekonstruira dominantni diskurz, ki se nanaša na analizo in migracijsko politiko, ter v ostrem nasprotju z njim jasno in razločno pokaže na principe izključitve. Filma temeljita na refleksiji o diskurzih, ki legitimirajo modus disciplinirajočih praks, ki uravnavajo družbeni položaj azilantov in konstruirajo njihovo subjektivnost ter identitete. Opozarjata nas na marginalizacijo in diskriminacijo. Autorjeva namreč bistveno spreminja kot gledanja in legitimira prav tisto, kar je dominantni režim reprezentacije skril in izrinil. Povsem jasno pokaže, da je tisto, kar je zamolčal, ločitvena praksa.« (Kapus, 2010: 11) Obenem pa *Poročilo* nazorno prikazuje dejavnosti, s katerimi sistem sam producira ilegalce – nevidne ljudi, ki izgubijo vsakršno možnost legaliziranja svojega statusa, medtem ko si birokracija dokončno pilatovsko umije roke v zvezi s kakršnokoli odgovornostjo zanje.¹⁷

Problem politične subjektivacije kot privzemanja pravice izjavljanja oziroma »možnosti izrekanja in mišljenja lastne zgodbe« z javnim angažmajem izpostavlja tudi francoski režiser najmlajše generacije Sylvain George. Filmar (tudi pesnik in filozof) si prizadeva zasnovati specifične izrazne možnosti, prek

13 V Ljubljano je Marker prišel in v njej delal povsem »neopazno«. Hkrati z dokumentarcem je posnel filmček *Slon tango*, v katerem ima »glavno vlogo« slonica iz ljubljanskega živalskega vrta – ki seveda aludira na njegovo znamenito družbo SLON (Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles), osnovano za progresivno filmsko produkcijo v revolucionarnem izteku 60. let.

14 Postavitev filmov v kontekst sodobne umetnosti znotraj galerijskega prostora seveda odpira tudi vrsto zanimivih vprašanj aktualnega »pozicioniranja« oziroma načina obstoja dokumentarnega filma v sodobnem kontekstu izjavnosti, ki jo, med drugimi, obravnavata Maeve Connolly v monografiji *The Place of Artists' Cinema: Space, Site and Screen* ali pa zbornik *Documentary Now!: Contemporary Strategies in Photography, Film and the Visual Arts* v izdaji Nai Publishers. Vsekakor gre za nadvse vznemirljivo problematiko, ki pa zavoljo svoje kompleksnosti presega okvire pričujočega razmisleka.

15 Tudi pri izpostavljenem projektu prihaja do specifične »premostitve v pristopu k podobi« (Rancière), ki smo jo podrobneje obravnavali ob analizi dvojice dokumentarcev iz obleganega Sarajeva.

16 Tukaj opozarjamo na izjemno gesto pri izbiri glasbene opreme (Mihe Ciglarja), ki nedvoumno odraža pozicijo »hruma množice brez (pravice do) glasu«.

17 Logika procesa poteka tako, da po zavrnitvi prošnje za azil prosilce nastanijo v zaprti objekt Centra za tujce blizu Postojne in jih nato deportirajo nazaj tja, od koder so prišli. Če jim to v času enega leta ne uspe, jih preprosto in dobesedno vržejo na cesto.

katerih bi različnim deprivilegiranim in zatiranim skupinam (migrantom, imigrantom, prosilcem za azil, delavcem, brezposelnim, študentom itn.) povrnili dostojanstvo in dodelil možnost kreativnega izraza. V vsem svojem filmskem opusu, zlasti pa v celovečercih *Nemogoče – iztrgane strani* in *Naj počivajo v uporu* (*Figure vojne I*), postavlja v ospredje vidike človeka nevrednega obstoja, ki so pripeljali do vstaje in boja ter posledično do brutalnega obračuna oblasti z deprivilegiranimi prebivalci socialno najbolj ogroženih predelov Francije. Film *Nemogoče* se tako osredotoča zlasti na dve prizorišči – pristanišče Calais (eno največjih migrantskih središč stare celine) in Pariz, kjer so času vsesplošnih nemirov leta 2009 vladale izredne razmere pod policijsko represijo. Tudi George si že (oziroma zlasti) s formalnimi rešitvami prizadeva zaobseči kompleksnost problemov, s katerimi nas sooča. Poglavitna formalna značilnost obravnave boja »nemih in nevidnih« je znotraj *Nemogočega* sama operacija zvoka, dejstvo govora in aspekt artikulacije (bodisi posamičnega bodisi skupinskega) izraza. Film v formalni avditivni razsežnosti prehaja od nemega do zvočnega; znotraj same zvočne dimenzije od »živega« zvoka do umetne »glasbene opreme«; na vizualni ravni pa od črno-belega do barvnega ali od analognega do digitalnega slikovnega zapisa. Ta izmenjava različnih modusov filmske artikulacije izpričuje zlasti potrebo po iznajdevanju *prave* podobe, s katero se določeno ljudstvo lahko ustrezno izrazi. Čeprav je sam »izraz« ponižanih in razžaljenih lahko tudi tišina, zamolk, razlomljeno jecljanje ali izogibanje pogledu kamere, je ključno dejstvo, da si film prizadeva iznajti formalne rešitve, v katerih se bo najbolje odrazila njihova »politična singularnost«. Kreativni pristop Sylvaina Georgea je tako nadvse specifičen zlasti v iskanju možnosti vnovičnega prisvajanja lastnega življenja, ki je bilo ljudem odtujeno oziroma onemogočeno zavoljo neznosnih eksistencialnih okoliščin. Ko *Nemogoče* postavlja v prvi plan prav načine, kako deprivilegirani pridobivajo, povzemajo oziroma si prisvajajo pravico (do) govora, George izpostavlja zlasti aspekte njegove inkorporacije tako v aktualni kot historični kontekst. Slednji se vzpostavlja skozi subtilne navezave na »velike mislece« preteklosti – Rimbauda, Lautréamonta, Dostojevskega ali Benjamina –, kar je oblika »nujnih operacij«, ki jih avtor zasnavlja spričo zavedanja, da je, kot v analizi filma poudarja Antoine Thirion, nujno »... osmisliti podobo in zgodovino ljudstev iz *Nemogočega* ter žrtve medijskega diskurza in diskurza nevladnih združenj spremeniti v voditelje borbe, ki je sedanja in starodavna hkrati.« (Thirion, 2010: 164) Obenem je prepredenost filmov s citati omenjenih velikih intelektualcev mogoče obravnavati tudi kot metodo, s katero avtor tem »... ljudem brez porekla dodeljuje neko drugo, poetsko in politično preteklost.« (*ibid.*)

Navedena projekta postavljamo nasproti delom, ki skušajo predstaviti »obe

plati medalje« t. i. begunskega oziroma azilnega vprašanja.¹⁸ Ti filmi položaj beguncev, priseljencev, prosilcev za azil idr. uvrščajo na isto raven s »problemi«, ki jih imajo z njimi za to pristojne institucije. Eklatanten primer takšnega pogleda predstavlja dokumentarec *Trdnjava* Fernanda Melgarja, ki svoj interes »enakovredno« porazdeljuje med vse udeležence vsakodnevnih drame, ki se odvija za z bodečo žico obdanimi zidovi »azilnega doma« v idiličnem obrobju mesta Vallorbe na zahodu Švice. Film s problemsko »uravnoteženostjo« na svojstven način izenačuje težave prosilcev za azil s tistimi, ki pestijo uslužbenca centra, ko skušajo prepoznati resnico v izpovedih prišlekov. Prepoznanje »resnice« posamezne usode bo namreč odločalo o tem, kdo bo dobil novo možnost živeti v »obljubljeni deželi« v osrčju Evrope in koga bodo skušali vrniti tja, od koder je pobegnil. Temeljna razlika med filmi Nike Autor in Sylvaina Georgea ter *Trdnjavo* se odraža na ravni podeljevanja pravice do glasu oziroma, rečeno drugače, v razsežnosti instance izjavljanja. Fernand Melgar kljub določenim kritičnim poudarkom, ki naj bi, kot pravi sam, odgovorili na vprašanje, »kaj nas je prignalo do tega, da smo zaklenili vrata in to deželo zavetja spremenili v neosvojljivo trdnjavo?«, enakovredno razporeja »pravico do glasu« med vse udeležence procesa »izvajanja azilne politike«. S tem ko državne uslužbenca individualizira, njihove »moralne« dileme dejansko izenači z nezavidljivim stanjem razosebljenih begunskih eksistenc.¹⁹ Hkrati pa seveda eksplicitno poudarja, da je sistem sicer krut in neusmiljen, a vseeno delujoč.



V nasprotju z njim Autorjeva in George sistemu jemljeta besedo oziroma izrecno izpostavljata prav njegovo nemoč in krivičnost. George kot edino obliko komunikacije s sistemom priznava nasprotovanje in spopad, Nika Autor pa sistemu sicer »pusti do besede«, a je ne individualizira, temveč instrumentalizira.

18 V prvo skupino »enostranskega« sondiranja, v kateri so begunci obravnavni v svoji izključenosti iz sistema, ki naj bi jim pomagal »legalizirati« status, oziroma v zoperstavljanju sistemu, so diji (ob delih Markerja, Georgea in Autorjeve) *Saja in Mira*, *izgubljene sanje?*, *Meje sanj in strahov* ali pa »dramatizirani dokumentarec« *Trdnjava Evropa* Želimirja Žilnika, ki je na nevzdržnost slovenske in evropske azilne politike opozarjal že leta 2001. Drugo plat, ki si prizadeva uravnovesiti »prizadetost« in prizadevnost vseh dejavnikov problema, pa (poleg *Trdnjave*) prikazujejo dela kot so *Prišleki*, *Dež v suhi deželi*, *Pogled z morja* itn.

19 V enem ključnih prizorov *Trdnjave* tako pričamo »zlomu« katoliškega duhovnika, ki ne zmore prenesti krivičnosti »nesorazmerja« različnih življenj. Podobno intenco je zaznati v (vizualno izjemni, etično pa nadvse vprašljivi) sekvenci, v kateri se upravnik centra pridruži ritualno modificirani molitvi beguncev.

zira v birokratski dikciji poudarjanja regulativ Evropske skupnosti in usklajenosti postopkov v Azilnem domu in Centru za tujce (kjer so zavrtni prosilci, tudi družine z otroki, brez obtožbe obsojeni na enoletno bivanje za rešetkami) z zakonodajo. Oba tako v svoje filme vključujeta organizirano zoperstavljanje sistemu. V *Poročilu* imamo protestni shod in pohod v organizaciji gibanja »Svet za vsakogar«, ko prosilci opozarjajo na svoj položaj in paradokso licemerstvo praznovanja »dneva beguncev« v državi, nedoumljivo restriktivni pri podeljevanju azilantskega statusa, *Nemogoče* pa dokumentira demonstracije in silovite spopade protestnikov s policijo, ki (oziroma kakor)²⁰ jih ni bilo mogoče videti v medijih. V tem segmentu George napravi še odločnejši korak v osrčje problematike, ko obravnava »golega življenja« pridružuje imperativ »izjemnega stanja«. Ali kot pravi najava filma v katalogu zagrebškega Subversive film festivala (George se je v sklopu programa »Film kot subverzivna umetnost« predstavil z retrospektivo svojih del): »Skozi manjšinsko perspektivo film oblikuje kritično stazo mitskih in večinskih stvarnosti: golo življenje, izjemno stanje ...; ter direktno obdeluje vprašanje upora in vstaje: odvečnost, izgubo identitete, nerešljivo rekonfiguracijo ... Z dialektičnim obratom se prikazujejo neprilagodljivi 'izvenkrajci': telesa *nemogočega*.« S tem George vzpostavlja svojevrsten dvogovor s politično filozofijo Giorgio Agambena v tistem segmentu, ki se nanaša na njegovo analizo »repolitizacije golega življenja«. V slednji se italijanski filozof »... opira na eni strani na Foucaultovo teorijo biopolitike, na drugi pa na Schmittovo koncepcijo izjemnega stanja. Od Foucaulta si izposoja tezo o novi formi oblasti, ki ne odloča več o življenju in smrti svojih podložnikov, marveč prevzema nadzor nad samim biološkim življenjem, od Schmitta pa tezo o oblasti, ki v izjemnem stanju odloča o življenju, in to zunaj vsakega zakonskega okvira.« (Šumič-Riha, 2005: 132) Na osnovi te nenavadne »sprege 'Foucaulta s Schmittom'« Jelica Šumič-Riha opredeljuje Agambenovo splošno »diagnozo« moderne politike: »V razmerah generaliziranega izjemnega stanja, ki velja za moderne družbe, tako totalitarne kot demokratične, nista centralni zastavek sodobne biooblasti ne življenje ne smrt, ampak 'ustvarjanje modulabilnega in virtualno neskončnega nadživetja'.« (*ibid.*)²¹

20 Antoine Thirion tako posebej izpostavlja nevidene plati francoske dejanskosti, ki jih upodablja George: »Sylvain George veliko časa preživlja v družbi migrantov, se prebija skozi džunglo Calaisa in se bori za prikazovanje neverjetnih podob teritorijev, ki jih je zajela državljanska vojna; te podobe niso bile nikoli prikazane, ali pa jih je prekrilo medijsko spremljanje velikih televizij, ki so pod oglaševalskim pritiskom Ministrstva za imigracijo in nacionalno identiteto.« (Thirion, 2010: 163)

21 V konceptu nadživetja Agamben, med drugim, prepozna tudi ultimativna stremjenja biopo-

George, ki je z Agambenovo filozofijo v nenehnem konstruktivnem, pa tudi kritičnem dvogovoru, nas v svojih teoretskih raziskavah razmerja izrednega stanja in golega življenja sooča tudi s koncepcijami nekaterih drugih mislecev. Med njimi je v prvem planu zlasti vizija »dejanskega izjemnega stanja« Walterja Benjamina, ki jo prepozna v dialektičnem obratu, v katerem Benjamin koncept napredka utemeljuje na ideji katastrofe.²² Katastrofa, po njegovem prepričanju, »... uvaja razbiti čas: mesijanski čas ali 'dejansko izredno stanje', ki stremi k *odrešenju* (*Erlösung*) vsega, kar ni uspelo«. (George, 2008: 157) In videti je, kot da bi v lastni filmski zavezi to benjaminovsko koncepcijo – njeno realizacijo odkriva v osvobodilni kinematografiji Angele Ricci-Lucchi in Yervanta Gianikiana, ki v zdajšnjost intervenirata skozi arhivske podobe²³ – skušal aktualizirati s pristopom, ki operira s svojo neposrednostjo in v njej. V tej težnji po direktnosti, ki ga vztrajno vleče v »džunglo« Calaisa in na goreče ulice Pariza, kjer skuša čim neposredneje pristopati k vprašanju odpora in vstaje zatiranih, je zaznati realizacijo njegovega specifičnega pojmovanja emancipacije. George tako tudi v filmski kreaciji – podobno kot v teoretskem zavzemanju – izpostavlja zlasti revolucionarni trenutek, v katerem se »izjemno stanje udejanja« z neposrednim odporom desubjektiviranih nosilcev »golega življenja«, s čimer izvaja dvojni proces subjektivacije. Ne eni ravni je ta v neposrednem »glasu protesta«, s katerim zatirani »obračunavajo« z oblastjo, na drugi pa poteka v vzpostavljanju historičnega korelata, ki je inverzen preroški kinematografiji A. Ricci-Lucchi in Gianikiana ter ga vidimo zlasti v podeljevanju alternativne »poetske in politične preteklosti« ljudem brez porekla, ki naseljujejo njegove filme.

Na osnovi povedanega lahko vidimo, da se avtorjev pristop v *Nemogočem* radikalno razlikuje od vrste filmskih obravnav perečih torišč izrednega stanja in golega življenja. Hkrati pa je mogoče reči, da predstavlja eno redkih del, ki se enakovredno sooča z realnostjo obeh akutnih stanj, ne da bi, kot poudarja Thirion, »padel v past« politično korektnega angažmaja, ki preži v stilemih tra-

litike: »Najvišja želja biopolitike je, da bi v človeškem telesu dosegla popolno ločitev živega bitja od govorečega, *zoé* od *bios*, nečloveka od človeka: nadživetje.« (Agamben, 2005: 110)

22 George ima tukaj v mislih Benjaminove razdelave iz obravnave dela Charlesa Baudelaira: »... koncept napredka je treba utemeljiti na ideji katastrofe. Da stvari potekajo tako, to je katastrofa. To ni tisto, kar se bo zgodilo, temveč stanje stvari v vsakem trenutku. Misel Strindberga: pekel nikakor ni tisto, kar nas čaka – ampak to *življenje*.« (Navedeno po: George, 2008: 156)

23 »Kinematografija Gianikiana in A. Ricci-Lucchi udejanja 'dejansko izredno stanje', ki ga je želel Benjamin. Je odgovor na stalno izredno stanje, ki ga uveljavljajo otrdele, mitske družbe, ulete v mrežah izvora, mrežah arhaičnega, mrežah napredka ... na to, kar bomo imenovali *kronološki imanentizem* fašizma, in drugih *transparentnih* družb – socialnodemokratskih, liberalnih.« (*ibid.*: 168)

dicionalnih dokumentarnih strategij ali v »video-artističnih estetiziranih sprehajanjih po območjih bede«.²⁴ Po prepričanju Thiriona se je George suvereno izognil vsem zankam zavoljo realizacije lastnega prepričanja, »... da se lahko v filmu politična singularnost oseb skozi izgovorjene ali zamolčane besede izkaže samo pod pogojem, da so v naklonjenosti do likov iznajdene oblike, ki jih bodo najbolje prikazale«. (Thirion, 2010: 164) Prav spoštovanje in naklonjenost do filmanih oseb, ki sodi med ključne ustvarjalne predpogoje Sylvaina Georgea (kar je razvidno iz vrste njegovih intervjujev), predstavlja tudi enega poglobitvenih dokumentarnih načel, ki smo mu bili ves čas na sledi in ga izborna ponazarja že navedeni postulat Wanga Binga: »Da bi bilo lahko resnično, moramo tisto, kar vidimo, spoštovati.« (Wang, 2003: 24)

V samem jedru spoštovanja pa se odražajo tudi bistvene zahteve, ki smo jih izpostavili v Markerjevem imperativu »ustvarjalne nujnosti«, v katerem sta neizogibni predpogoj kreacije dostopnost do izraznih sredstev in resnična potreba po njihovi polni izrabi. Zato smo prepričani, da nam lahko legendarni filmski aktivist prispeva še zadnjo, dobrodošlo evidenco. Njegova spoznanja, ne samo o nujnosti »zagotavljanja« možnosti izražanja tistim, ki je nimajo, marveč – kar je bistveno – o neizbežnosti »zagotavljanja izraza skozi lastna ustvarjalna sredstva«, tako prinašajo poslednje dragocene drobce v zaključek našega mozaičnega, fragmentarno zasnovanega razmisleka. Mozaika, ki smo ga skušali realizirati na osnovi zaverovanosti v moč dejanstvenih gibljivih podob in filmskega pogleda – vere v njihov nesporni osvobodilni potencial, ki pa nikakor ne ostaja samo v latentni fazi. Čeprav osvobodilni boj s filmskimi sredstvi seveda ne predstavlja oboroženega spopada, pa omogoča prepoznavo točk odpora in lociranje najustreznejših dejavnikov emancipacije, ki se vzpostavlja skozi načine percepcije, recepcije in refleksije dejanskosti: »Film torej preobraža zaznavanje realnosti, odnos subjekta do realnega, in odpira nove možnosti: 'velikanski

24 Tukaj se Thirionovo razglabljanje v marsičem ujema s prepričanjem Jelice Šumič-Riha, ki poudarja, da je »... vsa poanta zanimanja za žrtev, kot smo mu priča v danes prevladujočem estetskem oziroma etično-depolitizacijskem trendu v mišljenju /.../ v tem, da je žrtev spremenjena, 'ontologizirana' v nekakšno večno varuhinjo drugosti, tistega nečloveškega, ekstimnega jedra v človeku, ki zahteva ponovni premislek pogojev možnosti subjektivacije. Tudi za estetsko-etizacijski trend mišljenja je namreč centralni problem sodobne misli problem subjektivacije, le da tu ne gre za subjektivacijo same žrtve, za subjektivacijo desubjektivacije, ampak za proces, ki dobesedno parazitira na desubjektivaciji žrtve. Tisto, kar je v tej perspektivi teoretizirano kot subjektivacija, je vse prej nekakšna fantazmatska mizanscena z dvema inertnima instancama: žrtvijo, priklenjeno na svoje trpljenje, in pogledom gledalca, ki nemo opazuje grozljiv prizor.« (Šumič-Riha, 2005: 134)

in nesluten manevrski prostor'. Prostor *politične akcije*«. (George, 2008: 163)²⁵

Kritično dokumentarno ustvarjalnost smo tudi v pričujoči razpravi vseskozi opredeljevali kot iskanje oziroma vzpostavljanje možnosti subjektivnega izjavljanja in izražanja. Zato naj se povsem na koncu še enkrat pomudimo pri vidiku emancipacije – parafrazi prepričanja Jacquesa Ranciéra, ki ugotavlja, da podobe seveda ne morejo zagotoviti orožja za boj, lahko pa, kot že rečeno, dejavno prispevajo k načrtovanju novih konfiguracij vidnega, izrekljivega in misljivega, s tem pa k zarisovanju nove pokrajine možnega kot izhodišča procesa subjektivacije. Tisto, kar prinaša sklepno poanto našega premisleka, pa je zlasti nadaljevanje parafraziranega Ranciérovega spoznanja, da lahko podobe zavezujočo raven možnosti dosega edino »... pod pogojem, da ne anticipirajo svojega smisla in učinka«. (Ranciére, 2010: 63)²⁶ S tem avtor sklepa dvojno zavezo: ta je v prvi vrsti usmerjena k zaključku njegove analize neznosne podobe, hkrati pa je v soglasju z opredelitvijo enega konstitutivnih določil dokumentarca – njegovega kritičnega naboja, ki se, skozi nenehno preiskovanje meja lastne prakse, odraža v razvezanosti od potrebe po »produkciji verjetnosti in učinkov realnega«. To Ranciérovu stališče, ki je tudi uvedlo naše razmišljanje, pa izpričuje bistvo druge plati raziskovanja lastnih (z)možnosti: z vztrajnostjo premišljevanja in preučevanja konceptualnega omrežja obravnave lahko dokumentarci odločujoče vplivajo na opredeljevanje dejavnikov, ki v pogledu in v zavesti konstituirajo realno. Neusahljivost te čuječnosti pripisujemo dejstvu, da moči črpajo prav iz energije dogajanja, ki se mu posvečajo in ga hkrati tudi soustvarjajo.

25 In ravno kot tak se nedvoumno vzpostavlja prostor, ki ga zasnavlja njegovo lastno delo. V »tretjem zaključnem prizorišču *Nemogočega*« – prizorišču, ki v filmskem dogodku povzema begunsko džunglo Calaisa in dejavnosti urbane gverile kratkotrajno zavzetega Pariza, tako Nil Baskar prepozna »... tisto filmsko virtualno mesto zgodovine in misli, v katerem se zgosti vse, kar je med pričevanji obstanka na obrobju in borbe v domovanju moči ostalo brez glasu in brez podobe.« (Baskar, *ibid.*)

26 Ponazoritev takega »upiranja anticipaciji« Ranciére najde na fotografiji, ki jo je na temo »bližnjevzhodnega problema« posnela francoska umetnica Sophie Ristelhueber, ko je namesto velikega ločevalnega zidu, ki so ga zgradili Izraelci, posnela majhne zapore – skalnate gomile, s katerimi so skušali preprečiti tudi gibanje po odročnih podeželskih cestah. S tem se vidikom pozornosti (ki se nanašajo na opredelitve neznosne podobe v predhodno obravnavanem filmu *S-21* in delu Alfreda Jaara) pridružuje aspekt vzbujanja radovednosti, želje pogledati od blizu. Pozornost in radovednost pa sta »... dejansko afekta, ki zabrisujeta lažne očitnosti strateških shem: sta dispoziciji telesa in duha, v katerih oko ne ve vnaprej, kaj vidi, niti misel ne ve, kaj naj s tem naredi. Njuna napetost tako usmerja k neki drugi politiki čutnega, politiki, utemeljeni na variranju distance, upornosti vidnega in nedoločljivosti učinka. Podobe spreminjajo naš pogled in pokrajino možnega, če jih ne anticipira njihov smisel in če ne anticipirajo svojega učinka.« (Ranciére, 2010: 64)