



Obzornik 65

**“WE HAVE
TOO MUCH THINGS
IN HEART...”***

Andrej Šprah

IZGUBLJENA »IGRA« ZA ZUNANJOST POLJA

Za razvoj filmske teorije so »zlata« sedemdeseta leta, ko je refleksija svoj naboj še črpala iz energije revolucionarnih bojev šestdesetih let, eno najbolj plodovitih obdobj. Zlasti v krogih radikalnih revij, kot so bile *Cahiers du Cinéma*, *Screen*, *Ciné-Tracts*, *Film Culture* ipd., se je razvijala misel, ki je znala pronicljivo opredeliti ključna določila **igre** v razmerju do polja vidnosti filmskih in kinematografskih podob. Seveda predvsem v tistih njihovih oblikah, ki so se napajale iz potrebe po družbenem angažmaju, po nadaljevanju razrednega boja, iz želje prispevati k osvobajanju ali vsaj k spremembam. In jasno jim je bilo predvsem, da film ni nikoli samo to, kar kaže, temveč predvsem tisto, kar pomeni. Tako so domislili in artikulirali spoznanje, da je za filmsko (samo) zavedanje ključno razmerje med *notranjostjo* in *zunanjostjo* polja, med prostorom *in* ter prostorom *off*. Zlasti *cahiersovci* na čelu s Pascalom Bonitzerjem so prišli do vrste pronicljivih uvidov. Lahko bi rekli, da je bil to čas, ko se je utrdila zavest, da je za angažirano kinematografijo *odločilno, kako ravna s svojo zunanjostjo polja*, ali kot pravi Bonitzer: »**Igra** filma vključuje tako to, kar pokaže, kakor tisto, česar ne pokaže, da se filmski prostor členi na prostor polja in prostor zunaj polja, na videno in nevideno, in da 'napetost', ki izhaja iz te delitve, implicira gledalca v svojo **igro**.«¹

Dobro pa so vedeli tudi, da pri **igrah** pomenjanja ne gre zgolj za neposredni, smiselni pomen, temveč za subtilne preplete prenesene pomenskosti, ki ga soustvarjajo. Zato so opredeljevali silnice ozadnih, zunanjih, podtalnih tropoloških tokov metafor in metonimij, simbolov in alegorij, sinekdoh in ... Tako so prišli do novega spoznanja, da se v teh **igrah** opredeljevanja razmerja med realnim in imaginarnim, med neposredno pokazanim in zgolj sugeriranim, sproščajo energije, ki zmorejo okrepiti ali oslabiti pomenske silnice. Postal je jasno, da zaradi svojih značilnosti polje *off* vsebuje elemente, ki pripomorejo h krepitvi metonimije

¹ Vsi navedki so iz besedila Pascala Bonitzerja »O zunanjostih polja«, objavljenega v zborniku: Lekcija teme, ur. Zdenko Vrdlovec. DZS, Ljubljana, 1987.

realnosti, kajti »... prostor zunaj kadra je predvsem metonimično področje kadra; v bistvu predstavlja njegovo nadaljevanje in imaginarno oporo«. In zavednim cineastom, ki so gojili spoštljiv odnos do svojih filmskih subjektov, so bila jasna pravila te »**igre**«; zavedali so se, kako pomembna je zasnova prostora *notranjosti* in *zunanosti* ter njunega razmerja; vedeli so, kako pomembno je, ali je »*prostor off uporabljen le tako, da daje dopolnilo realnosti tistemu, kar ekran ponuja vidu*«, ali pa je, povsem nasprotno, uporabljen zato, da »*podčrta nepopolnost, zev, razdvojenost filmskega prostora*«, kar odpira popolnoma »*drugačno **igro** od tiste, ki jo pozna klasični film*«.

Tudi projekti Obzorniške fronte so vse od začetka, pristajajoči na to »**igro**«, iskali in našli referenčno polje zunanosti v razsežnem spektru sogovornosti z – bodisi preteklo ali sočasno – kulturo, umetnostjo in refleksijo, saj domala vsi dozdašnji projekti OF vsebujejo ta komunikacijski naboj. Enako lahko trdimo za sorodna gibanja in posamezne ustvarjalce sodobnega obzornišтва: *NOW! A Journal of Urgent Praxis*, *Third World Newsreel*, *Reel News*, *Conscious Cinema* ..., Jem Cohen, Alex Reuben, Donal Foreman, Sylvain George idr. Ob vsej različnosti pristopov, ustvarjalnih odločitev in metod jih družijo težnja po prispevanju deleža k demokratični estetiki, saj s podeljevanjem legitimnosti posamičnih podob trenutka izvrženosti ali boja na novo sprožajo rezistenčne vzgibe prav prek komuniciranja s tistim, kar se nahaja v njihovi zunanosti.

Potem pa je napočil trenutek, ko je raziskovalni duh Niko in Jošta zanesel med igralce nove »**Igre**«, v Veliko Kladašo. Znašla sta se v nevzdržnih, človeka nevrednih pogojih begunske tragedije, ki jo le za kanček blaži nesebična pomoč peščice požrtvovalnih domačinov. Znašla sta se med pretepenimi »kolonizatorji v natikačih«, med podplutimi pevci otožnih melodij, med razčlovečenimi premišljevalci, ki s preprosto ljudsko logiko prepričljivo ovržejo visokoteče »človekoljubne« puhlice »obljubljene dežele«. Predvsem pa sta se znašla na področju, kjer poteka, če parafraziramo *cahiersovce*, »*povsem drugačna **igra** od tiste, ki jo poznajo klasične begunske zgodbe*«. Kajti edini smisel, edino gonilo in motivacija njunih filmskih protagonistov je izigrati pravila nepoštene, vnaprej nameščene »**Igre**«, ki pozna samo enega zmagovalca – Sistem. Ledeno hladen, neizprosen, brezobziren sistem »humanitaristične« migracijske in azilne politike Evropske skupnosti, katere izvajanje je prepuščeno zablodelim vizijam brutalnih lokalnih eksekutorjev.

Obzornik 65 podaja zgodbe in podobe, domala identične prenekaterim iz improviziranih begunskih zatočišč na evropskih »nikogaršnjih ozemljih« – tistim iz begunske »Džungle« v Calaisu, tistim z odstavnih tirov in iz zapuščenih skladišč beograjskega kolodvora, tistim iz Vučjaka pri Bihaću v Bosni itn. itd. A tisto, s čimer se od njih občutno razlikuje, je ustvarjalna zavest oziroma odločitev, da v teh kladaških podobah »zunanost polja« ne more več kontekstualizirati dogajanja v polju videnja, pred objektivom kamere. Od tam zunaj, z druge strani, iz »gozda teme« sicer izvirajo besede in podobe zverinsko pretepenih, ponižanih, oropanih

dobrin in dostojanstva, vendar pa jih pričevalski zapisi ne morejo več inkorporirati v »Zgodbo«. »**Igra**« zaprtega kroga z vselej istim izidom je »Zgodbo« spodjedla, jo razosebila in prepustila mrhovinarski brezupnosti!

Zato lahko ostanejo le okruški, zapognjeni sami vase, da ni več robov, prek katerih bi lahko segel pogled in se razmahnila zavest. Tako nas prešine spoznanje, da je dejanski angažma spoštljivega dokumentiranja lahko le še oblika radikalne, domala nevzdržne redukcije na polje *znotraj*. Dokončno je namreč usahnila možnost, še nedavno povezana s procesi (samo)preizpraševanja, premišljevanja ali komentiranja, ki so jih omogočala dejanja »prehoda«, »preseganja«, »prestopanja« okvirov dejstvene *notranjosti* polja v njegovo imaginarno *zunanost*, da bi tako prišli do pomena in smisla, da bi se dokopali do jedra in poante. »*Odločilen je način, kako film ravna s svojo zunanostjo polja*«, so poudarjali *cahiersovci*. *Obzornik 65* pa zatrjuje: če imaginarno pomeni zgolj to, da si lahko *predstavljamo* prostor zunaj polja, če ni kadra, ki bi ga umestil, potem je tisto, kar nam preostane, le še stava na *nepredstavljivo* v obliki neposredne slikovnosti.

Ko torej sestavimo fragmente »**Igre**«, ki so ji v začaranem krogu izvrženosti, brezupa in neusahljivega upanja prepuščeni protagonisti video okruškov *Obzornika 65*, lahko resignirano ugotovimo, da je čas prenesene pomenskosti nepreklicno minil – tako *znotraj* kakor *zunaj* filmskega polja ni več ne metafore ne metonimije, ni več simbola ne alegorije, o(b)staja le še gola, neizprosna, srhljiva realnost!

MESTA SLOVESA

»Prihodnost je bila boljše zaščitena kot preteklost. Po več bolečih poskusih je sčasoma ujel nekaj podob sveta prihodnosti.«

(Mesto slovesa, 1962, Chris Marker)

Med osemnajstimi prejetimi posnetki obzornika 65 je bilo nekaj narejenih s staro 8-milimetrsko kamero, kakršne so uporabljali v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Drugi so bili posneti z digitalno kamero. Na njih so ljudje, večinoma moški. Niso od tukaj. Nastanjeni so v Bosni. Vse kaže, da bodo kljub večkratnim neuspehom še naprej skušali prečkati mejo z Evropo. Posnetki delujejo nadrealistično, celo nerealno. Težko je verjeti, da razmere, ki jih prikazujejo, v današnjem času sploh lahko obstajajo. Toda časovnost ima zapleteno strukturo. In kraji, ki jih je zabeležila kamera, niso brez lastnega spomina. Zapolnjeni so z neko prihodnostjo, ki jo je porodila filmska preteklost socialistične Jugoslavije.

(Posnetek št. 4:) Potepuški psi, ki se podijo po opustelem in s smetmi nastlanem travniku. Najprej se v kader pritepe en pes, potem dva, trije, štirje ... postavijo se v vrsto. Stečejo mimo luže, ko se jim pridruži peti ... Dva sibirski tigra sta na preprogi, ki predstavlja vhod v šotor, narejen iz opuščenih vrečk in najdenih kosov plastike.

(Posnetek št. 11:) Vidimo moškega, ki ga prijatelj striže na obronku gozda. Nikjer nikogar, ki bi znal ceniti pričesko.

(Posnetek št. 7:) Sredi gozda – kos odlomljenega ogledala, v katerem se zrcali obraz moškega.

(Posnetek št. 10:) Hiša brez sprednje stene. Kot v Hitchcockovem *Dvoriščnem oknu* ali v Tatijevem filmu *Playtime* vidimo vse, kar se dogaja v sobah prvega in drugega nadstropja.

(Posnetek št. 17:) Mladega moškega slišimo govoriti o mostu Mirabeau v Parizu. »Zelo slaven most,« pravi, »morda bom kdaj stal na njem.«

Toda mi, ki to danes gledamo, že vemo, česar moški na posnetku morda še ne ve. Kljub temu mu prisluhnemo in dopustimo, da odsanja svojo prihodnost. Prihodnost v Parizu, ki je, kot vemo iz filma Chrisa Markerja, popolnoma uničen: »Kmalu zatem je eksplozija uničila Pariz. Precej jih je umrlo. Nekateri so se imeli za zmagovalce. Drugi so postali ujetniki. Preživeli so se nastanili pod Chaillotom, v mreži galerij. Nad površjem je v Parizu, kot plovod drugod po svetu, vse gnilo zaradi radioaktivnosti.«

Fotografije, ki nam kažejo podobo porušenega Pariza, so nastale leta 1962, ko jih je francoski filmar vključil v fotografski esej *Mesto slovesa*. Zgodba pripoveduje o popotniku, nastanjenem pod zemeljskim površjem, ki potuje skozi čas. Od njegovega uspeha je odvisno preživetje ljudi, ujetih v nemogoči sedanjosti.

Dve leti prej je jugoslovanski znanstvenofantastični film *Vojna* (Rat, 1960) Evropi napovedal podobno prihodnost. Režiral ga je Veljko Bulajić, scenarij zanj pa je napisal znan italijanski neorealistični scenarist Cesare Zavattini. Zgodba se prične s poroko Tona in Marije, ki jo je prekinil izbruh atomske vojne. Ko so sovražna letala na trati blizu njiju z mitraljezom pokosila kravo, sta morda stala na robu tistega gozda ob hrvaški meji, kjer stojita sveže ostriženi moški s posnetkov in njegov prijatelj.

Marija je bila obupana, »svet se je spremenil«, naenkrat je postal grozljiv. »Morda bomo umrli,« je dodala. »Ne draga, midva sva zaljubljena. Nemogoče je umreti.« Toda njun pogovor se je odvil le nekaj ur pred nagovorom predsednika države, ki so ga državljani lahko poslušali na ogromnem zaslonu v zakloniščih: »Nobenega smisla ni v žrtvovanju naših življenj. Obstaja le eno upanje. Čez nekaj minut bodo naši veličastni atomski izstrelki predrli sovražnikovo obrambo in zadeli cilj.« Dravljani v zaklonišču so napad spremljali v živo, prek kamer, privitih na projektil z jedrskimi konicami. Najprej so zagledali sliko belih oblakov; kot bi spremljali let ptice visoko na nebu. Potem se je projektil spustil pod oblake proti trgu, ki je bil poln ljudi ... in eksplodiral. Kričanje v zaklonišču je preglasilo udar bombe. Sovražnik je bil poražen. A tudi za zmagovalce je bilo prepozno; avtomatsko vodeni sovražnikovi jedrski izstrelki so že bili na poti do jugoslovanskih mest. Uničeni bodo Ljubljana, Zagreb, morda Beograd.

Prestolnica socialistične Jugoslavije je sicer v nenehni krizi. Tako je bilo tudi leta 1976 v znanstvenofantastični grozljivki *Rešitelj* (Izbavitelj, Krsto Papić), kjer so mestu zavlada li ljudje-podgane. Srečujejo se na skrivnih sestankih v opuščeni zgradbi narodne centralne banke. Župan mesta, dejanski vodja podganarjev, ki se lahko poljubno preobrazi nazaj v človeško podobo, tolaži obubožane prebivalce prestolnice: »Nahajamo se v krizi, ki ni zajela le naše dežele, ampak vso Evropo.« Skupaj se moramo potruditi, jim sporoča, »da bi rešili tisto, kar je za vas najbolj temeljno – kje boste stanovali in kaj boste delali«.

Mladi moški s posnetka, ki je govoril o mostu Mirabeau v Parizu in upal, da bo »kdaj stal na njem«, je moral prečkati Beograd, preden je prišel v Bosno, kjer ga je posnela kamera. A tudi če bi Beograd preživel jedrski spopad med hladno vojno in gospodarsko krizo v sedemdesetih, ga bo nekaj let kasneje srbski filmar Želimir Žilnik v svoji znanstvenofantastični viziji jugoslovanske prihodnosti prikazal kot opustošeno mesto.

V filmu *Lijepa žene prolaze kroz grad* so nenehne »poplave, potresi in radioaktivne padavine« povzročili »množično izseljevanje« iz Beograda. Preživeli so se »naselili na podeželju, v t. i. ekoloških naseljih. Delalo se je po sloganu: spremenimo naše slabosti v prednosti. Govorilo se je: Velika industrija na srečo ni onesnažila narave. Naša priložnost je manufakturni način proizvodnje in naturalno kmetijstvo. Te retrogradne trende so podpirali inšpektorji Jugovzhodne Evrope, ki so se vsilili kot nedotakljivi vladajoči sloj. Obiskovali so nas redko, ampak vedno z grožnjami in prepovedmi.« Edini, ki opuščena Beograda niso zapustili, so bili »študenti političnih ved«. Dolga leta pozneje je le še majhna grupacija, sestavljena večinoma iz ostarelih moških in mladih deklet, ki so jim bila zaupana v varstvo, verjela v ponovno »oživitev mesta Beograd«.

Filmski spomin področja, kjer so nastanjeni ljudje, prikazani v *Obzorniku 65*, je torej poln katastrofičnih vizij prihodnosti, kakršne so si v šestdesetih in sedemdesetih zamišljali v jugoslovanski kinematografiji.

In obzorniški posnetki prikazujejo ljudi, ki so ujeti v takšni sedanosti, kakor v vrši. Sedanost, ki je splavila svojo prihodnost. Zato nam kot inženirjem filma ne preostane drugega, kakor da jih pošljemo na potovanje skozi čas, kot so to poskušali v *Mestu slovesa*. Čeprav pot preživijo redki in se pogosto konča s smrtjo, druge možnosti niso videli: »Edina možnost za preživetje je bilo potovanje skozi čas. Luknja v času, in morda bi lahko prišli do hrane, zdravil, energije. To je bil namen poskusa: vreči odposlanca v čas, da bi za rešitev sedanosti na pomoč poklicali preteklost in prihodnost.«¹

¹ Chris Marker, *Mesto slovesa*, 1962.

Tara Najd Ahmadi

»MEDTEM KO VSI HITIJO V PRIHODNOST«

Sredi jeseni leta 2020, ko sem bila sredi montaže filmskega eseja o nespečnosti in njenem družbenem kontekstu, sem videla videofragment, ki ga je Nika posnela na meji med Bosno in Hrvaško. V tem fragmentu neki moški govori o svoji želji po prečkanju mej, medtem ko mu drugi begunec z nožem brije brado. Govori o svojih sanjah, da bi ga v Evropi sprejeli, in o tem, kako so hrvaški policisti njega in njegovo skupino pretepli »kot živali«, ko so skušali prečkati mejo. Svojo željo razloži tako, da reče: »Hočem le iti v Evropo in imeti normalno življenje.« Potem zastane in mirno nadaljuje: »Ker hočem spati. Razumete? Ne spim že od dvajsetega leta. Moje edine sanje so, da bi spal.« Preostanek njegovih besed se spremeni v pesem z enim samim ponavljajočim se verzom – »ker hočem spati«.

Veliko bi lahko povedal o sistemski brutalnosti, ki mu povzroča trpljenje, o dnevnih travmah, s katerimi se sooča, o nasilnem življenju, oropnem dostojanstvu in skrbi, o policiji, mejah, vojnah in revščini, vendar se migrant odloči, da bo svoje izkušnje strnil v željo po sanjanju. Miren spanec je v jedru tega, kar dojemam kot svojo izgubljeno pravico. Vzdrži se uporabe dodatnih besed o velikanskih razsežnostih katastrofe, ki jo doživlja. Enostavno hoče spati.

Njegova zgodba me je spomnila na še enega nespečnega migranta, ki je izgubil zmožnost spanja v svojih dvajsetih letih. Romunski filozof Emil Cioran je pogosto govoril o svoji nespečnosti, zaradi katere je o filozofiji nehal razmišljati kot o odgovoru, saj »v trenutkih obupa filozofija sploh ni v pomoč«. Cioran razume nespečnost kot neprestano stanje tesnobe, ki nas oropa ne le spanca, pač pa tudi življenja samega. Ko trpimo zaradi nespečnosti, življenje ne obstaja, in enako velja za prihodnost: »... za nekoga, ki ne spi, je od trenutka, ko gre v posteljo, do jutranjega prebujenja vse zvezno, ni prekinitev. Kar pomeni, da ni potlačitve zavesti. Vse se vrti okoli tega.

[...] Nočna mora se na neki način neprekinjeno nadaljuje, zjutraj pa bi začel – kaj? Saj ni razlike glede na prejšnji večer. Novo življenje ne obstaja. Ves dan je preizkušnja, kontinuiteta preizkušnje. Medtem ko vsi hitijo v prihodnost, si ti zunaj.«¹

Jošt Franko

»TUKAJ SMO ITAK VSI JOKERJI ...«

15. julija 2020 okoli poldneva je policija v polni bojni opremi obkolila neuradno begunsko taborišče v bližini Velike Kladuše in z buldožerji zravnila z zemljo osebne predmete prebežnikov. Ponjave, ki so jim nudile improvizirano zavetje, odeje, spalne vreče in druge osebne predmete so policisti nagrmdili na ogromen kup in jih zažgali. Prebežniki so neprizadeto spremljali divjanje in surovost državnih organov. Ponosni so bili na predmete, ki jim jih je uspelo skriti in obdržati ali izbrskati iz smeti in popraviti. Med njimi je bil tudi komplet igralnih kart, ki ga je skupina Pakistancev izvlekla izpod goreče grmade šotorov in ponjav.

»Križi in kare in piki in srca ... kralji in kraljice in asi. Ampak mi tukaj smo itak vsi jokerji,« je rekel Mohammad in se režal ob pogledu na izbrskano imetje.

Popoldne je močno deževalo. Skupina Maročanov, ki je prebivala na južnem robu taborišča, je odšla v Sarajevo. Skoraj vsi drugi so ostali v taborišču.

We walked here from Kashmir. Jungle, jungle, mountain, river. I haven't seen my family in 5 years... This guy, three years and a half. This guy 10 months. That guy just arrived.

He's 17.

Naslednji dan je policija odšla.

Imetje prebežnikov, popolnoma premočeno zaradi deževne noči, so razstavili na bregu reke. Skoraj samodejno so začela rasti nova zavetja iz vej in plastične folije, podprta z nahrbtniki, kamor se je stlačilo na desetine ljudi. Nastajalo je novo-staro taborišče. Kmalu je bilo videti, kot da se prejšnji dan ni zgodilo nič.

¹ Emil Cioran v pogovoru z Jasonom Weissom (<https://www.itinerariesofahummingbird.com/e-m-cioran.html>).

Jolly.

Igra migrantov, *Gejm*, se lahko razlikuje od iger *ekarte* ali *euchre*. Njihova Igra vključuje hojo v dobrem in slabem, po rekah, gozdovih, mestih, ki so jim sovražna, po območjih, obdanih s surovo pokrajino in umetnimi pregradami. Njihovo pot sestavlja pešačenje mimo razkrojenih trupel tovarišev, ki jih je reka naplavila na bregove. Opomnik, kako se *Gejm* včasih konča.

J'ai déjà essayé à travers la mer.

La chance n'était pas ma part.

I go, I back. I go, I back.

Keine Chance.

Skupini Kašmircev je uspelo priti v Italijo.

Kaj je bilo z Maročani, nisem nikoli izvedel.

Vse to je samo del Igre.

Tukaj smo itak vsi jokerji ...



Andreja Hribernik

»KOLONIALIZIRAL VAS BOM V NATIKAČIH«

Stavek je izrekel Zied v Bosni poleti 2020 – v posmehu, češ da se Evropa boji kolonizacije beguncev in migrantov, ki so zaradi policijskega nasilja pogosto obuti samo v natikače. Tako na enostaven način povzame vso tragiko ljudi, ki so zaradi politike Evropske unije obstali na poti, bosni in obsojeni na životarjenje na robu, kjer se danes v najhujši obliki izvajajo principi nekrooblasti, kot to definira Mbembe, oz. mehanizmi tanatopolitike, kot pojav imenuje Agamben. Tu nekoč kolonialni princip izkoriščanja, ki pa je še vedno predvideval nadzor nad izkoriščanimi in si od tega obetal ekonomsko korist, nadomesti izločitev določenih delov populacije, sploh populacije, ki je premeščena in ki za družbo ni koristna, podobno kot niso koristni natikači pri koloniziranju Evrope.

Zgodovinsko gledano je, kot pravi Balibar, evropski rasizem utemeljen v dveh mehanizmih, namreč kolonializmu in antisemitizmu.¹ Evropske kolonialne velesile so velik del svojega gospodarskega in ekonomskega napredka črpale iz kolonij, kjer so izkoriščale tako surovine kot poceni delovno silo. Vzporedno s tem so svoj kulturni vpliv razširile po vseh svetovnih celinah. Prav tako je evropska zgodovina omadeževana s podobo koncentracijskih taborišč, kjer so sistemsko pobijali nekdanje državljane, ki so jim bile pred tem odvzete najprej državljanske in potem človekove pravice, na koncu pa še življenje. Neverjetno blizu je ta preteklost, če pomislimo, da je proces dekolonializacije v smislu umika upravnih in vojaških aparatov iz kolonij intenzivneje potekal šele po drugi svetovni vojni, glede kulturnega in ekonomskega polja pa je vprašanje kolonizacije ekonomsko močnejših držav še kako prisotno in relevantno tudi danes. Zato se zdi bolj smiselno kot o dekolonizacijskih procesih po drugi svetovni vojni govoriti o

¹ Balibar, E. (2007): Mi, državljani Evrope? Meje, država, ljudstvo, Založba Sophia, Ljubljana, str: 175–176.

transformaciji kolonizacije, ki se je iz manifestacije v polju politike preselila v polje ekonomije. Še danes živijo posamezniki, ki imajo neposredno izkušnjo deportacije in življenja v koncentracijskih taboriščih. Živost zgodovine te preteklosti in strahu pred njo, ki se širi po Evropi, se danes kaže v ponovnem vzponu in oživiljanju islamofobnih in ksenofobnih vzgibov ter v porastu nacionalističnih gibanj.

V središču teh procesov pa stoji podoba begunca, migranta, ki od leta 2015 bolj intenzivno kot poprej polni medijske prostore. Ta podoba je izmalicena, je stereotipna, podoba umazanega in neukega bradatega moškega, terorista. Povezava med beguncem oz. migrantom in teroristom pa, kot razlaga Nail, dejansko razkriva dva glavna problema sodobne nacionalne države: njeno nezmožnost, da vsem svojim prebivalcem zagotavlja pravice, ter nezmožnost in neučinkovitost boja nacionalnih držav proti terorizmu.²

Tako podoba begunca nastavlja ogledalo zahodni civilizaciji o spodletelih zgodovinskih projektih, kot so univerzalne človekove pravice, učinkovitost mednarodnega posredovanja itd. Še več, begunec danes priča tudi o vsej kolonialni krivdi Evrope, ki nas zasleduje.

² Nail, T. (2016): A Tale of Two Crises: Migration and Terrorism After the Paris Attacks, *Studies in Ethnicity and Nationalism*, letn. 16, št. 1, str. 159 (dostop 26. 11. 2020: <https://refugeersearch.net/wp-content/uploads/2016/11/Nail-2016-The-figure-of-the-migrant.pdf>).

Obzorniški Okruški
Obzorniška Fronta

Avtorji: Tara Najd Ahmadi, Andreja Hribernik, Jošt Franko,
Ciril Oberstar, Andrej Šprah
Lektura: Mojca Hudolin
Prevod: Maja Lovrenov, Tina Makota
Oblikovanje: Matija Kovač, zgradbazamisli