

# Upor v spektaklu, spektakel v upor

## Primer *Boj za*

Nenad Jelesijević

*Boj za*. Scenarij in režija Siniša Gačić.  
2014, DCP, 1.85, barvni, 85'.

Film *Boj za*<sup>1</sup>, ki se ukvarja predvsem z eno izmed prelomnih protestniško-samoorganiziranih situacij v kontekstu neoliberalno naravnane predstavniške politike v Sloveniji in širše – zasedbo prostora pred ljubljansko borzo, ki pa je potekala kot del globalnega vala *Occupy* –, še bolj pa same okoliščine dogajanja med in okrog te zasedbe<sup>2</sup> so se izkazali za nespregljivo izhodišče za premislek o pomenu in posledicah posegov kamere v protestne akcije in protestna gibanja nasploh. Ta film želi zajeti neko časovno zamejeno manifestacijo upora, samoorganizacije in kritike obstoječe družbene ureditve, temelječe na neenakosti; čeprav tega ne podčrta, gre pri konkretni zasedbi zgolj za eno izmed žarišč dolgotrajnega procesa upora. Zaradi specifičnega konteksta svoje tematike film tako neposredno vzpodbuja kronično potrebo po premisleku vloge, smisla in spektakelskih konotacij (dokumentarnega) snemanja in reprodukcije montiranih posnetkov.

- 1 Video napovednik: <http://vimeo.com/108645313>, dostop 5. 11. 2014. Naslov filma je neposredno povzet po poimenovanju ploščadi pred ljubljansko borzo med njeno šestmesečno okupacijo, ki se je začela 15. oktobra leta 2011. Ploščad se je poimenovala BOJ ZA, ko je bila črka R iz napisa na stavbi borze pomenljivo nadomeščena s črko J. Potem se je za imenovanje prostora uporabljala skovanka Bojza.
- 2 Ni prav veliko analiz, ki se ukvarjajo z zasedbo, za podrobnejše informacije o njenem poteku in kontekstu pa glejte na primer: [Revolucija 15o](#), 15. 11. 2011; »[Michael Hardt pred Boj za](#)«, Njetwork, 25. 10. 2011; A-Infoshop, »[2. delavnica 'Zakaj pa potem na volitve'](#)«, 25. 10. 2011; Reka Šav, »[Na obisku pred borzo, ki je po novem že spet bojza](#)«, Primorske novice, 6. 1. 2012; K. K., »[15o – gibanje za prapravnike](#)«, Planet Siol.net, 6. 2. 2012; Anarhistična pobuda Ljubljana - Federacija za anarhistično organiziranje, »[Vaša kriza naša življenja](#)«, 14. 10. 2011; dostop do vseh spletnih mest 6. 11. 2014.

## Kontekst Bojze in Boja za

Po Gačičevih besedah je film observacijski dokumentarec, s kamero je spremljal dogajanje pred borzo, nato pa tiste, ki so sodelovali tam, spremljal še v času vstaj. 'Moja občutja ob spremljanju so bila podobna gibanju – na začetku z evforijo, na koncu pa s tisoč vprašanji, ali je mogoče vzpostaviti drugačen svet onkraj osnovnih predpostavk, ki jih imamo danes,' je pojasnil. Mednarodno premiero je film [...] doživel na mednarodnem festivalu dokumentarnega filma DokuFest v Prizrenu. [...] Film pokaže tudi, kako so ideji neposredne demokracije po začetni evforiji sledili konflikti in antagonizmi med posamezniki, podobno kot v sistemu, proti kateremu so se sicer borili.<sup>3</sup>

Nikakor nisem hotel posneti kakega aktivistično-propagandističnega filma. K snemanju filma me je gnalo moje lastno prevpraševanje, ali je možen boljši svet. Protestov se udeležujem zadnjih petnajst let in me je malo gnalo tudi vprašanje, koliko je to sploh smiselno početi – ali lahko protesti res prinesejo spremembe ali pa je njihov rezultat, na primer, ustanovitev dveh novih političnih strank? Ta moja lastna vprašanja so bila zame neke čeri, na katere sem nekako nasedel. (Siniša Gačič)<sup>4</sup>

Vprašanje novinarke: 'Mar ni manko skupnega imenovalca [bojev] ravno njihova šibka točka?' – Odgovor avtorja: 'Obratno. To je lepota, ki jih dela drugačne. Vse ostalo išče skupne imenovalce, na katerih gradijo. Tu pa se na raznovrstnosti imenovalcev, brez želje po iskanju skupnega, išče trenutne konsenze pri konkretnih vprašanjih. To je lepota, ki mi je zanimiva, drugačna od institucionalne politike, volitev itd.'<sup>5</sup>

Tovrstni premisleki in odzivi, ki so se pojavili v medijih po razglasitvi nagrad sedemnajstega Festivala slovenskega filma (2014) – *Boj za* je prejel vesno za najboljši celovečerni film –, nam ponujajo zanimive iztočnice za analizo sporočila, konteksta in predvsem politično-emancipatorne konotacije nekega uporniškega procesa in spektakla, ki ga neizogibno obdaja ter vanj vdira in se kaže skozi poskuse estetizacije in s tem tudi nevtralizacije upora kot enega ključnih sodobnih fenomenov.

---

3 M. K., »[Boj za ali o protestih za drugačen svet](#)«, MMC RTV Slovenija, dostop 31. 10. 2014.

4 Pina Gabrijan, »[Menim, da ta svet ni tako lep, in spoštujem aktiviste, ki opozarjajo na to](#)«, MMC RTV Slovenija, dostop 2. 11. 2014.

5 Tanja Cirman, »[Siniša Gačič: Dokumentarist, ki ostane do konca](#)«, Delo, 14. 9. 2014, dostop 2. 11. 2014.



Naj obnovimo spomin: skupna rdeča nit različnih zasedb ulic, trgov, fakultet in drugih prostorov, od madridskega trga Puerta del Sol (gibanje 15M), prek newyorškega Wall Streeta in istanbulskega parka Gezi ter naprej, je bila decentralizacija moči, zavračanje predstavnštva, boj za skupni (ki ni isto kot javni<sup>6</sup>) prostor in nasploh gradnja emancipatorne politike znotraj in onkraj kapitalističnih pogojev, na edini možni način, to je od ljudi za ljudi, po načelih horizontalnosti, samoorganizacije, direktne akcije, na vključujoč način. Na teh načelih je temeljila tudi ljubljanska zasedba prostora pred eno osrednjih lokalnih finančnih institucij, hkrati simbolna in obenem še kako stvarna, fizična, saj je potekala z zastavitvijo teles aktivistk in aktivistov, ki so šest mesecev aktivno živeli, ustvarjali, se pogovarjali in samoodločali v improviziranem šotorskem naselju, postavljenem na ploščadi med Bavarskim dvorom in zgradbo borze.

V času zasedbe so bili akterke in akterji zasedbe soočeni z mnogimi praktičnimi in (hkrati tudi) ideološkimi vprašanji preživetja, z usklajevanjem medsebojnih odnosov (pri čemer ni bila ključna multikulturalna floskula o »sožitju v različnosti«, temveč zmožnost sprejemanja, komuniciranja in

6 Za razliko od javnega prostora, ki je zgolj drugo ime za »v imenu javnosti« nadzorovan prostor (tako denimo za njegovo uporabo za potrebe umetniškega dogodka, protesta idr. potrebujemo dovoljenje določene oblastniške instance), je za skupni prostor značilna nepogojevana odprtost na podlagi *disenzualnega* dogovora, horizontalno zasnovano so-/samoupravljanje in nehierarhični, neavtoritarni modus samoorganizacije. *Disenz* [*le dissensus*], eden izmed ključnih pojmov Jacquesa Rancièra, ne pomeni nestrinjanja z nekim osebnim interesom ali mnenjem, temveč je to politični proces, ki se upira pravnemu dejanju in ustvarja razpoko v redu čutnega tako, da uveljavljenemu okviru zaznave, mišljenja in dejanj nasproti postavi »nesprejemljivo«, to je politični subjekt. Čutno v izrazu red čutnega se ne nanaša na nekaj, kar kaže na dober občutek ali sodbo, temveč na *aisthèton* ali »zmožnost biti«, kot jo dojemajo čuti. »[Disenz]\* pomeni organizacijo čutnega, v kateri ni niti realnosti, ki bi bila skrita za videzi, niti enega samega režima prezentacije in interpretacije danega, ki bi vsem vsiljeval svojo očitnost.« (Jacques Rancière, *Emancipirani gledalec*, Maska, 2010, 32; \*prevajalka knjige Suzana Koncut se je sicer odločila za izraz diskonsenz.)

skupinske artikulacije mnogoterih pogledov na življenje, organizacijo in upor) ter z nujo vzpostavitve stališča do represije (ki se je nemudoma vzpostavila in bila ves čas prisotna, tako na sami lokaciji kot tudi širše) in mehanizmov obrambe pred njo. Ob tem so se soočali tudi z medijsko histerizacijo, saj so mediji od aktivistov večinoma zahtevali dokončne odgovore, rešitve na pladnju in tudi nove voditelje.

Ključno za razumevanje konteksta in različnih intervencij v dogajanje na in ob Bojzi – kot je tudi snemanje poteka tamkajšnjih dogodkov za potrebe produkcije filma – je dejstvo, da je bil na povsem konkretni ulični lokaciji, po vsej verjetnosti tudi prvič na ulici za tako dolgo obdobje, vzpostavljen odprt prostor, ali bolje prostor-čas, v katerem je bil mogoč prost pretok idej, ljudi in dogodkov; šlo je za pretok, zasnovan na nestandardni, neprotokolarni in nenadzirani organizaciji sprotnih situacij, ki jih je narekoval sam krovni motiv vseh tamkajšnjih srečevanj (in skupnega preživljanja časa): potreba po samoorganizaciji, avtonomiji in socializaciji v okoliščinah napredujočega nekrokapitalizma.<sup>7</sup>

Tovrstna odprtost prostora pomeni, da je omogočen vstop (ne zgolj fizični) in udeležba v procesih komur koli, vse dokler ne ogroža integritete ostalih posameznic in posameznikov ob tem, da spoštuje skupno sprejeto organizacijsko agendo, ki zagotavlja minimalne pogoje in tudi smisel konkretnega organiziranja. Vstop je torej omogočen vsakomur, dokler vanj vstopa kot enak/enaka in ne kot nadrejen/nadrejena. V prostor in dogodke na Bojzi so pogosto vstopali tudi novinarji oziroma mainstreamovski mediji, ki pa so bili s strani posameznih akterjev zasedbe sprejeti različno. Odločitev o odnosu s predstavniki medijev je bila na vsaki posameznici, mnenja, ki jih je le-ta sporočala medijem, pa so bila osebna, torej nepredstavniška. Tudi tako se je v »javnost« prenašala ideja o nepredstavništvu, ki je bila sicer ena osrednjih idej Bojzine skupnostne samoorganizacije, ki se lahko strne v geslu »*Nihče nas ne predstavlja*«. Sicer pa je bil za komunikacijo ideje zasedbe in njenih širših konotacij vzpostavljen avtonomni skupnostni spletni medij 15o.

V luči tako zasnovane prostorske organizacije je bil torej možen vstop ljudi s prižgano kamero, ki so imeli možnost posneti različne prizore pod šotori, kakšne sprotne akcije (recimo snemanje črke R iz napisa BORZA na pročelju objekta), skupinske debate in skupščine na odprtem ipd., a je pri

---

7 Teza o nekrokapitalizmu, v katerem kapitalizacija presežne vrednosti temelji na (potencialu) smrti oziroma njenih manifestacijah oziroma v katerem je vsako življenje podrejeno moči smrti (cf. Subhabrata Bobby Banerjee, »Živi in pusti umreti: kolonialne suverenitete in mrtvi svetovi nekrokapitalizma«, Reartikulacija, II/3, 2008, 16–18), izhaja iz koncepta nekropolitike (Achille Mbembe, »Necropolitics«, *Public Culture*, XV/1, 2003, 11–40).

tem veljalo spoštovati načelo, da se sme snemati le tiste, ki s snemanjem nimajo težav oziroma si ga želijo. Ob tem je veljala tudi delitev skupščin na dva dela, vsaj dokler je bila udeležba visoka: v enem delu se je lahko snemalo, v drugem pa se tega ni smelo početi. Vprašanje je, v kolikšni meri je bil ta dogovor zares spoštovan oziroma kršen, tudi za potrebe pričujočega filma.

V pojasnilo zadrege z navzočnostjo in vlogo novinarjev – da je bila zadrega upravičena, je bilo jasno že iz različnih tendencioznih, pokroviteljskih in senzacionalističnih prispevkov na temo zasedbe<sup>8</sup> – je treba imeti v mislih, da se je veliko udeleženk in udeležencev zasedbe zavedalo klasičnih težav z mediji oziroma neizogibnega popačenja realnih situacij in konteksta skozi njihovo običajno reprezentacijo »resnice«. Za vzpostavitev avtonomnega medija (15o) je tako v resnici bil skrben premislek, ki je omogočil poročanje in refleksijo gibanja o gibanju, to je brez posredništva tudi v formi in ne le v vsebini. Po drugi strani, navkljub temu da so vsaj tisti novinarji, ki so bolj kontinuirano delali na temo Bojze, začeli razumevati, da gre za nepredstavniško zasnovan način komunikacije z mediji, je bilo sčasoma vseeno vzpostavljeno določeno »liderstvo« pri dajanju izjav in komuniciranju z novinarji. Tudi če je do tega prihajalo nehote, bi lahko rekli, da pojav sindroma vodje pojasnjuje siceršnje dvome in sume oziroma pritrjuje kritikam upravičenosti sodelovanja z medijem kot soustvarjalcem spektakla.

Četudi so novinarji v konkretnem primeru bili večinoma (osebno) »naklonjeni« ideji zasedbe (klasična medijska analiza nas tukaj sicer nikakor ne zanima), je bil ta romantični pogled na njihovo vlogo kmalu zamegljen z izrazito pokroviteljskim (že tako odtujenim) načinom reprezentacije, ki ga tudi v filmu *Boj za* zaznavamo na ravni parcialnega pristopa: na eni strani novinarji iščejo odgovore, na drugi pa jim »bojzovci« v vlogi skoraj nekakšnih eksperimentalnih tarč podajajo odgovore na vprašanja. Tovrstni dualizem v pristopu lahko preberemo tudi iz estetizacije filmske podobe; odraža jo namreč estetika manipulirane fotografije, ki se delno realizira kot nekoliko barvno poudarjena, »zamaknjena« podoba, kot dekorirana realnost, izrazito avtorska glasbena podlaga pa ob tem prispeva k monolitnosti vtisa (kar je v nasprotju s siceršnjo pestro, mnogotero glasbeno »spremljavo«<sup>9</sup> dogodkov na Bojzi).

---

8 V tej zvezi je zanimiv primer televizijske oddaje »[Polnočni klub: 15o](#)« (Vida Petrovčič, TV Slovenija, 24. 2. 2012, dostop 10. 11. 2014).

9 V mislih imamo glasbo, ki se je v različnih kontekstih predvajala med zasedbo. Šlo je večinoma za uporniško naravnane glasbene komade širokega nabora izvajalcev. Ob tem so imele na Bojzi žive nastope tudi glasbene skupine, ki so se odločile podpreti gibanje (Demolition Group 28. 10. 2011, Buldogi 25. 11. 2011).



### Obskurnost kamere v protestu

Natančno ta moment vstopa *camere obscure* v realnost protestniške situacije (ki je kakopak bila nadzorovana oziroma policijsko »represirana«) vnaša pomembno tveganje zloma; zloma vzpostavljene »nemogoče« situacije uveljavljanja, mišljenja in refleksije »nemogočega«, to je utopije oziroma transgresije spektakla v resnično politiko. Domnevno nemogoča situacija samoorganizacije, samopreskrbe, artikuliranega upora, kolektivne refleksije itd. za kogar koli se je namreč *dejansko* vzpostavila na povsem konkretni, čeprav mikro ravni, a je šla v nos vsem tistim strukturam, ki se bodisi bojijo bodisi ne želijo misliti nemogoče, misliti onkraj predpisov, normativov, klasifikacij in legalizmov. Med te strukture spadajo tako medijski in drugi, represivni aparati države, kot tudi strukture nezavednega (v obliki ponotranjene represije, samocenzure, kriminalizacije) v vsakem posamezniku. *Camera obscura* je v tej konstelaciji razumljena kot nekak fantomski pojav – kot (mrtva) naprava, kot orodje, ki dokumentira, medtem ko vnaša pomembno razliko(vanje) oziroma ločevanje, ko nakaže hierarhijo: snemani, tisti, ki je izpostavljen, je podrejen viziji tistega, ki snema in se »skriva« za kamero in njenim nespregledljivim širšim kontekstom –, ki sredi nekega živega dogodka proizvaja paradoksn, morbidni učinek: učinek želje po zgodovinjenu. Živi dogodek – ki je, kar je zelo pomembno, vedno in zgolj del neskončnega kompleksnega procesa – je tako zlahka sproti uzgodovinjenu, zapakiran v produkt in kot »dokument časa« distribuiran prek družbenih omrežij in/ali po bolj klasičnih kanalih distribucije.



Zgodovinjence se začne, preden se dogodku-v-procesu uspe vzpostaviti, nadaljevati, razviti in preleviti v nove, predrugečene, re-socializirane situacije/konstelacije, tako da se temu dogodku pripiše banalnost enostavne, vulgarne zgodbe z začetkom, vrhuncem in koncem (scenarij, režija, dramaturgija), nalepi se mu etiketa produkta (dizajn, obdelana fotografija, tako ali drugače manipulirane podobe in končni videz izdelka), zakoliči se ga »v času in prostoru«, pravzaprav pa v točno določeni tržni niši. Video/film (kot dokument) vzpostavi avdiovizualno matrico živega dogodka, kodirano natanko tako, da se dogodku odvzame oziroma nevtralizira njegova dejanska procesualnost oziroma neskončnost v nenehnem sosledju situacij. Proces pred Bojzo se v konkretnem primeru filmsko nevtralizira v spodleteli *projekt osvoboditve* (oziroma revolucije kot enkratnega dogodka, kot prevrata), ki s »svojim« filmom vred odhaja v zgodovino, kjer postaja nenevaren.

Težava (premičnih) podob »dokumentov zgodovine« pri tem ni njihova subjektivnost, temveč ravno domnevna objektivnost,<sup>10</sup> ki je izgovor za avtorstvo-v-službi (naročnika, države, prevladujoče estetike, mode, umetnosti ...). Nasprotno, nič ni »narobe« s subjektivnostjo pogleda skozi oko kamere v primeru aktivnega spremljanja, propagiranja in dokumentiranja družbenih gibanj; problem nastaja, ko se subjektivnost

<sup>10</sup> Objektivno posredovanje dogodkov je neuresničljiva naloga, saj selekcija (kaj sploh posneti in česa ne) in montaža posnetega avdiovizualnega materiala izhaja najmanj iz povsem subjektivne percepcije.

razume kot nekaj napačnega. Subjektivnost pogleda, v pomenu njegove avtonomije, ni ne »ustrezna« ne »neustrezna«, ker se je ne da ocenjevati v izključevalnih moralističnih kategorijah. Gre predvsem za aktivno udeležbo, saj znotraj neke skupinske dinamike prihaja do nenehnega *prehajanja* med posamičnimi vlogami in kategorizacijami vseh vpletenih v skupinske procese (ki seveda ne izključujejo individualnih dimenzij): snemalca, aktivistke, umetnika, brezdomke, kuharja, predavatelja, pisateljice, starejšega občana, teoretičarke itn., torej tudi protagonista (prej kot avtorja), ki stoji za kamero. V tem smislu se razlikujeta pristopa nekoga, ki se ukvarja s snemanjem (vizualizacijo, obdelavo dokumentacije in estetizacijo) aktivnosti družbenega gibanja in je obenem sama/sam njegov del, in nekoga, ki h gibanju pristopa z distanco tako imenovanega objektivnega pogleda, ki zabriše subjektivno odgovornost in jo prenese na institucijo spektakla (»poklicni novinar«, ki dela po strokovnih merilih, v skrajnji instanci vedno reproducira represivni, depolitizirajoči značaj svoje zamejene institucije, stroke, ceha, lektoriranega jezika ...). V tej zvezi je težava filma *Boj* za poskus izpeljave gole naracije – kažem stvari, kot so bile, jih ne komentiram –, ki želi slediti načelu objektivnosti kot ultimativnem pravilu novinarskega poročanja; a to načelo je le drugo ime za presojanje pojavov skozi prizmo obstoječega, oziroma obstoječega reda, ki to načelo predpisuje.

Preskok iz diskurza t. i. objektivnega pogleda v diskurz subjektivne intervencije (involvirane, aktivne, odgovorne, samoiniciativne) omogoča spopad z estetizirajočo obskurnostjo *camere obscure* natanko na način, da njegov protagonist v (pogosto subtilne) procese estetizacije aktivno vplete svoja stališča. Njegov avdiovizualni »dokument«, ki nastane kot posledica snemanja in montaže tako nikoli ni zgolj zastavljalec vprašanj, niti ni neko abstraktno ogledalo situacije, s katero se ukvarja, iščoč v njej zaključeno zgodbo z jasnim dramaturškim lokom (npr. v konkretnem primeru, ko zajame domnevno začetno evforijo, ki ji sledijo konflikti), temveč kvečjemu odpira ter spodbuja sam politični proces, kolikor ga je pač možno spodbuditi v avdiovizualnem jeziku, kar je sicer precej zahtevna, v skrajnem smislu pa morda celo nemogoča naloga.

Fenomen estetizirane situacije upora – poskusa njenega prenosa na platno/ekran – priča o absurdnosti osebne identifikacije; identifikacije, ki hoče za vsako ceno zamejiti dejavnost, kreativnost, aktivizem – pravzaprav resnično političnost – v neke vnaprej predvidene vloge/kalupe/klasifikacije: snemalec in režiser je tako predvsem to, kar počne – poskrbeti mora za zanimivo, vsečno zmontirano zgodbo, produkt, ki se mu reče film; aktivist je nekdo, ki zmrzuje na protestih in s svojimi utopičnimi idejami ne pride nikamor; profesor je del uporniškega gibanja zgolj iz profesionalnih



razlogov, svojo udeležbo bo predvsem unovčil skozi raziskave, predavanja in publikacije; novinarka z demonstracij zgolj poroča, »objektivno« poroča pa le v primeru, da ni osebno (čustveno, inteligibilno) vpletena v dogajanje itn. Ustvarjalec filma v tem popredalčkanem kontekstu postane predvsem Avtor filma, torej nekdo, ki govori iz zavetja individualizma, njegov morebitni aktivistični angažma pa ostane v drugem planu.

A problem tovrstnih klasifikacij ali zamejitev v področja in discipline je, da vodijo k reprodukciji umetelno skreiranih končnih izdelkov, ki se odtujijo od predmeta obravnave. Znanstvenikova raziskava zgubi emancipatorni potencial, ko se sprijazni z vso zapovedano navlako znanstvenega aparata (predpisani citati, predpisana oblika teksta, zaželeno točno določena terminologija, objava v ozkem krogu privilegiranih revij ...), filmarjev eksperiment pa, podobno, podleže pasti ukalupljenja v sistem zgodbe (ki v končni instanci mora temeljiti na črno-belem pogledu: konflikt med situacijo A na eni in situacijo B na drugi strani, glavni in stranski liki), dramaturškega loka (dejanja si sledijo drugo za drugim, kot bi bila prizori, med seboj ločeni z gledališko zaveso), in končnega izdelka – filma kot produkta, ki vstopi v sisteme distribucije, prodaje in ocenjevanja (festivali, nagrade).

Ob pričujočem primeru je bistveno izpostaviti vprašanje določene diskrepance med (ekskluzivno) pozicijo avtorja in (inkluzivno) pozicijo udeleženca v protestniškem dogajanju oziroma soustvarjalca dogajanja. Poznamo namreč veliko primerov dokumentiranja protestniških aktivnosti, aktivističnih akcij in dogodkov, ki jih (so)ustvarjajo ljudje, aktivno vključeni v gibanja oziroma aktivistične skupine.<sup>11</sup> Za tovrstne videodokumente je značilna odsotnost/odprava avtorstva-kot-ga-poznamo, se pravi avtorstva kot zamejene, dokončno definirane, ekskluzivne pozicije, ki naj bi bila umeščena nad konkretno situacijo in jo objektivno zajemala, oziroma jo subjektivno obravnavala v svojem umetniškem početju, katerega rezultat je umetniško delo (film, video idr.). Zamejeno avtorstvo namreč le stežka odgovarja na potrebe, želje in duha gibanj, a ne zgolj zaradi kolektivizma, ki jih zaznamuje, temveč zato, ker ne omogoča nujno potrebnih prehodov med izraznimi sredstvi in njihovimi ideološkimi nastavki. Modernistični koncept avtorstva namreč ne upošteva potrebe po nenehni komunikaciji, transformaciji in preizpraševanju idej in tudi form, v katerih se ideje realizirajo.

---

11 Zgolj nekaj lokalnih primerov: Frontline, [TrainSquatting](#), 2003; Vstaja lezbosov, [Prvovrstni drugi](#), video, 2009; neznani ustvarjalci, [Parlamenta nočemo](#), video, 2013; Vstajniške socialne delavke, [Obrijmo državo, ne sebe!](#), 2014; dostop 6. 11. 2014.



Ti postulati so še toliko bolj pomembni znotraj skupka afinitetnih skupin, ki tvorijo tisto, čemur rečemo (družbeno) gibanje. Odprava avtorstva (besedilnih, fotografskih in video stvaritev) v kontekstu gibanja tako ni zgolj varnostni ukrep (sicer povsem pričakovan v pričujočih represivnih okoliščinah), temveč (spontana) gesta, ki prispeva h ključnemu pogoju – pogoju odprtosti in kolektivizacije (prostora, odnosa, situacije, forme, vizualizacije, dokumentacije ...). Tovrstna gesta prispeva k vzpostavitvi neke nove, drugačne estetike, takšne, ki ni omejena z legalizmi, pravili in kanoni, ki bi ohranjali in vzdrževali ekskluzivno pozicijo avtorice in njenega avtorskega produkta.

V takšnih pogojih se odpirajo možnosti za neobremenjeno komunikacijo, izmenjavo, deljenje in posredovanje vsebin. Tako se ustvarja tudi nujno potrebna distanca do prevladujoče spektakelske ekonomije, ki ustvarja zvezde, imena, (anti)heroje, brande oziroma na njih temelji. Avdiovizualnim vsebinam se s tem pravzaprav odvzame *status razlike*<sup>12</sup>, ki jim sicer omogoča privilegirano pozicijo umetniškega dela (ali novinarskega/znanstvenega/strokovnega dokumenta), razume se jih kot le eno izmed orodij refleksije aktivnosti gibanja/skupine ter tudi kot pomemben moment socializacije: (skupinsko) pregledovanje posnetkov preteklih akcij je kakopak lahko tudi priložnost za izmenjavo misli, idej in čustev. Vprašanje cilja je lahko tudi namen arhiviranih podob. Ko namreč avdiovizualno vsebino dela gibanje, gre lahko za mobilizacijo, četudi v luči

---

12 »Šele v pogojih odsotnosti meje med umetnostjo/ustvarjalnostjo in militantnim aktivizmom je moč govoriti o kreativno in hkrati političnoemancipatorno nabitem prostoru-času svobode. V tem prostoru-času se umetnost piše z malo začetnico, saj nima posebne, sublimne vrednosti, ki bi bila sama sebi namen, nima torej statusa razlike, ki bi ji omogočal kakršen koli privilegij; onkraj diskurza hierarhij je namreč sublimacija skozi estetsko, to je v predružačenju razporeditve čutnega, podvržena nekim drugim pravilom, pravzaprav odsotnosti pravil, narekovanih od zgoraj.« (Nenad Jelesijević, »Upor proti estetizaciji upora«, Maska, XXIX/165–168, 2014)

»dokaza«, da je bilo nemogoče »poraženo«, kar še ne pomeni, da nastala vsebina ne gradi pro-aktivnih konotacij do boja.<sup>13</sup> Ali se tovrstni proces lahko odvije znotraj dominantnih kanalov produkcije in distribucije, je vprašanje s precej očitnim odgovorom.

### **Estetizacija upora<sup>14</sup> in njene filmske konotacije**

Ustvarjalni odgovori na že do skrajnosti estetizirana izkoriščanja, na katerih sicer temelji kapitalizem, so lahko uprizorjeni kot inovativne militantne prakse,<sup>15</sup> ki nastajajo, delujejo in učinkujejo v raziskovalno-militantnih pogojih, pri tem pa so nujno vpete v skupno (tako v vsakdanje prakse, temelječe na skupnem, kakor tudi v njegovo diskurzivno razsežnost) in so po naravi vedno kolektivne.<sup>16</sup> Ta vpetost, pravzaprav prispevek k procesu politizacije bojev je ključnega pomena za uspeh vsakršnih emancipatornih prizadevanj. Militantne aktivistične akcije tako odsevajo specifičen pristop k protestu kot enem izmed možnih načinov izražanja jeze, nezadovoljstva, želj, potreb, ustvarjalnosti itn., obenem pa odpirajo pomembna vprašanja o pasteh estetiziranega upora kot upora, ki je nenehno podvržen poskusom nevtralizacije njegovega političnega potenciala.

Hkrati je zanimiv (stranski) učinek tistih estetiziranih uporov, ki jim uspe ustvariti določeno razpoko v ustaljenem redu stvari, oziroma relativizirati dominantno umetnostno paradigmo, ki je vsekakor bolj pomembna (po)ustvarjalka neenakosti, kot se morda zdi na prvi pogled. Za tovrstne akcije je značilna specifična časovnost njihove političnosti, z drugimi besedami dejstvo, da v določenem, četudi kratkem časovnem obdobju vzpostavijo osvobojeno območje sredi nekrokapitalistične puščave, v katerem je moč zaznati in začutiti *libido upora* kot edini možni odgovor na kastrirajoče zatiranje. Gre za kljubovanje moči smrti, ki si poskuša podrediti

13 Tovrsten primer je film *TrainSquatting* (glejte op. 11), ki obravnava skvotiranje v Ljubljani od leta 1999 naprej.

14 Cf. Jelesijević, »Upor proti estetizaciji upora«.

15 Prakse, privržene direktni akciji (ibid.).

16 Vendar, kot piše Lana Zdravković sklicujoč se na Alaina Badiouja, »'kolektivno' tukaj ne nastopa kot numerični koncept – ne gre za skupino, kolektiv, množice. Številčnost in preštevanje sta operaciji, tuji resnični politiki emancipacije, sta torej antipolitični. Ne gre zgolj za univerzalnost naslovitve, ta zahteva mora biti notranje univerzalna – je nasprotje partikularnim, identitetnim, komunitarnim zahtevam, ki se zastavljajo v imenu določene, (še tako) marginalizirane, diskriminirane, izključene skupine ali posameznika. Dogodek je kolektiven – in tako tudi resnično političen – kadar vsebuje univerzalno zahtevo po enakosti, ki zajema 'vse' oziroma 'kogar koli' in se na nikogar (nobenega posameznika, skupino) ne nanaša nič bolj kot na kogar koli drugega oziroma vsebuje možnost, da se nanaša na vse, brez izjeme, brez ostanka. Tako je kolektivno neposredno univerzalizirajoče.« (Lana Zdravković, *Politika emancipacije: Misel-praksa militantnega subjekta*, doktorska disertacija, str. 200)

življenje, za manifestacijo aktivnega posega v prostor zavoljo vnovične vzpostavitve politike – vzpostavitve govorenja namesto zgolj proizvodjanja hrupa,<sup>17</sup> vzpostavitve horizontalnih načinov organizacije skupnosti in skupnega.

Čeprav so militantne aktivistične akcije lahko predmet snemanja oziroma manipulacije posnetih podob oziroma redukcije nekega mnogoterega potenciala na podobo, je za njih značilen bodisi zavesten umik pred očesom kamere bodisi odločitev za snemanje in obdelavo posnetega materiala, če so zagotovljeni določeni pogoji. Ti pogoji izhajajo iz samega konteksta specifične akcije in skupine, ki jo izvaja ter razumevanja problematike navzočnosti *camere obscure* in njenih dvoumnih, spektakelskih konotacij. Na ta način se lahko zagotovi organska raba kamere kot enega izmed možnih tehnoloških orodij, ki se ga skuša obrniti zoper logiko reprodukcije spektakla (biopolitične razsežnosti spektakla).

Ob pojavu militantnih aktivističnih akcij je prisoten še en simptomatičen pojav: kulturalizacija protesta. Prizadevanja za homogenizacijo zadnjih uporov proti stopnjujočemu se kapitalističnemu opustošenju so, če vzamemo pod drobnogled dogajanja v Sloveniji, bila vidna v nekaterih (ne)uspehlih poskusih centralizacije protestniškega dogajanja znotraj izhodiščno horizontalno organiziranih ljudskih vstaj, ki so se kazali skozi: prizadevanje za vzpostavitev vnaprej določenega programa posamične demonstracije in pozive za postavitve centralnega odra z ozvočenjem (na Trgu republike in Kongresnem trgu v Ljubljani) ob vnaprejšnji določitvi vabljenih govorcev; programiranje nastopov glasbenikov in umetnikov; pavšalno obsojanje »protestniškega nasilja« oziroma poskus marginalizacije določenih oblik izražanja jeze (konkretno, poskusa premika varovalnih ograj, izražanja nezadovoljstva s prisotnostjo in vlogo policije), kar vodi k vzpostavitvi ekskluzivnosti prostora protesta ipd.

Pri poskusih (promocije) protestiranja na »civiliziran, kulturnen, meščanski« način, s poudarkom na »nenasilju«, pa je izstopala pobuda, ki je (nehote) postala prispodoba *festivalizacije upora* s svojim prizadevanjem, da bi iz protestov naredila protestni festival z bolj ali manj poenoteno, prepoznavno vizualno podobo. Festival je sicer tipična sodobna oblika liberalne umetnostne produkcije in ta produkcijska forma v Sloveniji sicer precej dominira. Centralizacijo in festivalizacijo lahko razumemo v luči bodisi nerazumevanja ali poskusa uzurpacije samega koncepta heterogenosti in

---

17 »Politika sestoji v rekonfiguriranju razporeditve čutnega, ki določa skupno neke skupnosti, ko vanjo vnaša nove subjekte in objekte, ko naredi vidno tisto, kar prej ni bilo, in ko omogoči slišnost kot govorcev tistih, ki so sicer bili dojeti zgolj kot hrupne živali.« (Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents*, Polity Press, 2009, 25.)

horizontalnosti uporov, izhajajočih iz kritike predstavnštva in iz njega izhajajočih elit (odraža jo tudi protestniški slogan »*Ne diskriminiramo, vsi ste gotovi!*«). Pri festivalizaciji<sup>18</sup> gre za modus pacifikacije upora, ki vsiljuje poslušni, nenevarni način izražanja jeze, posledično njeno nevtralizacijo.

V tej konstelaciji estetizacije, kulturalizacije in festivalizacije upora je nujno preiščevati tudi odločitev avtorja filma *Boj za* o filmskem spremljanju aktivnosti »akterjev« okupacije Bojze v času serije ljudskih vstaj, ki so sledile zasedbam borze in Filozofske fakultete. Pri tem je treba imeti v mislih, da je kamera spremljala le nekaj izbranih aktivistk in aktivistov, ki so (kot je razumeti v pomanjkanju natančnejših informacij v času pisanja tega prispevka) večinoma pristali na tovrstno snemanje in objavo montiranih materialov. V tej zvezi je toliko bolj očitno, da je tisto, kar film prikaže (ali bolje, ponazori) prej neka zaželena, imaginarna slika realnosti kakor njena refleksija, odraz (po avtorjevih besedah gre za »observacijski dokumentarec«), a ne zato, ker ta sama slika (kot skupek podob in izjav) ne bi bila »resnična«, temveč iz razloga njene izmeščenosti iz konteksta. Ključna je namreč opisana okoliščina kulturalizacije in festivalizacije, ki je pripomogla prevladi diskurza kriminalizacije »neciviliziranih« protestnikov kot »izgrednikov«, ki se jih obsoja, nad njih se pošilja represivne organe, medtem ko poteka govorniški šov potencialnih vodij, ki se nedolgo po protestih ustoličijo v parlamentarnih in drugih institucionalnih telesih. Protestniško vodilo »*Nihče nas ne predstavlja*« se posledično »uveljavi« v svoji skarikirani, groteskni obliki.

Filmu *Boj za* nekako ni uspelo zajeti tega konteksta. Ob tem je tudi občutljivo vprašanje, koliko je bila slika protestnikov kompromitirana, kar je past vsakega tovrstnega dokumentarizma: koliko je sploh smotno javno izpostaviti določene direktne akcije, tvegajoč uporabo posnetkov za potrebe obdolžilnih predlogov, ki bi jih lahko sprožil represivni aparat. Namreč, ena izmed pomembnih značilnosti odpiranja prostora, kot je zasedba, je tudi

---

18 V mislih imamo festivalizacijo, izhajajočo iz ustvarjalnosti liberalnega značaja. Umetniško/ustvarjalno udejstvovanje skozi in v protestu je sicer lahko zelo radikalno (v militantnem pomenu), četudi ima včasih festivalski predznak (npr. Clown Army ali gledališke karavane na protestih proti G8 v Genovi 2001). Ko pa se festival želi vzpostaviti kot dominantna, zaželena in edina možna oblika protestiranja, postane poskus omejevanja svobode izražanja jeze, ki konflikt kot nujen (pred)pogoj družbene spremembe zamenja s poslušnostjo, vpeto v jamranje nad sistemom oziroma v zahteve po boljšem delu obstoječih aparatov države, torej v neko ukročeno (dejansko pasivno) aktivnost; to odraža zaverovanost v spremembo zdaj že povsem razodetega totalitarnega predstavnškega diskurza na neboleč način, s kreativnimi izraznimi sredstvi, a vprašanje, ki se na tem mestu zastavlja, je, koga se pri tem v resnici naslavlja (profesionalnega politika ali določeno institucijo kot prazna označevalca?) in kakšni so učinki tovrstnega pristopa, temelječega na otročjem kompleksu pričakovanja, da bodo oblastniki nekoč izpolnili naše želje in potrebe. Buržoazna dimenzija liberalnega festivala je njegov ključni problem.

radikalizacija vedenja, v smislu odprtosti izraza. Pogosto se potem zgodi, da se zaradi odprtosti prostora verjame v dobronamernost prisotne kamere in nepregonljivost upora, v resnici pa posnetki lahko služijo v oporo kriminalizaciji, tudi če to ni bil namen snemalca oziroma avtorja. Zahteve po tovrstni »transparentnosti« lahko pripomorejo legitimizaciji obstoječega reda – preko kamer.

Vsaj v tej zvezi se zdi dvoumen prikaz direktne akcije odstranjevanja varovalnih ograj pred parlamentom, ki ga zasledimo v filmu. Protagonistom akcije namreč ni šlo zgolj za boj z mlino na veter, temveč predvsem za simbolno izjavljanje zoper situacijo uklešččnosti: fizični, telesni izraz boja za skupni prostor se manifestira v poskusu fizične osvoboditve tega prostora, hkrati pa prihaja do neposrednega soočenja z represijo države, ki sicer sistematično vzpostavlja razmere pomanjkanja skupnega (prostora), kar privede do kritične, vendar v emancipatornem pomenu nujne uklestitve protagonistk in protagonistov akcije – med manifestacijo želje po svobodi in represijo, ki se ji zoperstavlja; kot zapiše Jacques Rancière: »*Spopad heterogenih elementov naj bi izzval prelom v našem zaznavanju ter s tem razkril nekatere skrivne povezave stvari, skrite za vsakdanjo dejanskostjo. Prikrita dejanskost je lahko absolutna moč sanj in želje, skrita za prozaičnostjo meščanskega življenja.*«<sup>19</sup> Poleg tega ni jasno, na podlagi česa se protagoniste omenjene akcije povezuje zgolj z Bojzo – na tej točki filma je namreč morda najbolj vidno umanjkanje širine konteksta. Akcija se tako kaže kot partikularni dogodek, s katerim se krepi domnevna usoda upora, da vedno znova spodleti, ne pa kot moment širjenja prostora za vse, kar je sicer bilo njeno bistvo.

Boj pomeni prelomiti z veljavnimi pravili, tako kot ustvariti in torej tudi odkriti vselej pomeni prelomiti pravilo. Moment preloma pravila je pri pričujoči direktni akciji zaživel kot pristno performativni moment, vendar ne v smislu performansa-zgodbe, -produkta, -šova, temveč v pomenu performansa v procesu, to je performansa, ki je odraz in telesno-prostorska manifestacija politične strategije, refleksije, analize, predvsem pa gole želje po osvoboditvi teles iz fizičnih in simbolnih spon prepovedi. Filmu spodrsne ravno na tej kritični točki, saj mu ne uspe zajeti bistva tega preloma, ki ga obravnava partikularno, z distance projicirane fabule. Čeprav je avtor imel dostop do vsega dogajanja med katerim so akterji jasno poudarjali pomen horizontalnega organiziranja, se je vseeno odločil, da jih bo postavil pred nujno produciranje enkratnih rešitev in prevrata. Skratka pred nekaj, kar niso nikoli trdili, da hočejo narediti. To je morda zgolj posledica njegove zgoraj citirane odločitve, da ne posname aktivistično-propagandističnega filma, ki bi jo lahko razumeli tudi kot umanjkanje lastnega izjavljanja v izogib

<sup>19</sup> Jacques Rancière, »Politika estetike«, Maska, 2004, 88/89, 6.

tveganju radikalizacije pogleda (četudi z radikalnostjo morda simpatizira), ki bi v dominantnem diskurzu bil diskreditiran kot propaganda, kot neizdelek, kot del gibanja.

V prid premisleku o potrebi po (in o neizogibnosti) subjektivnosti pogleda (kamere) lahko tukaj za primerjavo prikličemo neki sicer povsem drugačen »režijski« pristop. Za sleherni pristop k materialu sta ključni nerazdružljivi odločitvi o tem, kaj bo prikazano in kako bo prikazano komentirano. Ko namreč Guy Debord komentira podobe, ki jih kolažira v svojih (a glede na vire materiala ne *le* njegovih) mnogoplastnih sestavljankeh, to počne odkrito in do konca. Osebni *statement* (misel) pri tem niti najmanj ne moti dokumentaristične dimenzije njegovih filmov, nasprotno, s tem ko izpostavi tehnologijo in ideološko ozadje podob/spektakla, omogoča kritično distanco do spektakla, s katerim sam naslavlja gledalce, ob vsem tem pa tudi odpira vprašanje dualizma gledalec-film/avtor. Tovrsten očitni odmik od fikcije »objektivnega pogleda«, od njegove mitizacije, je neke vrste aktivna propaganda, ko v vsem svojem individualizmu vendarle omogoča mnoge nastavke za kolektivno gledanje, najmanj pa za gledanje, ki odpira kolektivno. Tako šele aktivno osebno izjavljanje omogoča kolektivizacijo<sup>20</sup> (nekega osebnega pogleda) – pot k političnemu in uveljavljanje politike.

Če se vrnemo na omenjeno izmeščenost slike iz konteksta: posledica tovrstnega spodrsjlaja je, da tisti, ki jih film po svoje prednostno naslavlja, tudi z vidika njegove produkcijske umeščenosti – to nekoliko posplošeno pomeni, da naslavlja publiko neobveščeneh o političnem aktivizmu, njegovih metodah in praksah – ostanejo ti pravzaprav prikrajšani za možnost razumevanja koncepta in udejanjenja preloma pravila – ob domnevanju filma kot razlagalca dejstev. A zmotnost te domneve je v resnici nepomembna, če imamo v mislih nastalo (sproducirano) umeščenost filma v logiko spektakla: ta nam zgolj potrjuje predpostavko, da »resnice« upora, vedno znova subjektivne, nikakor ni mogoče zajeti s posredovanjem očesa kamere, temveč le z lastno udeležbo, *in vivo*.

### **»The revolution will not be televised«<sup>21</sup>**

*»Ta svet lahko razumemo le, če se mu zoperstavljamo. A to zoperstavljanje ne more biti ne pristno ne realistično, če ne napada celote.«<sup>22</sup>* Poskušajmo v luči te situacionistične izjave brati pojav, ki bi mu lahko rekli potreba po

20 Cf. Jelesijević, »Upor proti estetizaciji upora«.

21 [Gil Scott Heron](#), 1971, dostop 3. 11. 2014.

22 »Géopolitique de l'hibernation«, L'Internationale situationniste, št. 7, april 1962.

filmskem dokumentiranju, zgodovinjenu in predvsem spektakularizaciji prelomnih (»zgodovinskih«) dogodkov. Ker »[k]apitalistični red v bistvu lahko obstaja le, če nenehno proizvaja novo preteklost,«<sup>23</sup> so ustvarjalni izzivi natanko tiste intervencije, ki zavračajo zgodovinjene, zgodovinski pogled, (lastno) dokumentiranje, ki reproducira fetiš preteklosti; intervencije, ki v spektakel posegajo z namenom, da bi ga pretrgali in uničili. Za nekoga težavno, za drugega pa spet vzpodbudno je dejstvo, da so tovrstni posegi lahko povsem stvarni, torej, da se dejansko dogajajo. Z Debordovimi besedami, »[r]evolucija ni nekaj, kar bi ljudem 'pokazalo', kako naj živijo, temveč tisto, kar jih dela žive.«<sup>24</sup>

Utopične ideje se v procesu upora zoper neenakost manifestirajo kot povsem otipljive akcije (ki velikokrat povzročajo represivne reakcije), postavljajoč pod vprašaj mejo med »utopijo« in »resničnostjo« in, posledično, številne druge meje (pravila, konvencije, legalizme, zakone, kriterije, vrednote, klasifikacije, identifikacije, standarde, prepovedi, omiko, bonton, kulturo). Pojmovanje »revolucionarnosti« je pri tem neizogibno demistificirano, to je osvobojeno klasične fiksacije na enkratni dogodek, ki naj bi v hipu (se pravi, instantno, čudežno, šokantno) razrešil sistemsko neenakost v prid potlačenih (v resnici pa predvsem v korist na novo vzpostavljenih avtoritet, ki bodo ohranjale obstoječe oziroma *status quo*). Intervencije so tako manifestacije procesualnosti vsakokratnega skupnostnega lotevanja perečih problematik; so del disenzualnih<sup>25</sup> procesov horizontalnega organiziranja onkraj hierarhij.

Umetnost je v tako razumljenih okoliščinah umetnost le takrat, ko to ni več, ko se torej loči od umetnosti, kot jo razume, proizvaja in ohranja dominantni diskurz, ko je intervencija v obstoječi red stvari, v prostor-čas, v situacije. Če želi film, eden temeljnih soustvarjalcev biopolitičnega spektakla, vsaj zavzeti stališče do le-tega, mora vanj dejansko intervenirati; komentiranje, prikaz in ilustracija dogodkov z »objektivne distance« kamere pa ni nič drugega kot zgodovinjene, natančneje zgodovinjene *drugih* s pozicije vednosti,<sup>26</sup> z drugimi besedami: čisto reproduciranje spektakla. Da bi

23 Pierre Canjuers in Guy Debord, *Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire* (razdelek »Kapitalizem, družba brez kulture«), Pariz 1960.

24 Guy Debord, »Pour un jugement révolutionnaire de l'art,« (februar 1961), *Notes Critiques: bulletin de recherche et d'orientation révolutionnaires* #3, Bordeaux 1962.

25 Glejte op. 6.

26 Tukaj je poudarek na zunanem pogledu, na arhiviranju, ki namesto opolnomočenja procesa upora reducira njegovo »zgodbo« na popredmetene, odtujene epizode. Arhiviranje s strani akterjev uporniškega procesa (tukaj namenoma ne uporabljamo izraza zgodovinjene) pa ima lahko drugačen pomen, če vzpostavlja avtonomni *diskurz* (refleksijo) onkraj vsakokratne partikularne *interpretacije*. Tako vzpostavljen diskurz je izjemno pomemben za vsako bodočo vzpostavitev uporne situacije, za potrditev možnosti nemogočega (diskurz uporov 1968 se tako upošteva v diskurzu upora sedanosti itd.).



filmska intervencija v spektakel uspela, se mora diskurz filmske produkcije radikalno predrugačiti: iz produkcije avtorskega produkta za distribucijo po utečenih tržnih kanalih (vključno s tistimi, podprtimi z »javnimi« sredstvi) v ustvarjanje *filma v filmu*, kjer avtorstvo nima posebnega, izjemnega, mistificiranega, reduciranega pomena.

Ko rečemo *film v filmu*, mislimo na popolno udeležbo, na »organiziranje neposredno doživetega trenutka, nasprotno konzervirani umetnosti«<sup>27</sup>, kjer režiser, scenarist, snemalec, organizator snemanja itn., ni odtujeno-nadrejena figura, niti ni del hierarhično organizirane ekipe, ki film izdeluje na fragmentarni način, tako, da spremlja (gibanje, skupino, akcijo, demonstracijo oziroma dejanje) sestavljajoč prizore/zgodbe in pri tem uporabljajoč tiste kontekste, ki najbolj ustrezajo ekonomiji/estetiki filmske produkcije (spektakla), temveč so ustvarjalke in ustvarjalci filma njegov integralni del, se torej dejansko, simbolno in idejno, nahajajo v filmu. To še ne pomeni, da vsak nujno opravlja prav vsa potrebna opravila, temveč upoštevanje afinitet vsakogar, a hkrati z zavedanjem o pasti in tudi prednosti fragmentarnosti. Za tovrstno ustvarjanje onkraj diktata produkcije je nujno aktivno vzpostavljanje pogojev, v katerih je odpravljena ločitev na ustvarjalca (avtorja, umetnika, producenta) in predmete njegove obravnave (akterje dokumentarca, predmete snemanja), kar zahteva veliko večsmerne komunikacije in iskanja skupnih rešitev. Na ta način nastali film lahko razumemo kot totalno umetnino, ki, paradoksnost, to pravzaprav ni – ni umetnina v njenem običajnem pomenu, totalna pa je v pomenu odprave ločnice med življenjem (kot uporom) in umetnostjo (ki ni umetnost-kot-jo-poznamo).

V tej zvezi je moč trditi, da revolucije ni možno posredovati po televiziji, niti se je ne da uokviriti v televizijske, video oziroma filmske formate, ki vzdržujejo mit o enkratnosti novičarsko kontekstualiziranega dogodka (ki mu sledijo reklame, pokovka, resničnostni šovi, festivalske turneje ipd.). Dokler je slika, ki jo zajame kamera, posredovana kot končna, zaključena, avtorska, produkcijska celota, izdelek, kot vzvišeni pogled na dogodek, s katerim sama nima preveč zveze, bo kljub temu, da se morda deklarira kot participatorna, ta slika zgolj del utečene ekonomije spektakla.

Zaradi tovrstnega prevladujočega diskurza so izjemno pomembne intervencije, ki preprečujejo odtujitev podobe od njenih »nosilcev«. Med bolj radikalnimi je prepoved snemanja, ki smo mu lahko pričali v situacijah, ko poskuša instrumentarij spektakla vdreti v nastajajoče samoorganizirane strukture radikalnih družbenih sprememb. Tako je bilo denimo na prvi ljubljanski Odprti vstajniški skupščini<sup>28</sup> s skupinsko odločitvijo preprečeno

27 »Manifeste«, L'Internationale situationniste, št. 4, junij 1960.

snemanje prisotnih udeleženk in udeležencev, saj se nekateri med njimi niso počutili udobno v vlogi predmeta obravnave snemalca pričujočega filma, niti se niso želeli izpostavljati očesu kamere spričo potencialnih represivnih ukrepov. Na ta način je – poleg nujno potrebnega spoštovanja in samozaščite integritete udeleženk in udeležencev – omenjena skupščina, kot ena izmed najbolj pristnih situacij vstajniškega organiziranja, ohranila svojo *nezgodovinskost*, kar, v skladu s prej napisanim, pomeni dejansko intervencijo v obstoječi red, to je prekinitev reda spektakla, ki se ohranja in reproducira z zgodovinjem – sprotnim pošiljanjem življenja v preteklost –, še posebej z zgodovinjem uporniških prizadevanj.

### Izziv odprte forme

Tudi iz lastnih izkušenj slutimo ali vemo, da znotraj neke skupinske dinamike prihaja do nenehnega prehajanja med posamičnimi vlogami vseh vpletenih v skupinske procese, vpleteni pa pogosto nimajo le ene same vloge, pri čemer je besedo vloga treba razumeti kvečjemu kot tehnični termin. Nameravana »observacijskost dokumentarca« pa je – v luči izjavljanja za javnost oziroma komunikacije vsebine in zasnove filma *Boj za* v medijih, pa tudi v materialih, ki film promovirajo in ga pospremijo v kinodvorane – že sproti postavljena pod vprašaj, saj v več virih naletimo na določene moralizatorske elemente, izoblikovana mnenja, sodbe, kar je v protislovju z izraženo željo po nevtralnem (a hkrati participatornem?) spremljanju, nevpletanju, izogibanju propagandi aktivizma. Film tako ne izreka stališč zgolj v filmskem, temveč tudi v bolj verbalnem jeziku, po nefilmskih kanalih. Tako na primer v eni izmed objav naletimo na naslednjo ugotovitev: »Dogajanje pred Borzo in vse akcije, ki so jih protestniki izvajali po mestu, je spremljal od prvega do zadnjega dne [...] Temu bi lahko rekli participativen dokumentarni pristop [...] [P]rav ta [...] pristop je omogočil, da je film zasedbenemu dogajanju zlezel v drobovje ali tja, kjer je videti, da je imelo največ problemov samo s sabo in se udeleženci nenehno sprašujejo, kaj pa zdaj in čemu smo sploh tukaj.«<sup>29</sup>

A tako izjavljena participatornost je, čeprav dobronamerna, v sebi protislovna, saj odraža neko partikularno, ciljano participacijo z namenom spremljanja, ne pa udeležbe, oziroma z udeležbo v drugem planu, kar pravzaprav odraža distanciran pristop, distanca pa je ključna kvaliteta

28 [Odprta vstajniška skupščina](#) se je odvila v Menzi pri koritu, AKC Metelkova mesto, Ljubljana, 18. 12. 2012, dostop 2. 11. 2014.

29 Zdenko Vrdlovec, »[Njihova identiteta je biti aktivist](#)«, Dnevnik, 1. 8. 2014, dostop 2. 11. 2014.

ekonomije spektakla. Spremljanje namesto udeležbe (čeprav nikakor ne trdim, da sta bili ti dve operaciji strogo ločeni) pa pomeni tudi kvalitativno avtoritarno gesto, ki zlahka zapade v eno(smerno) naracijo namesto odpiranja različnih pogledov na dogodek in iz njega; če je zasedba kaj zavračala, je bila to vsaka ultimativna resnica.

Pri tem ni ključna dejanska oblika avtorjeve aktivnosti – sam izjavlja, da je svoj angažma uveljavljal prek snemanja<sup>30</sup> –, temveč njena umeščenost v skupinsko dinamiko, ki pa seveda ni zgolj stvar avtorja, temveč samega kolektiva, ki je postal »predmet« filmske obravnave: kako se je kolektiv odzval na (predlog o) prisotnost(i) kamere, kako je skomuniciral idejo avtorja o sistematičnem snemanju ter obdelavi in uporabi posnetkov, kako so svojo udeležbo v filmu razumeli njegovi posamezni akterji (tisti, ki govorijo neposredno v kamero), kako pa oni, ki niso niti vedeli, da se jih snema za potrebe filmskega izdelka, a so vseeno bili postavljeni na filmsko platno. Povsem očitno gre za situacijo, vredno poglobljene debate, ki bi bila stvar vseh vpletenih; v tem primeru je umanjala, saj je bilo gibanje soočeno z izdelkom brez možnosti vplivanja nanj – v tem pomenu je observacija zares uspela.

To seveda odraža neko dejansko situacijo, tudi razmere v gibanju in ne le odnos avtorja filma do le-tega, dinamiko in zahtevnost skupinske komunikacije (pri čemer je treba upoštevati obdobja upada energije za izvajanje komunikacijskih aktivnosti), ki jo ne nazadnje – kljub uporabi neposrečenega izraza »sodobni človek« – lahko preberemo v napovedi ljubljanske premiere filma: »*Velika ideja neposredne demokracije trči ob sodobnega človeka*«. <sup>31</sup> V tej zvezi bi lahko rekli, da pričujoči primer poudarja ključnost občutljivega stičišča/ločnice med osebnim in kolektivnim ter znova odpira vprašanje osebne in kolektivne (psihološke/politične) krhkosti in moči vseh vpletenih v kolektivne procese, kar po svoje odraža tudi naslednja ugotovitev avtorja filma *Boj za*:

Takšna zasedba, kjer se prenočuje v šotorih, kuha čaj in golaž, se lahko iz točke upora spreobrne v nekakšno socialno ustanovo, zavetje za reveže in narkomane, zbirališče razočarancev in izgubljenec.<sup>32</sup>

Izjava spominja na že utečen, značilno partikularen pogled, pogled pričakovanja, pogled razumevanja upora kot abstrakcije, ločene od resnice kapitalizma (da, ta temelji na reprodukciji revščine, odvisnosti, izgnanstva), se pravi, odraža temeljno nerazumevanje konkretne situacije upora

---

30 Gabrijan, ibid.

31 [Spored Slovenske kinoteke](#), 5. 11. 2014, dostop 5. 11. 2014.

32 Vrdlovec, ibid.

oziroma potencialne situacije vzpostavljanja enakosti, ki je sicer bilo prisotno tudi med nekaterimi akterji zasedbe Bojze, in zelo verjetno tudi prispevalo k hitrejši demontaži vzpostavljene zasedbe. »Spreobrnitev« upora v »socialno ustanovo« pa je z emancipatornega stališča moč brati ravno nasprotno, to je kot njegov uspeh, kot zametek nadaljnega uporniškega procesa: mar ni upor pogoj za ustvarjanje zelenih socialnih pogojev in ali ni smoter upora želja po spremembi pogojev neenakosti? Boj za dosego boljših socialnih okoliščin je – sploh v konkretnem primeru – bil neodtujiv del procesa upora, nasprotno razumevanje pomeni dojemanje upora kot banalnega spektakla v slogu: upiramo se zoper državo, vendar ji (ali drugi »višji sili«) na neki točki neugodja prepustimo v reševanje problematiko revežev.

Pričujoči upor se je od klasično razumljenega revolucionarnega upora kot enkratnega dogodka, ki ga namesto nas samih organizira nekdo drug in situacijo neenakosti čez noč spreobrne tako, kot tudi nam ustreza, razlikoval natanko zaradi dejstva, da je njegovim protagonistkam in protagonistom uspelo vzpostaviti trajajočo situacijo vključevanja, situacijo odprtosti, enakosti, v katero lahko vstopi vsakdo, kdor koli; vzpostavljena je bila situacija emancipatorne politike, ki je lahko obstajala natanko toliko, kolikor so jo njeni protagonisti bili pripravljeni in zmožni soustvarjati. V tovrstni situaciji izključenih preprosto ni in ne more biti, in če je bilo potrebno zagotoviti »zavetje za reveže in narkomane«, je bil ta zahteven izziv sprejet, natanko s spodbujanjem brezpogojne vključitve v skupinske procese, v katere vsakdo vstopa z brezpogojno tehtnimi razlogi. Vključenost »izgubljenec« je tako razgrnila vso bedo družbe in jo postavila na povsem vidno mesto, kjer ni več mogla biti spregledana; ta dimenzija zasedbe se je v nekih drugih oblikah in brez vsakršnih zavor manifestirala med zadnjimi vstajami ljudstva.

Prav ta gnusna<sup>33</sup> razsežnost Bojzinega šotorišča je tudi ena najdragocenejših, v vsej svoji začasnosti, kompleksnosti in fluidnosti, vključno z mnenjskim »razkolom«, ki ga je povzročila med akterji zasedbe in ki bi ga bilo smotrno razumeti prej kot ključno, dragoceno izkušnjo namesto kot usodnega, kljub nelagodju njegove radikalno izključevalne dimenzije. Ne moremo trditi, da je film podprl to latentno navzočo logiko izključevanja, s tem, ko jo je, tako je videti, le ponazoril skozi ulovljene trenutke posamičnih prerekanj. A težava, izhajajoča iz razumevanja upora

---

33 V mislih imamo tako gnus, ki s psihoanalitskega vidika kot del potlačitvenega procesa želje naredi nezavedne (cf. Sigmund Freud, *Tri razprave o teoriji seksualnosti*, Studia humanitatis, 1995), kot tudi gnus kot konstrukt, ki ga oblikuje kultura in ki ima v vsakdanjem moralnem diskurzu osrednjo vlogo. Vendar prav »[v]se, s čimer se poskušamo zaščititi pred tistim ogrožajočim, ki prihaja iz virov trpljenja, pripada prav tej kulturi« (Sigmund Freud, *Nelagodje v kulturi*, Gyrus, 2001, 35).

kot abstrakcije (kot Nečesa, kar bo prišlo in vzpostavilo red), dobro ponazarja absurdnost dokumentiranja, ki hoče idealizirati, poenostavljati.

Upor – čeprav artikuliran pretežno v nekem prostoru srečevanj (v tem primeru na Bojzi) – nikakor ni vezan zgolj na konkretni omejeni prostor (kar ne nazadnje pokaže angažma »aktivistk in aktivistov z Bojze« v kasnejših vstajniških dogajanjih), je pa obenem specifičen socialni in fizični prostor izvajanja različnih aktivnosti pomemben tudi v smislu zavetja, ki ga brezdomec, razumljivo, potrebuje bolj kot oseba, ki ima zagotovljeno streho nad glavo. Tovrstne napetosti med različnimi osebnimi okoliščinami (ki so bolj družbeno pogojevane, kot so morda videti na prvi pogled) so pomemben test vseh skupnosti, zasnovanih na načelu odprtosti kot ključnem načelu prakticiranja politike emancipacije. Prikazati to odprtost na filmu pa je naloga, ki zahteva več kot linearno zastavljene scenarije, več kot spremljanje situacij, predvsem pa ne more izhajati iz fiktivne, neuresničljive objektivne distance.

Po drugi strani ne moremo mimo ugotovitve, da so tudi sami protagonisti zasedbe – tisti, ki so vedeli, da bodo v filmu – prispevali k filmskemu produktu, ki hoče iz njih narediti akterje zgodbe brez happy end. Ne gre za očitek, temveč za potrebo po refleksiji vdora logike spektakla v specifično kolektivno/skupnostno situacijo uporniškega procesa. Vsak akter in akterka, posnet in posneta za potrebe pričujočega filma, se lahko pri sebi vpraša, kaj pravzaprav zanj, zanjo in za skupnost v uporuh pomeni udeležba v tovrstnih spektakularnih posegih v uporniške situacije, kakšne posledice prinaša, kakšne dobrobiti in nevarnosti ter ne nazadnje, koliko se tovrstno izpostavljanje oziroma medializacija ujema s samim konceptom gibanja.

Odgovori niso in ne morejo biti enoznačni, tako kot niso enoznačna stališča avtorja filma *Boj za*; tu mislimo predvsem na tista, posredovana v medijih, kar je morda še najbolj razvidno iz njegovega samospraševanja o smislu udeleževanja v protestih, ali pa razumevanja raznovrstnosti imenovalcev serije protestov, ki pa so vendarle imeli skupni motiv: zavračanje predstavništva. Avtor, ki se v medijih samosprašuje, ali je možen boljši svet, v filmu pa na to vprašanje ne odgovori, temveč ga nekako želi prepustiti posnetim akterjem, se po svoje ogne lastnemu angažmaju; tega naj bi sublimiral in nadomestil stroj (kamera). Akterji filma, ki v resničnem življenju prakticirajo upor kot način življenja tako postanejo ilustracije samih sebe znotraj ilustriranega upora. Videti so kot antiheroji v vlogah personaliziranega uporništva. A zasedba je upor organizirano kolektivizirala ter se borila proti hierarhijam (ki so inherentne narativu (anti)herojstva). Film, ki obravnava subverzivnost – sicer vzorno narejen, glede na najnovejše vizualno-narativne standarde – tako ne odstopa od preizkušene

filmske norme. Ustaljena forma se še enkrat izkaže kot požiralka subverzivne teme, učinek filma, ki hoče ostati izven življenja (objekt-ivno = predmetno, neživo), pa je sporočilo, da upor ne učinkuje.

Učinek je, z drugimi besedami, svojevrstno polnjenje tržne niše revolucije, ki je sprejemljiva za množice, ki je deradikalizirana, saj ne zahteva zastavitve lastnega telesa, ampak mirno sedenje v kinodvorani ali na kavču – voyeurizem neudeleženih meščanov. A eno izmed lucidnih gesel zasedbe Bojze je bilo »Kavč ni opcija«. Fizični in kreativni angažma snemalca znotraj gibanja je pri tem razumljen kot nesporni, vendar ne ključni (del procesa ustvarjanja filma) za to, kar želimo in poskušamo tukaj pokazati. V sestavljanju, ki pride iz montaže, se namreč vendarle – pravzaprav neizogibno – izrazi svojevrsten osebni odgovor na omenjeno zastavljeno vprašanje, ki je zamotan v plasti zlepljene zgodbe/narativa oziroma projekcije avtorjeve ideje o rahlem dramaturškem loku, in ga seveda vsak lahko bere po svoje.

Ta odgovor nosi dodatno breme (četudi primerjalno skromne) produkcije in distribucije, ki standardno vključuje tudi festivalizacijo. Po protestnem festivalu na vstajah in ob njih in po filmu o protestih, ki premiero doživi na nekem filmskem festivalu ter se nadalje vrti v kinih, nam ostaja močan vtis stopnjevanja festivalizacije upora (ne le v) mainstreamu, težnja k njegovi hiperfestivalizaciji. Je pojav najnovejša zvijača dominantne nekrokapitalistične agende? Glede na vzpon popularnosti dokumentarnega filma, dokumentarističnih hibridov (kot so delno zaigrani dokumentarci) in drugih izpeljank (kot je denimo mockumentary) bi lahko s precejšnjo gotovostjo rekli, da predstavljajo številni sodobni protesti odličen material za to naraščajočo tržno nišo kulturne industrije.

Izziv odprte forme tako ni zgolj v načinu lotevanja problematike družbenih gibanj, protestov oziroma intervencij v obstoječi red, ne gre torej zgolj za nujno refleksijo lastne pozicije (»zunaj« vs. »znotraj«) v skupnosti v procesu protesta, temveč se obenem odpira vprašanje, kako se lotiti produkcije avdiovizualne stvaritve znotraj tega procesa in se pri tem ne ujeti v pasti kulturne industrije, industrije spektakla, devalvacije (že tako dvoumne) moči podob za potrebe filma kot produkta, filma kot izjeme, ki naj bi nam ultimativno pojasnila, kar si menda sami ne znamo, ne zmoremo, ne upamo razumeti, ali pa zgolj odprla vprašanja, na katera ne želi odgovoriti zavoljo objektivnosti. Ravno v izogib konstrukta filma kot izjeme se filmska odprta forma lahko realizira zgolj kot integralni del (neodtujeno sredstvo, medij, orodje, material, gesta, govorica, kot umetnost-ki-to-ni) neke uporniške skupnosti, v uporabi kot načinu življenja (tudi s kamero v roki).



### **(Boj za) film onkraj filma**

Misliti film, njegovo vlogo, predrugačenje njegove produkcije, odmik od estetizacije v službi spektakla, vse to so izzivi, ki jih ne moremo reševati, ne da bi se zavedali razmer (krize) predstavniške demokracije, popolnoma integrirane funkcije siceršnje industrije spektakla, v kateri ima film zelo pomembno vlogo. Kateri so možni načini avdiovizualne produkcije, temelječi na načelih horizontalnega organiziranja, ki v končni instanci zagotavljajo avdiovizualno stvaritev od-vseh-za-vse? S kakšnimi nalogami, težavami, vzpodbudami, navdih in vprašanji se soočajo protagonisti tovrstnega ustvarjalnega pristopa? Ko ozavestimo možnost, da je filme možno ustvarjati onkraj prevladujoče produkcijske paradigme, ki narekuje zaprto, arhaično formo produkta (in ta je v svojem bistvu vedno namenjen ozkim interesom agentov dominantnega produkcijskega načina pod okriljem trga), nam ne preostane drugega kot poiskati ustvarjalne in organizacijske nastavke, ki bodo naši filmski govorci omogočili vidnost in ji, kar je ključno, odprli socialni prostor za komunikacijo in izmenjavo, v katerem se tudi sama forma in tehnologija filma nenehno na novo preizprašuje in izumlja.

Samoorganizacija filmske oziroma video ustvarjalnosti – predvsem v kontekstu skupnosti v neskončnem procesu upora – omogoča pogoje za ustvarjanje *filma v filmu*, za ustvarjanje, osvobodeno diktata produkcije, za filmske eksperimente, ki se zavedajo moči in ideoloških pasti manipulacije

podob v gibanju, ki se ne bojijo izjavljanja lastnih stališč, manifestov, idej, zahtev ... ki si dovolijo in, še več, vztrajajo na (ne)estetikah trasha, punka in queera oziroma onkrajidentitetnih poezij izražanja želj in potreb nadvse različnih, a vendarle istih teles v uporabi. Film je zgolj eden izmed možnih (netelesnih, posredno telesnih) izrazov tovrstnih estetik, ki se iz diskurza biopolitičnega spektakla najučinkoviteje izvrže takrat, ko se igra s shizofrenijo vsakdanjega življenja na način, da jo ironizira v shizofreniji lastnega performansa,<sup>34</sup> ko uveljavlja možnost nemogočega v pogojih radikalne odprave odnosa režiser-gledalec.

Za osvoboditev filma iz spon spektakla je tako nujno prelomiti pravila, zaveze in kanone dominantne filmske produkcije, soustvariti samoorganizirane načine filmskega ustvarjanja in se osvoboditi potrebe po ekskluzivnosti osebne, avtorske, producerske pozicije (kar ne pomeni nujno opustitve avtorstva). V radikalnem smislu je film izven spektakla natanko takrat, ko postane politika, ko mu torej uspe vzpostaviti filmski prostor, ki ni zgolj filmski in v katerega lahko vstopa kdor koli. Gre za paradoks ukinitve filma zaradi filma kot politike. Ta paradoks zahteva zastavitev lastnega telesa, čeprav za potrebe netelesnega, upodobljenega izraza. Morda niti ne preveč pomembno vprašanje boja za film onkraj filma, ki pri tem ostaja odprto, pa je, ali je paradoks ukročenega spektakla (predrugačene filmske umetnosti) v končni instanci moč razumeti kot resnično, emancipatorno politiko ali pa vendarle zgolj kot njeno avdiovizualno manifestacijo.

Tekst je prvič objavil KINO! (Ljubljana, tiskana izdaja), drugič pa Mediantrop (Beograd, spletna izdaja).

---

<sup>34</sup> Cf. Nenad Jelesijević, »[Shizofrenija performansa](#)«, Radio Študent, 28. 5. 2013, dostop 2. 11. 2014.