

NEKAJ MISLI OB PODOBAH S FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA

ZA PREGLED LETOŠNJEGA, ŽE DEVETEGA FESTIVALA DOKUMENTARNEGA FILMA, SMO IZBRALI TRI FILME; VSAK NA SVOJ NAČIN SE LOTEVAJO TREH KLJUČNIH PROBLEMOV, KI SO JIH POTISNILI V OSPREDJE ZGODOVINSKI PROCESI OB KONCU 20. STOLETJA: IZGINJANJA DELAVSKEGA RAZREDA, DRUŽBENEGA NADZORA IN MOŽNOSTI OSVOBODITVE V POSTMODERNEM URBANEM KAOSU.

PRIMOŽ KRAŠOVEC

»NEKOČ SO BILI DELAVCI«

Po padcu realno obstoječega socializma je moral svobodni svet nekako opraviti še z referentom revolucionarnih projektov, delavskim razredom. Metoda, ki je bila največkrat uporabljena, je bilo izganjanje duhov. Ena izmed prvih in najpomembnejših eksorcistk je bila Margaret Thatcher, ki je (v domišljiji) odmisliła kar celotno družbo (in z njo tudi razrede) v korist posameznikov. Sodobni eksorcisti uporabljajo bolj sofisticiran besednjak in tako poslušamo, da materialno delo čedalje bolj izginja v korist nematerialnega, da globalizacija prinaša kapitalizem brez dela in podobno. Sodobni produkcijski način se prikazuje kot mešanica sofisticirane in zmogljive tehnologije in nemejene človeške kreativnosti, potenciala, podjetniške iniciative ... Ob tem se mora odmisliiti vprašanje, kako vsa ta vsemogočna tehnologija prihaja na svet, saj v tem procesu verjetno ne gre za čudeže ali brezmadežno spočetje, temveč prej za proces materialne produkcije. Delavci, ki se je udeležujejo, pa veljajo za mrtve.

Iz te iluzije (a nujne iluzije) izginjanja/izganjanja delavskega razreda se duhovito norčuje *Smrt delavca* (Workingman's Death, Michael Glawogger, 2005). Film prikazuje usodo delavcev in dela v času, ko tisto pravo, industrijsko delo kot vrednoto vse bolj izpodrivajo kreativnost, spontanost in komunikativnost, pri čemer se nam vsiljuje imaginarna predstava, da pravega dela sploh ni več, da je izginilo skupaj s socializmom. Film je razdeljen na pet delov, od katerih dva, prvi in zadnji, prikazujeta delo in delavce v post-socialističnih deželah. Prvi del kaže usodo rudarjev iz Donbassa v Ukrajini, pokrajine, kjer je postavljaj sve-

toвне rekorde v kopanju premoga sovjetski proletarski heroj Stahanov in ki je bila inspiracija za Vertovovo filmsko himno prvi petletki *Entuziazem* (Entuziazm: Simfoniya Donbassa, 1931, Dziga Vertov). Danes so sloviti rudniki zaprti. Skupina rudarjev še zmeraj koplje po njih, a, kot pravijo, ne več iz entuziazma, danes je njihova motivacija preživetje – če ne bi kopali premoga, bi pomrli od lakote in mraza. Ob robu post-socialističnega opustošenja se v nekdanj osrednji rudarski regiji uveljavlja delavsko samoupravljanje: skupinica rudarjev nima ne organizatorja dela ne odjemalca presežne vrednosti in deluje po načelih tovarištva in solidarnosti.

Če kitajski del kaže, da delavci še zmeraj obstajajo, da so le prestavljeni in s tem umaknjeni izpred oči tistih, ki na bogatem Zahodu živijo na račun njihovega dela, pa »Epilog« kaže, kako je na Zahodu, z uporabo svetlobnih efektov in nedolžne zabave, uprizorjeno njihovo izginotje.

Drugi, tretji in četrti del prikazujejo podobe dela na obrobju svetovnega kapitalističnega sistema. Drugi del se ukvarja z rudarji v Indoneziji, ki na gori nabirajo žveplo in ga v košarah, ki tehtajo okrog 100 kilogramov, po dolgi poti nosijo v dolino. Plačani so glede na težo izkopa. Delavskih pravic in sindikatov ne pozna. Ko eden izmed njih na svoji poti sreča razred šo-

larjev, ki gredo na goro na izlet, ga ti sploh ne opazijo. Povsem mirno gredo mimo njega in pojejo udarniško pesem. Delavci obstajajo in ne obstajajo hkrati; delajo, producirajo, a so nevidni. V tretjem delu nigerijski mesarji koljejo in žgejo krave in kože in jih za majhen denar prodajajo nazaj lastnikom – tako kapitalizem naddoloča tradicionalno, živinorejsko produkcijo, ki prevzame mehanizem kapitalistične eksploatacije. Četrti del prikazuje »ladjedelnico« v Pakistanu, kjer ladij ne izdelujejo, temveč jih razgrajujejo. Množica delavcev zapušča svoje družine in enajst mesecev na leto preživijo na delovnem mestu, kjer ob težakem delu in za slabe plače vsak dan tvegajo življenjeja.

Zadnji del filma z naslovom *Prihodnost* kaže jeklararno na Kitajskem. Ta je mesto nadvse materialne produkcije v eni izmed gospodarsko najuspešnejših in najhitreje razvijajočih se držav na svetu. Kitajska dejansko uresničuje socialistično napoved o »dohitevanju in prehitevanju« kapitalističnega Zahoda – a cena, ki jo Kitajska za to plačuje, je mešan družbeni sistem: kapitalistično izkoriščanje brez političnih svoboščin in avtoritarna vladavina brez socialne države hkrati. Zato je naslov zadnjega dela zlovešč – kitajski model predstavlja zelo verjetno prihodnost celotnega svetovnega sistema. Obenem kitajski del prikaže, da delo še zmeraj realno obstaja, in to ne kjerkoli, temveč celo v ponosu Kitajske že vsaj od časov Velikega skoka naprej, v jeklarski industriji.

Film se zaključí z *Epilogom*, ki kaže nedelujočo jeklararno v Nemčiji, z uporabo barvnih luči predelano v umetniško instalacijo, ki pa je (v duhu časa) obenem funkcionalna, saj ob večerih in ob koncu tedna služi kot zabaviščni park za nemške šolarje. Če kitajski del



Smrt delavca



Sodna zaslišanja iz 10. okrožja

kaže, da delavci še zmeraj obstajajo, da so le prestavljene in s tem umaknjeni izpred oči tistih, ki na bogatem Zahodu živijo na račun njihovega dela, pa »Epilog« kaže, kako je na Zahodu, z uporabo svetlobnih efektov in nedolžne zabave, uprizorjeno njihovo izginotje.

IDEOLOGIJA IN REPRESIJA NA SODIŠČU

Film *Sodna zaslišanja iz 10. okrožja* (10^e chambre – Instants d'audience, 2005, Raymond Depardon) je sestavljen iz dokumentarnih posnetkov zaslišanij in izrekov kazni na sodišču za prekrške in prestopke v Parizu. V filmu se pred stoično sodnico zvrsti množica obtožencev. Posamezni primeri so izbrani glede na dva kriterija: nenavadnost in družbena relevantnost. Med nenavadne spadata nastop starejše ženske, obtožene vožnje pod vplivom alkohola, katere igro bi lahko klasificirali kot teater absurda, tako da si še izjemno hladnokrvna sodnica ne more pomagati in obtoženko zbode, da »ima težave z izražanjem«, ter zagovor duševno nestabilnega gospoda, ki pod očitnim vplivom pomirjeval pripoveduje, kako je za zabavo s puško streljal po Parizu. Družbeno relevantni primeri predstavljajo prerez urbanega francoskega prestopništva. Tako se pred kamero zvrstijo večinoma tatovi, pijani vozniki in mali dilerji. Skozi njihova pričevanja se razkrivajo družbene institucije, ki veljajo za nedotakljive (predvsem zasebna lastnina) in družbene prakse, ki veljajo za kriminalne (predvsem nasilje in kraja). Film se dotakne tudi dveh tem, ki nista pomembni le za Pariz oziroma Francijo, temveč za Evropo nasploh: migracij in nasilja v družini. Prva je prikazana skozi zgodbo o Afričanu, ki stori zločin brez zločina; njegova krivda je že njegov obstoj sam – je brez dokumentov in zato ilegalen. Ilegalno ni kakšno posebno dejanje obtoženca, ki bi bilo v nasprotju z zakonom, ampak dejstvo, da živi v Franciji. Njegova

kazen je izgon iz države. Druga tema je prikazana z dvema pričevanjema. Najprej se moški neprepričljivo zagovarja pred nedvoumnimi dokazi o nadlegovanju svoje bivše, s katerimi ga sooča sodnica, nato pa ženska odločno in pogumno, z izjemnim socialnim čutom in brez moraliziranja, predstavi družinsko tragedijo, v kateri je obtoženec s psihološkim in telesnim terorjem igral glavno vlogo. Kazen, ki je izrečena obtožencu za sedem let nasilnih izpadov, je sodna prepoved približevanja.

Sodna zaslišanja predstavljajo kratek, a natančen

Sodna zaslišanja predstavljajo kratek, a natančen vpogled v institucionalno logiko in mehanizme delovanja sodne oblasti. Logika sodišča temelji na zahtevi po racionalni presoji in zavestnem nadzoru nad lastnimi dejanji pri obtožencih.

vpogled v institucionalno logiko in mehanizme delovanja sodne oblasti. Logika sodišča temelji na zahtevi po racionalni presoji in zavestnem nadzoru nad lastnimi dejanji pri obtožencih. Izguba enega ali drugega se lahko ali kaznuje (v primeru pijanih voznikov, ki so kaznovani zaradi uživanja substance, ki onemogoča racionalno presojo) ali pa upošteva kot olajševalna okoliščina (v primeru slaboumnosti in drugih »narnavnih« razlogov izgube razuma), v obeh primerih pa obravnava racionalnosti reproducira pravno ideologijo. V tej subjekt nastopa kot izvor in zavestni nadzornik lastnih dejanj, njegova duša pa kot mesto krivde, naklepa, motiva, kesanja ... Prikaz mehanizma delovanja sodišča potrjuje Althusserjevo omahovanje pri določanju razlike med ideološkimi in represivni-

mi aparati države. Oboji namreč delujejo s pomočjo obojega, razlika je le v tem, katero sredstvo nastopa primarno in katero sekundarno. Sodišče kot ideološki aparat države tako deluje primarno z ideologijo in sekundarno z represijo, vendar je te sekundarne represije vseeno občutno več kot v drugih ideoloških aparatih države. Lahko bi tudi rekli, da je sodišče prehodni, vmesni državni aparat, kjer ideologija le rahlo prevladuje nad represijo. Sodišče namreč uspeh osnovne ideološke operacije, interpelacije, zagotavlja z grožnjo represije. Višina in strogost izrečenih kazni je odvisna predvsem od tega, ali se v postopku zgodi brezpogojna identifikacija obtoženca s stališčem, ki ga zastopa sodnica – če se to zgodi, če obtoženec prepozna in sprejme pravičnost sodnega reda in lastne kazni, če spozna svoj greh in se pokesa, oziroma šele, ko se izpolni ta pogoj, pride na vrsto obravnavanja zločinskega dejanja. Samo v primeru obtoženčevega brezpogojnega sprejetja moralnega stališča sodišča je zločinsko dejanje edini kriterij določanja višine kazni.

V nasprotnem primeru se obtožencu ne obeta nič dobrega. Voznik, ki je vozil brez vozniškega dovoljenja, trmasto ugovarja sodničnim argumentom s stališča lastne socialne situacije – če neha voziti, bo izgubil službo kurirja in tako mu bo preostalo le še beračenje ali kriminal. Stoji za svojimi razlogi za kršenje zakona in se noče pokesati. Sodnica se znajde v zadregi – po eni strani je obtoženec iskren in govori resnico (izraža svoje resnične misli in občutke), a po drugi strani te misli niso ne dobre ne pravilne. Iskrenost je sodnici sicer všeč, a le če se iskreno izražajo prave misli. Sodnica poskuša obtožencu popraviti napačne ideje, a to ji ne uspe, zato poseže po represiji in mu izreče drakonsko kazen. Na višino kazni ne vpliva toliko prekršek sam, kot odnos, ki ga ima storilec do prekrška. To velja tudi za izkušenega žeparja, ki se norčuje iz strukture sodne racionalnosti. Po izreku stroge kazni, kjer sta obsojena tako njegov zločin proti lastnini kot njegovo



Vzhodno od raja

nepokoravanje moralni avtoriteti sodišča, lahko le še upravičeno zakliče: »To je pravica!«

ANARHO-EKZISTENCIALIZEM

Vzhodno od raja (East of Paradise, 2005, Lech Kowalski) je sestavljen iz dveh, na prvi pogled povsem nepovezanih zgodb. Prva je pretresljivo pričevanje simpatične in dobrodušne starke, režiserjeve matere, ki jo je 20. stoletje presenetilo. Vojna in revolucija sta ji dejansko vdrla skozi vrata, ko jo je leta 1939

Kowalski govori o sebi, o svojem prihodu v Ameriko, o svojem prvem srečanju z dokumentarnim filmom, o svoji karieri, o raziskovanju resničnosti urbane Amerike konec 20. stoletja.

na Poljskem zajela Rdeča armada in jo odpeljala na prisilno delo v Sibirijo. Tam je morala, v mrazu in v premočenih oblačilih, od zore do mraka predelovati les za železniške tramove, ob večerih pa jo je zasliševala in mučila Sovjetska tajna služba NKVD. Objektivno nasilje revolucije je do pripovedovalke prišlo v obliki posmehovanja sojetnikov, ki so jo zmerjali z buržujko, saj je bila lepa in negovana, in v obliki sadističnega izživljanja tajnih agentov. Po izpustitvi iz gulaga je sledilo še brezciljno tavanje po Sovjetski zvezi, polno lakote, mraza in bolezni, ki so ga občasno razsvetlili tudi redki lepi trenutki. Srečnega konca ne izvemo – dobra gospa se po slabi uri čustveno izjemno intenzivne pripovedi zlomi in ne more nadaljevati.

Drugi del filma je alegorija režiserjevega življenja in dela. Kamera sledi avtorjevemu prijatelju z umetniškimi

imenom Gringo, bohemskemu džankiju. Gringo se na rolki podi skozi temno stran ameriškega sna, po getih, breznicah in džankijevskih prebivališčih, tam smo priče pretepom, heroinu, policijskemu nasilju, revščini in brezposelnosti. Gringove dogodivščine spremlja režiserjeva naracija. Kowalski govori o sebi, o svojem prihodu v Ameriko, o svojem prvem srečanju z dokumentarnim filmom, o svoji karieri, o raziskovanju resničnosti urbane Amerike. Gringo proti koncu filma umre za aidsom. Gringovo zgodbo občasno prekinjajo avtobiografski posnetki, od režiserjevega spremljanja ameriške turnee Sex Pistols do projekta, v katerem je dokumentiral življenje hašišarskega para, a je kmalu obupal, saj se v njunem življenju ni kaj dosti dogajalo. Od Gringa se poslovimo z dolgim, statičnim kadrom v bolnišnični mrtvašnici in s pogledom na ogromen grafit, na katerem je ovekovečen njegov obraz. Nato sledi obrat – zagledamo delavce, ki so ostali brez službe in ki protestirajo s plesom ter skandiranjem ritmičnih in rimanih političnih sloganov. Udarkost protesta vsaj malo popravi precej deprimirajoč vtis, ki ga pušča predhodno prikazovanje nihilizma in dekadence velemestnih bohemov.

Obe zgodbi poveže režiserjevo pripovedovanje v drugem delu filma, ki je polno aluzij na usodo njegove matere, ki jo je v zgodovino odpeljala »rdeča horda«. Kowalski se ves čas trudi povleči vzporednice med lastno in Gringovo usodo na eni ter materino na drugi strani. Ugotovi, da se obeh vrst trpljenja ne da izenačiti, a se ju da primerjati. Primerjavo izpelje s pomočjo ugotovitve, da so vsi junaki filma žrtve oblastnih struktur, ki lahko na človeka pritiskajo tako ali drugače. V Sovjetski zvezi je bil teror oblasti bolj intenziven, kot je v sodobnih ameriških velemestih, a v načelu gre za isto stvar. Iz te zastavitve avtor izpelje anarhistično poanto – vsak človek se po mora po svojih močeh truditi iztrgati se pritisku oblastnih struktur. A osvoboditev je lahko le osebna, oblastnih struktur

ne more nihče uničiti ali spremeniti, osvobajajoči se posameznik se jim lahko le do neke mere izmakne. Osvoboditev je nujno sebično dejanje.

Drugo povezavo obeh zgodb v zadnjem prizoru filma predlaga režiserjeva mati. Njen svetovni nazor je drugačen od sinovega. Govori z eksistencialističnega stališča in trdi, da je sodobni svet preveč materialističen – kar je razumljivo, saj izkušnja gulaga v človeku težko pusti kakršnekoli simpatije do materialističnih teorij –, zaradi česar je v njem težko najti resničnega človeka in resnično človečnost. Materino stališče potrjuje njena pripoved. Divjanje privrženecv materialističnih naukov jo je nasilno iztrgalo iz meščanske idile, v kateri je vladala pristna človečnost. Prav tako je človečnost – redki trenutki dobrote, sočutja in usmiljenja – tista, ki ji je omogočila, da je preživela žalostno odisejo po Sovjetski zvezi med drugo svetovno vojno. Lahko bi rekli, da je izbira meščanske gospe za ponazoritev grozot in trpljenja v »totalitarni«
Sovjetski zvezi nekam cinična, saj ne smemo pozabiti, da so pred revolucijo desetine milijonov kmetov v carski Rusiji preživljale svoje zime v veliko slabših razmerah kot junakinja prvega dela filma, desetine milijonov delavcev v socialistični SZ pa v neprimerljivo boljših.

A s prikazom te primerjave bi se podrla narativna struktura filma. Zgodovine se tako ne bi dalo več reducirati na trpljenje nedolžnih posameznikov in osvoboditve ne več na miselni eksperiment, kar je osnovni namen *Vzhodno od raja*. Zgodbi, od katerih je ena spomin na nasilni vrhunec 20. stoletja, druga pa prikaz muk, v katerih stoletje umira, se stakneta v svojem patosu. Človek se rodi v svet, ki ga ne razume, obvladujeta ga kruta usoda in oblastne strukture. Sreče mu ne more dati nihče, lahko si jo zagotovi le sam. Obe pripovedi romantizirata zgodovino in jo s tem ukinjata.