

Polona Petek (ur.)

FILM, RADIO IN TELEVIZIJA MED PANDEMIJO

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Film, radio in televizija med pandemijo

Uredila: *Polona Petek*

Recenzenta: *Bojana Lobe, Peter Stanković*

Lektorirala: *Špelca Mrvar*

Oblikovanje in prelom: *Eva Vrbnjak*

Fotografije na naslovnici:

1. *Jelko Kacin, vir: STA*

2. *CoroNation. Z dovoljenjem studia Ai Weiwei (Courtesy of Ai Weiwei Studio)*

3. *Steakhouse, Špela Čadež, ©Finta Film.*

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajateljico: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Ljubljana, 2023

Prva izdaja

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada: 150 izvodov

Cena: 13,90 EUR

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki
prosto dostopna na <https://ebooks.uni-lj.si>
DOI: 10.4312/9789612972516

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=181681923
ISBN 978-961-297-249-3

E-knjiga
COBISS.SI-ID=181783299
ISBN 978-961-297-251-6 (PDF)

Kazalo

Film, radio in televizija med pandemijo: javni interes in mediji v izjemnem stanju	5
<i>Polona Petek</i>	
Lahko noč, in srečno	17
<i>Sandra Bašič Hrvatina</i>	
Ko novinarstva ni več	18
Podatkovna tovarna	23
Medijska kibernetika	25
<i>Manna</i>	28
Delavci in delavke vsega sveta, združite se! (Vabljeni tudi @stroji.)	30
Meje dialoga: študija primera <i>Ponedeljkove okrogle mize</i> na Tretjem radijskem programu Hrvaške radiotelevizije v predpandemskem in pandemskem obdobju (2013–2021)	33
<i>Irena Radej Miličič in Lidija Dujić</i>	
Profil Tretjega radijskega programa Hrvaške radiotelevizije in radijske oddaje <i>Ponedeljkova okrogla miza</i>	35
Ponedeljkova okrogla miza	39
Ne več zmede, temveč odpravljanje zmede	48
Uteha za starejše prebivalstvo: Uvedba programov za starejše na češki javni televiziji med zaprtjem družbe zaradi pandemije covid-19	53
<i>Jana Jedličková</i>	
Nostalgija kot pozitiven koncept	54
Vzpostavitev Trojke (kanal ČT3)	56
Nostalgija kot strateški načrt	58
Problematični vidiki nostalgичno naravnane programa kanala ČT3	60
Sklep	62
»Uživajte, dokler lahko!«: Vloga javne televizije v lokalni sekuritizaciji pandemije koronavirusa	67
<i>Polona Petek in Andrej Lukšič</i>	
Sekuritizacija	68
Sekuritizacija in pandemija covid-19	71
Sekuritizacija pandemije covid-19 v Sloveniji	73
Čas za desekuritizacijo	81

Steakhouse: otipljive podobe (psihičnega) nasilja	87
<i>Maja Krajnc</i>	
Produksijski in postproduksijski okvirji v času pandemije	87
(Psihično) nasilje v času pandemije	90
Nasilje v animiranem filmu	92
Filmska prostor in čas v multiplanski kolažni animacijski tehniki in haptičnost podobe	93
Sklep	99
Pandemija, tehnologija in filmska forma	103
<i>Darko Štrajn</i>	
Fikcija kot realnost	104
Filmske fikcije kot anticipacije realnosti	107
Prizma pandemije – trije primeri	110
Sklep	114
Glejte me! Kako krize spreminjajo naše gledanje filmov in kako nas pretočne platforme pripravljajo na življenje v nespečem kapitalizmu	119
<i>Marcel Štefančič, jr.</i>	
Je to sploh še gledanje?	120
Kapitalizem ne producira le filmov, ampak tudi ljudi – gledalce	123
Telefonski megaspektakli	123
Smrt filma	125
Več je več	129
Povzetek	137
Summary	139
Imensko kazalo	141

Film, radio in televizija med pandemijo: javni interes in mediji v izjemnem stanju

Polona Petek

Ko se je konec leta 2019 na Kitajskem, nato pa kmalu tudi v Evropi začel širiti novi koronavirus, sta se takoj zganila tisti del znanosti in tisti del industrije, ki se ukvarjata z boleznimi. Človeštvo je očitno doletel medicinski problem, ki pa se ga je kmalu lotilo ne le z medicinskimi in farmacevtskimi prijemi, temveč tudi z bolj »srednjeveškimi« ukrepi (kot se je v Vročem mikrofonu 1. decembra 2021 na Valu 202 izrazila infektologinja Bojana Beović). Že v nekaj tednih, morda mesecih, je postalo jasno, da pandemija, zlasti če se je lotevamo s tako strogimi ukrepi, nikakor ni le medicinski problem (čeprav to sugerirajo definicije različnih specializiranih slovarjev in organizacij, kot je Svetovna zdravstvena organizacija). Pandemija je kompleksen družbeni fenomen.

Ena od pomembnih značilnosti pandemij je dejstvo, da se ob zaznavanju grožnje klima v družbi spremeni. Te spremembe ne povzroči virus sam, temveč nastavke zanjo sproži politični režim v sodelovanju s stroko in znanostjo, nato pa jo bodisi dokončno konsolidirajo bodisi blažijo ali pa celo zaostrijo mediji. Mediji – seveda ne vsi v enaki meri ali na enak način – so torej konstitutivni element pandemij, bistveni akter, ki v navezi s stroko, znanostjo in odločevalci epidemiološko dejstvo širjenja virusa diskurzivno pretvori v družbeni fenomen – pandemijo. Zato si mediji zaslužijo vsaj toliko pozornosti kot virus sam.

John P. A. Ioannidis, profesor medicine s Stanfordove univerze, je v soavtorstvu objavil recenzirano analizo »hiperproduktivnosti« znanosti na temo koronavirusa (Ioannidis et al., 2021). S pomočjo analize podatkov v bazi Scopus je ugotovil, da je bilo že do 1. avgusta 2021 o koronavirusu objavljenih več kot 330.000 znanstvenih člankov v avtorstvu približno enega milijona raziskovalcev. Analiza je pokazala tudi to, da se z virusom oziroma pandemijo ukvarjajo avtorji iz vseh 174 znanstvenih disciplin, ki jih kot področja znanosti priznava institucija Science Metrix.¹

A vendar se raziskovalci na področjih družboslovja in humanistike – kljub orisani ključni vlogi medijev, ki spadajo v našo raziskovalno domeno – tej hiperprodukciji pridružujemo počasneje in manj množično kot znanstveniki s področij medicine in naravoslovnih znanosti. Namen pričujoče monografije, ki je nastala kot izbor in nadgradnja znanstvenih stališč in mnenj, ki smo si jih sodelujoči izmenjali na mednarodnem simpoziju *Film, radio in televizija med pandemijo* na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani 21. in 22. septembra 2022, je slovenskemu bralstvu predstaviti potrebo po osvetlitvi vloge medijev v pandemiji in kot nekakšno odskočno desko ponuditi nekaj primerov takšne refleksije.

Spreminjanje medijske krajine ni specifično za pandemijo in tudi ni nekaj, kar bi raziskovalci opazili šele zdaj. Pravzaprav so spremembe stalnica medijske krajine, ki pa jo je izjemno stanje, ki se je vzpostavilo s pandemijo, postavilo pred dodatne izzive in preizkušnje. Glede tega, kako radikalno je to stanje poseglo v delovanje medijev, ni konsenza. Slovenski komunikolog Slavko Splichal (2022) denimo trdi, da množični mediji že dlje časa doživljajo postopno paradigmatsko spremembo, ki jo sprožajo digitalizacija, algoritimizacija, datafikacija in sorodni procesi. Ti procesi v temelju spreminjajo vlogo bralcev, poslušalcev, gledalcev, ki je ni več mogoče v celoti razumeti skozi prizmo uporabnikov in potrošnikov, ki medije uporabljamo in konzumiramo njihove vsebine, temveč smo tudi sami postali vir podatkov, ki se zbirajo, obdelujejo in tržijo preko medijev. Pandemija teh procesov, ki so skoraj zagotovo nepovratni, ni prekinila, jih je pa med zaprtji družbe, ko

1 Science Metrix teh 174 disciplin deli na pet osnovnih področij: Applied Sciences (uporabne znanosti), Arts & Humanities (humanistika), Economic & Social Sciences (družboslovje), Health Sciences (medicinske znanosti) in Natural Sciences (naravoslovje). Science Metrix je v lasti založniške korporacije Elsevier, ki se specializira za analizo dejavnosti na področju znanosti in tehnologije. Ioannidisova raziskava je pokazala tudi to, da so nekateri avtorji tako produktivni, da bodo lahko celotne kariere zasnovali na osnovi publikacij o koroni: 53 hiperproduktivnih raziskovalcev je objavilo po 60 in več člankov (eden od njih celo 227) o covidu-19.

se je profesionalno in družabno življenje množično preselilo na splet, najverjetneje pospešila in okrepila.

Med zagovornike stališč o radikalnejših posledicah pandemije v medijski krajini spadajo raziskovalci, ki opažajo spremembe v medijski hierarhiji oziroma v preglednicah priljubljenosti in pogostosti uporabe posameznih medijev. Film, radio in televizija, ki smo jih pod drobnogled vzeli na našem simpoziju, so bistveno zaznamovali 20. stoletje, v novem tisočletju pa so jih že zasenčili novi načini ustvarjanja in komuniciranja medijskih vsebin. Med pandemijo so se te karte znova premešale (glej npr. Karam, 2020). Kinodvorane so sicer za dalj časa zaprle svoja vrata, toda čas, ki smo ga preživljali v karanteni, so zapolnili filmi preko pretočnih platform. Televizija in radio sta stopila v ospredje s svojo ažurnostjo in v nekaterih segmentih populacije še vedno precej večjo dostopnostjo od spletnih medijev, kar jima je – zlasti v primeru javnih servisov, ki so jih številne vlade po svetu izbrale za privilegirani kanal komuniciranja z javnostjo – povrnilo družbeno vlogo, kakršne že dolgo nista imela. To je zagotovo sprememba, ki se brez pandemije ne bi zgodila.

Pandemija je za trenutek zarezala tudi v trend, ki ga že vrsto let beležijo raziskovalci zaupanja v medije, denimo tisti, ki za Reutersov inštitut za raziskovanje novinarstva (Reuters Institute for the Study of Journalism) na Univerzi v Oxfordu že od leta 2012 vsako leto pripravijo posebno poročilo (Digital News Report). Njihove raziskave kažejo, da zaupanje javnosti v medije iz leta v leto pada in da se ljudje čedalje bolj odvrčajo od uveljavljenih medijev (t. i. medijski absentizem) ter informacije iščejo na alternativnih platformah, zlasti na družbenih omrežjih. Leto 2021 je bilo v tem pogledu spodbudno, saj je bilo videti, da se trend končno obrača, in avtorji Reutersovega poročila so spremembo pripisali prav vplivu pandemije, ki je povečala potrebo ljudi po verodostojnih virih informacij.² Leta 2022 pa so se kazalniki znova poravnali s trendom medijskega absentizma.³ Ta torej ni posledica pandemije, temveč precej dolgotrajnejšega procesa, ki ga opisuje Sandra Bašić Hrvatinić v prvem poglavju pričujoče monografije. Zagotovo pa je pandemija po obetavni, a kratki cezuri prispevala k poglobitvi problema medijskega absentizma, saj so osrednji mediji z javnimi servisi na čelu zelo aktivno privzeli vlogo posredovalcev epidemioloških podatkov, znanstvenih spoznanj in zlasti odločevalskih ukrepov, za kritično pretresanje tega pa v

2 Glej poročilo za leto 2021, dostopno na naslovu <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2021>.

3 Glej poročilo za leto 2022, dostopno na naslovu <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2022>.

pandemskem izjemnem stanju ni bilo kaj dosti prostora (glej npr. Shir-Raz et al., 2022), česar javnost očitno ni spregledala.

Kakšna naj bi bila pravzaprav vloga medijev v tako vseobsežnih izrednih razmerah, kot je pandemija? Se ta vloga bistveno razlikuje od njihovih običajnih nalog? Klasični komunikološki modeli, ki so nastali že v prvi polovici 20. stoletja (glej npr. Laswell, 1948), navajajo nekaj osnovnih funkcij množičnih medijev: mediji spremljajo dogajanje okoli nas in o tem poročajo oziroma dogajanje pojasnjujejo, izobražujejo javnost, povezujejo ljudi s podobnimi vrednotami in prihodnjim generacijam posredujejo kulturo, omogočajo pa tudi eskapistični odmik od vsakdana. Klasičnim modelom, ki predvidevajo, da ljudje množične medije uporabljamo prostovoljno in suvereno ter da imamo od tega korist, so se kmalu pridružile še druge teorije, ki denimo opozarjajo na vlogo medijev kot »vratarjev« (*gatekeeper*), ki selekcionirajo nepreštevne informacije in dogodke ter poskrbijo, da do javnosti pride tisto, kar je v javnem interesu (npr. Lippmann, 1999; Park, 1922); mediji kot »psi čuvaji« (*watchdog*) pa pozorno in kritično spremljajo delovanje zakonodajne, izvršne in sodne veje oblasti, zaradi česar veljajo za »četrtro vejo oblasti« (Norris, 2014). V tej vlogi so se mediji oziroma uredniki in novinarji – pogosto ob pomoči žvižgačev in nemalokrat v izrednih razmerah, ki so jih vzpostavljale vojne (od vietnamske preko iraške in afganistanske do globalne vojne proti terorizmu in zdaj vojn v Ukrajini in Izraelu) – že večkrat izkazali s pomembnimi razkritji nepravilnosti, laži, tudi zločinov. In v tej vlogi so se mediji oziroma uredniki, novinarji in žvižgači tudi v demokratičnih družbah pogosto znašli pod hudimi političnimi pritiski in grožnjami, morda nikoli hujšimi kot danes. To nazorno kaže primer novinarja in urednika Juliana Assangea, ki že več kot desetletje ne živi kot svoboden človek, kajti v Združenih državah Amerike mu želijo soditi za veleizdajo, ker je njegova platforma Wikileaks objavila zaupne dokumente, ki konstituirajo utemeljen sum, da so ZDA krive vojnih zločinov.

Spoznanje, da so vojne kaotično izredno stanje, v katerem sprte strani potvarjajo dejstva in prikrivajo zločine, mediji pa so odločilni akterji razkrinkavanja laži, nas v 21. stoletju ne bi smelo več presenetiti. Bolj presenetljivo za marsikoga pa je bilo spoznanje, da tudi »vojna« proti bolezni lahko vzpostavi zelo posebne razmere. A v preteklih letih smo z zaprtji družbe in vrsto drugih restriktivnih ukrepov doživeli prav to – pandemijo kot izjemno stanje, kot ga razume italijanski filozof Giorgio Agamben. Agamben (2013, 11) pravi, da je izjemno stanje »prag nerazmejljivosti med demokracijo in absolutizmom«. Izjemno stanje je torej stanje, v katerem je demokracija začasno razveljavljena, upravljalci tega stanja pa bolj avtoritarno prevzamejo skrb za javni interes.

Kakšna je torej vloga medijev v takšnem stanju? So del ekipe upravljalcev pandemije? So njihova služba za stike z javnostjo, ki skrbi za privolitev populacije v epidemiološke ukrepe? Delujejo kot »vratarji«, ki razširjajo informacije, ki podpirajo odločevalske ukrepe, eliminirajo pa tiste, ki bi v javnosti lahko zasejale dvom v premišljenost, smiselnost ali znanstveno utemeljenost ukrepov in s tem domnevno spodkopale javni interes? Mirijo strasti kritikov in skeptikov? Nudijo uteho prizadetim? Ali so še lahko četrta veja oblasti, ki načrtovalcem ukrepov gleda pod prste, ali pa je to med pandemijo *a priori* v nasprotju z javnim interesom? Ameriški sociolog Charles R. Wright bi slednje odločno zanikal, kajti od medijev je zahteval, da morajo tudi v primeru zdravstvene krize oziroma tveganja za javno zdravje javnost informirati izčrpno, pri čemer ne smejo povzročati panike (Wright, 1959). Nekateri kritiki upravljanja pandemije koronavirusa pa opozarjajo, da tokrat ni bilo tako (glej npr. Shir-Raz et al., 2022; Dodsworth, 2021; Green, 2021; Green in Fazi, 2023), in britanski časnik *The Telegraph*, ki je februarja 2023 s pomočjo novinarke Isabel Oakeshott, tokrat v vlogi žvižgačke, začel objavljati t. i. *Lockdown files* (sporočila, ki si jih je prek aplikacije WhatsApp z znanstveniki in političnimi kolegi med pandemijo izmenjeval takratni britanski zdravstveni minister Matt Hancock),⁴ je ponudil obilico materialnih dokazov, ki potrjujejo očitke kritikov in sugerirajo, da mora četrta veja oblasti delovati brezhibno tudi v izrednih razmerah. V nasprotnem primeru smo prag, ki ga omenja Agamben, že prestopili.

Tu se začenja prispevek avtorjev, ki smo združili moči v pričujoči monografiji. Prvo poglavje, ki ga je prispevala Sandra Bašić Hrvatinić, je neusmiljena kritika sodobne medijske krajine: »Industrija, ki bi morala misliti, kaj se dogaja v svetu, [je] najbolj neobveščena, neveščča in nesposobna, da se sooči s spremembami na področju svojega lastnega delovanja.« Ko iščemo razloge za to stanje, ki nikakor ni omejeno le na čas pandemije, moramo seči precej daleč v zgodovino razvoja množičnih medijev, vse do vznika medijskih tovarn, v katerih so poslovni interesi lastnikov medijev prevladali ob hkratnem ohranjanju iluzije, da tudi zasebni mediji delujejo v javnem interesu, na čemer temelji zagovor svobode izražanja in svobode medijev. Iluzija se pospešeno razblinja, medijske tovarne so v zatonu, medijski absentizem se stopnjuje, novinarjev pa ne čaka le »iskanje novih načinov plačevanja novinarskega dela, ampak predvsem iskanje nove družbene identitete«.

4 Več kot 100.000 WhatsApp sporočil, pospremljenih z analizami in komentarji, je dostopnih na naslovu <https://www.telegraph.co.uk/news/lockdown-files/>.

V medijski krajini, ki jo izrisuje Bašić Hrvatini, so javni servisi, vsaj v svoji idealni inkarnaciji, ki jo je avtorica opisala drugje (Bašić Hrvatini, 2002), svetla izjema: to so mediji, v katerih ne bi smel prevladati interes zasebnega kapitala, saj njihovo delovanje omogočamo vsi, zato njihova zavezanost javnemu interesu ne bi smela biti vprašljiva. Toda odgovor na vprašanje, kaj je v javnem interesu in kaj ne, v izjemnem stanju, kot je pandemija, še zdaleč ni enoznačen. O tem pričajo izsledki naslednjih treh prispevkov, ki tvorijo zanimivo primerjavo, kako so se v upravljanje pandemije vključili trije tretji programi javnih servisov treh držav.

Poglavje, ki sta ga prispevali Irena Radej Miličić in Lidija Dujić, obravnava usodo pogovorne oddaje *Ponedeljкова okrogla miza* na Tretjem radijskem programu Hrvaške radiotelevizije. Avtorici skozi vsebinsko analizo konkretnih oddaj in razpravo o političnih pritiskih na uredniško politiko in voditeljsko ekipo v predpandemskem in pandemskem obdobju utemeljujeta tezo, da politična oblast in posledično vodstvo javnega servisa RTV že v predpandemskem obdobju nista odobravalta oddaje, katere cilj je bilo konstruktivno novinarstvo, kot ga je zasnoval Ulrik Haagerup, pandemijo pa so zlorabili kot izgovor za usodne posege v program, namenjen spodbujanju pristnega dialoga različno mislečih.

V naslednjem poglavju, ki ga je prispevala Jana Jedličková, je predmet analize programska strategija snovalcev programa kanala ČT3, ki ga je med pandemijo vzpostavila češka javna televizija. Njihov namen je bil poskrbeti za posebno ranljiv segment občinstva, namreč za starejše državljane, ki so jim na ČT3 med pandemijo ponudili priljubljene programske vsebine, ki so nastale v dveh desetletjih pred žametno revolucijo, in nekaj oddaj iz 90. let prejšnjega stoletja. Jedličková trdi, da je šlo za uspešen, a paradoksalen vpoklic televizijske oziroma popkulturne nostalgije: gledalci ČT3 so našli uteho v spominih na preteklost, ki razen v televizijskih serijah ni nikoli obstajala, kar jim je pomagalo, da so se lahko odmaknili od čustveno nabite trenutne situacije. Nostalgija, h kateri so se zatekli v svoji pandemsko izzvani osamljenosti, je tako pripomogla k zmanjšanju občutkov osamljenosti.

V poglavju, ki zaokrožuje radijsko-televizijski trojček, z Andrejem Lukšičem dodajava slovensko študijo primera. Pod drobnogled jemljeva vpoklic javnega servisa RTV, ki je s svojim 3. televizijskim programom med pandemijo vsaj nekaj časa deloval kot ekskluzivni kanal za vladno komuniciranje z državljani in tako postal pomemben akter v postopkih pandemske sekuritizacije – tj. diskurzivne konstrukcije pandemije kot eksistencialne grožnje, ki naj bi

omogočila preskok iz regularne politike v politiko izrednih razmer. Z osvetlitvijo lokalne implementacije pojasnjujeva delovanje tega procesa, ki je bil najverjetneje dobronameren (torej zasnovan v skladu z javnim interesom), vendar se je izkazal za kontraproduktivnega, zato poglavje skleneva s predlogom: napočil je čas za desekuritizacijo pandemije.

Medtem ko od radia in televizije zlasti v izrednih razmerah pričakujemo ažurno odzivanje na dogajanje v družbi, je film medij z drugačnim produkcijskim modelom in zato tudi drugačnim reakcijskim časom, zato pa ima tudi precej drugačen dostop do krojenja javnega mnenja in soustvarjanja družbene klime. Dokumentarni film, ki je kljub umetniški svobodi zavezan verodostojnemu upodabljanju (pa tudi suverenemu interpretiranju) materialne realnosti, se morda najbolj neposredno vklaplja v »četrtro vejo oblasti«, zato lahko zlasti v turbulentnih časih pričakujemo intenziven dokumentaristični komentar aktualnega dogajanja. Pandemija v tem pogledu ni bila izjema; pač pa je marsikoga presenčila izjemna globalna organiziranost inštitucij, ki preverjajo dejstva, identificirajo dezinformacije in zavajajoče interpretacije ter prepoznavajo sovražni govor, zaradi česar je bilo nemalo dokumentarističnih projektov v tem obdobju umaknjenih oziroma izbrisanih z različnih spletnih platform – ne da bi se za domnevno klevetanje in razširjanje škodljivih dezinformacij imeli priložnost zagovarjati na sodišču v službi javnosti. Omenimo kakšen konkreten primer.

The Real Anthony Fauci (*Resnični Anthony Fauci*, rež. Kala Mandrake, 2022, Jeff Hays Films, ZDA) je dokumentarni film o zvezdniškem ameriškem imunologu, ki je s svojimi strokovnimi nasveti krojil upravljanje ameriškega in globalnega javnega zdravja od pojava aidsa. Film temelji na istoimenski knjižni uspešnici Roberta F. Kennedyja, jr. (2021), ki je še vedno na voljo pri spletnih trgovskih gigantih, kot je Amazon.⁵ Če upoštevamo obremenilne izjave sodelujočih v filmu, sporočilni seštevki arhivskih posnetkov, v katerih nastopa naslovni junak, in pripovedovalčev komentar, bi v običajnih razmerah pričakovali, da se bodo navedbe in trditve iz tega dokumentarca potrjevale ali ovrgle v sodnih postopkih.⁶ Toda ustvarjalcev filma doslej ni nihče posedel na

5 Knjiga ni le na voljo, temveč je z več kot milijonom prodanih izvodov prodajna uspešnica številka 1 na lestvicah podjetij Amazon, *New York Times*, *Wall Street Journal*, *USA Today* in *Publishers Weekly National Bestseller*.

6 Anthony Fauci se trenutno res udeležuje zaslišanj, toda ne kot tožeča stranka, temveč kot priča oziroma tožena stranka. Med odmevnejše spada njegovo maratonsko zaslišanje v zadevi *Missouri et al. vs. Biden et al.* (3:22-CV-01213) 23. novembra 2022, ki ga je organizacija *New Civil Liberties Alliance* v celoti objavila na platformi YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=soMUg_y3sqw (citirano 20. aprila 2023).

zatožno klop, temveč so film preprosto odstranili s spletnih videoplatform, avtorju knjižne predloge, ki je medtem vstopil v boj za kandidaturo na ameriških predsedniških volitvah prihodnje leto, pa so blokirali profile na družbenih omrežjih, kot sta Facebook in Instagram.⁷

Podobno usodo so doživeli nastopajoči v dokumentarnem filmu *Varno in učinkovito: drugo mnenje* (*Safe and Effective: A Second Opinion*, rež. Philip Wiseman, 2022, Oracle Films, Velika Britanija), ki govori o posameznikih, ki so po cepljenju proti covidu-19 utrpeli hujše poškodbe, kar so jim britanske zdravstvene oblasti tudi formalno priznale. A vendar so njihova pričevanja kot tudi glasovi stroke, ki ta pričevanja opremijo z znanstvenimi pojasnili, v osrednjem toku tako nezaželeni, da je bil film nemudoma odstranjen z osrednjih spletnih videoplatform.⁸

Gre za odmevnejša naslova v dolgi vrsti podobnih primerov. V običajnih razmerah bi bile takšne intervencije gotovo nepredstavljive, izjemno stanje pa upravičuje in opravičuje drugačno regulacijo svobode govora. Težava je v tem, da te regulacije med pandemijo niso izvajali javni servisi oziroma državne službe, temveč korporacije v zasebni lasti, nevladne organizacije s podporo filantropskih kapitalistov ali, v najboljšem primeru, javno-zasebna partnerstva.⁹

Prispevki, ki v pričujoči monografiji sestavljajo filmski trojček, sežejo onkraj komentarja tovrstnih posegov v pandemsko filmsko produkcijo in pod drobnogled jemljejo tudi druge filmske zvrsti. Maja Krajnc v svojem prispevku ne raziskuje filma, ki bi ga pandemija zaznamovala tematsko ali estetko, ga je pa produkcijsko. Animacija je že v običajnih razmerah zelo dolgotrajen in

7 O blokadi osebnega profila Roberta F. Kennedyja, jr., februarja 2021 so poročali v večini ameriških osrednjih medijev; glej npr. <https://edition.cnn.com/2021/02/10/tech/robert-kennedy-jr-instagram-ban/index.html>. Avgusta 2022 je korporacija Meta blokirala tudi profile njegove neprofitne organizacije Children's Health Defence; glej npr. <https://www.nytimes.com/2022/08/18/technology/facebook-instagram-robert-kennedy-jr-misinformation.html>.

8 Film je še vedno dostopen na spletišču produkcijske hiše Oracle Films na naslovu <https://www.oraclefilms.com/safeandeffective>. Tam lahko preberemo, da je YouTube film odstranil s pojasnilom, da »krši standarde skupnosti«, ker širi »zdravstvene dezinformacije«.

9 Na primer: International Fact-Checking Network (IFCN, <https://www.poynter.org/ifcn/>) je vplivno omrežje preverjevalcev dejstev, ki ga je leta 2015 lansiral Poynter Institute for Media Studies (St. Petersburg, Florida). Ta je leta 2018 prevzel tudi projekt PolitiFact (<https://www.politifact.com/>), spletišče, namenjeno preverjanju dejstev, ki ga je leta 2007 vzpostavil časniki *Tampa Bay Times*. Inštitut Poynter se na svojih spletnih straneh predstavlja kot ena najboljših novinarskih šol in raziskovalnih organizacij na svetu, ki tesno sodeluje tudi z javnimi (tj. državnim financiranimi) univerzami v ZDA, vsi trije – Poynter, IFCN in PolitiFact – pa naj bi delovali neprofitno in neodvisno, toda s pomočjo donatorjev, med katerimi prednjačijo filantropski kapitalisti in korporacije, kot so Facebook, YouTube, Google in Microsoft.

zahteven podvig, ki bi se lahko med zaprtji družbe in prepovedjo prečkanja različnih geografskih meja povsem izjalovil. Toda Špeli Čadež je kljub vsem oviram uspelo uspešno dokončati *Steakhouse* (2021), ki se je navsezadnje izkazal še za srhljivo senzibilno utelešenje duha časa, ki ga je proizvedla pandemija: v tem kratkem animiranem filmu se nasilje v družini – družbeni problem, ki se je med pandemijo drastično poglobil – prepleta z zamegljenimi perspektivami, ki jim v hudi stiski hitro podležemo posamezniki.

Medtem ko se prispevek Maje Krajnc filigransko osredotoča na en sam kratki film, Darko Štrajn svojo razpravo zastavi malodane enciklopedično in razmišlja ne le o filmski produkciji, ki je pandemije napovedovala (denimo *Razgledna ploščad* Chrisa Markerja in *Kužna nevarnost* Stevena Soderbergha) in kasneje reflektirala (znamenit dokumentaristični primer je Ai Weiejjeva *CoroNacija*), temveč tudi o odzivu filmskih in medijskih študij, ki so ob soočenju s filmsko anticipiranim raziskovalni interes preusmerile v filmske produkte preteklosti. Ob tem Štrajn ugotavlja, da je »film v vseh svojih pojavnih oblikah«, s čimer zajame tudi avdiovizualne vsebine, ki jih avtorji amaterji objavljajo na različnih spletnih platformah, »odstrani vsak dvom o filmu kot enem od ključnih agensov produkcije realnosti«. Medtem ko se je vzpostavljane spletnih pretočnih platform pred pandemijo morda zdelo kot predpriprava na čas pandemije, ko so zaprli kinodvorane in odpovedali festivale v živo, pa sta »tehnologija in z njo pospešen kulturni pogon omogočila nadomestek. Toda izkazalo se je, da je nadomestek pravzaprav stvar sama.«

Na tej točki se v razpravo vklopi še avtor sklepnega prispevka monografije, Marcel Štefančič, jr., ki pandemsko filmsko izkustvo najprej primerja z letalskim filmskim ambientom (ki nam s svojo eklektično in pogosto precej nezahtevno filmsko ponudbo omogoča užitek brez občutka krivde), nato pa primerjavi doda še precej mračnejšo interpretacijo: konzumiranje filmov prek pretočnih platform nam »privzgaja tudi delovne navade, ki jih potrebujemo za preživetje v neoliberalnem okolju. S tem, ko nas povsod – brez vsiljevanja občutka krivde ali slabe vesti – pušča le za kratek čas, nam privzgaja uživanje v začasnosti in prekarnosti.« Filmska produkcija, ki stremi k temu cilju, pa vendarle ni homogena, kot bi morda pričakovali. Štefančič razvije tipologijo formalno minimalističnih in maksimalističnih filmov: prvi po njegovem mnenju delujejo na ravni »protistresne, terapevtske karantene« za ljudi, ki jih je pandemija pahnila v hudo stisko, drugi pa s svojo ekscenostjo napovedujejo, da bo trenutni krizi kapitalizma, ki sovпада (in je vzročno povezana?) s pandemijo, sledila intenzifikacija kapitalizma.

Kakšen bo novi obraz kapitalizma, če bo ta res preživel trenutno krizo, kakšna bo vloga medijev v tej fazi njegovega razvoja, kakšna bo nova družbena identiteta novinarjev in predvsem kaj bo vse to pomenilo za nas, ki medije beremo, poslušamo, gledamo in jih skušamo – kljub podatkovni transakciji, v katero hočeš nočeš vstopamo s tem početjem – tudi kritično ocenjevati, so vprašanja, na katera bo odgovorila prihodnost. Nekaj možnih odgovorov, ki so se izrisali med pandemijo, vzbujajo nelagodje, zato je več kot dobrodošel znanstven premislek, ki bo opolnomočil tudi širšo javnost. V tem uvodu bom za konec zato podčrtala sklepno misel iz poglavja Sandre Bašić Hrvatini, ki kljub ostri kritiki razvoja množičnih medijev premore tudi vizijo svetlejših, svobodnejših prihodnosti:

Družbi nadzora se je mogoče upreti šele takrat, ko ideologije skrbne države in interesov informacijskega kapitalizma ne bomo več postavljali pred informacijske pravice, ki državljanom v demokratičnih družbah zagotavljajo svobodo izražanja, prosti dostop do informacij in varovanje zasebnosti. [...] Medijski boji današnjega časa so boji za svobodo izražanja kot javno dobro in novinarstvo v javnem interesu.

Literatura in viri

- Agamben, Giorgio, 2013: *Izjemno stanje: Homo sacer II, 1*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Bašić Hrvatini, Sandra, 2002: *Državni ali javni servis? Perspektive javne radiotelevizije v Sloveniji*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- Dodsworth, Laura, 2021: *A State of Fear: How the UK Government Weaponised Fear during the Covid-19 Pandemic*. London: Pinter & Martin.
- Green, Toby, 2021: *The Covid Consensus: The New Politics of Global Inequality*. London: Hurst & Company.
- Green, Toby in Thomas Fazi, 2023: *The Covid Consensus: The Global Assault on Democracy and the Poor? A Critique from the Left*. London: Hurst & Company.
- Ioannidis, John P.A., Maia Salholz-Hillel, Kevin W. Boyack in Jeroen Baas, 2021: The rapid, massive growth of COVID-19 authors in the scientific literature. *Royal Society Open Science*. 8/9 (september). doi: 10.1098/rsos.210389.
- Karam, Jinane, 2020: The role of Radio and Television during COVID-19 pandemic. Public webinar on broadcasting services for COVID-19 response. Vice-rapporteur for ITU-D SG1 Q2/1. Dostopno na naslovu: <https://www.google.com/search?q=Jinane+Karam+%282020%29.+ITU+Public+webinar+on+broadcasting+services+for+COVID-19> (citirano 3. april 2023).
- Kennedy, Robert F. jr., 2021: *The Real Anthony Fauci: Bill Gates, Big Pharma, and the Global War on Democracy and Public Health*. New York: Skyhorse Publishing.
- Lasswell, Harold, 1948: The structure and function of communication in society. V: *The Communication of Ideas* (ur. Bryson, Lyman). New York: Harper and Row. 27–51.
- Lippmann, Walter, 1999: *Javno mnenje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

- Norris, Pippa, 2014: Watchdog Journalism. V: *The Oxford Handbook of Public Accountability* (ur. Bovens, Mark et al.). *Oxford Academic*, 4. avgust. Dostopno na naslovu: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199641253.013.0015> (citirano 3. april 2023).
- Park, Robert Ezra, 1922: *The Immigrant Press and Its Control*. New York in London: Harper & Bros.
- Shir-Raz, Yaffa, Ety Elisha, Brian Martin, Natti Ronel in Josh Guetzkow, 2022: Censorship and Suppression of Covid-19 Heterodoxy: Tactics and Counter-Tactics. *Minerva: A Review of Science, Learning and Policy*, 1. november (online ahead of print). doi: 10.1007/s11024-022-09479-4.
- Splichal, Slavko, 2022: *Datafication of Public Opinion and the Public Sphere: How Extraction Replaced Expression of Opinion*. London: Anthem Press.
- Wright, Charles R., 1959: *Mass Communication*. New York: Random House.

Filmografija

- Safe and Effective: A Second Opinion (Varno in učinkovito: drugo mnenje)*. Philip Wiseman, 2022, Velika Britanija.
- The Real Anthony Fauci (Resnični Anthony Fauci)*. Kala Mandrake, 2022, ZDA.

Lahko noč, in srečno

Sandra Bašić Hrvatinić

Naslov tega prispevka je povzet po naslovu filma o ameriškem novinarju Edwardu R. Murrowu (*Lahko noč, in srečno*, George Clooney, 2005). V filmu je David Straithairn v vlogi Edwarda Murrowa povzel govor, ki ga je Murrow imel leta 1958 na konvenciji direktorjev radijskih in televizijskih postaj. Skladno s tem, kako medijska industrija žanje pozornost svojih potrošnikov, večina ljudi danes pozna krajšo, štiriminutno verzijo govora iz filma in ne dolgega, strastnega zagovora novinarstva in odgovornih medijev, ki ga je Murrow imel v času, ko se je zdelo, da ikoničnega statusa informativnih programov na televiziji ne more uničiti nihče oziroma nič. Murrow je tisti novinar, ki je skupaj z ameriško vojsko vstopil v osvobojeno koncentracijsko taborišče Buchenwald. Ko je njegov radijski urednik slišal poročilo, ki ga je Murrow pripravil za ameriške poslušalce, je bil prepričan, da tega, kar govori, nihče ne bo verjel. Je tudi tisti novinar, ki je v času brutalnega ameriškega antikomunizma poskušal ohraniti hrbtenico novinarstva.

Ta prispevek ni naiven zagovor »zlatih časov« novinarstva. Tudi ni nekakšen nekrolog umirajoči vlogi dejavnosti, ki smo ji rekli (preteklik uporabljamo premišljeno) novinarstvo. Bolj kot prvo ali drugo je ta prispevek poskus premišljevanja o tem, kakšno je stanje zdaj. Kot je nekoč izjavil Marshall McLuhan, ljudje nočejo videti sedanjosti. Ljudje živijo tako, da gledajo v vzvratno ogledalo, ker je to precej varnejša pozicija. To je nekaj, kar poznajo, nekaj, pri čemer se počutijo varno. Tisti, ki vztrajajo pri tem, da gledajo sedanjost, so, tako McLuhan, groznja in nadloga na ravni ekstremizma (povzeto po Benedetti in

DeHart, 1997, 187). Odgovor na vprašanje, zakaj je tako, kot je, bomo iskali preko gledanja naprej in obenem pozornega spremljanja tistega, kar se je dogajalo »za nami«. Osrednja misel tega prispevka izhaja iz kritičnega razmisleka o delovanju medijske tovarne, kjer je novinarsko delo standardizirano in v kateri se novinarski prispevki vrednotijo s štetjem vrstic, poslovni interesi lastnika medija pa v večini primerov narekujejo vsebino. Eden od najbolj trdovratnih mitov, na katerem temelji zagovor svobode izražanja in svobode medijev, je njihovo delovanje v javnem interesu. Iz tega pogosto sledi iskanje odgovora na vprašanje: Kako zastopati javni interes v zasebnem mediju? To vprašanje (o odgovorih raje ne govorimo) pa v novinarskih vrstah večinoma ustvarja nelagodje. Zato bomo namesto prejšnjega vprašanja zastavili naslednje, ki ni retorično: Ali je mogoče zastopati javni interes v zasebnem mediju? Odgovor je jasen in za novinarje in novinarstvo verjetno zelo boleč: Ne. Od tu naprej pa se začne zgodba, ki jo pripoveduje ta prispevek. Novinarstvo in mediji, *de te fabula narratur*.

Ko novinarstva ni več

Ko so potomci Julesa Verna pred tridesetimi leti pospravljali družinsko hišo, so našli star sef in v njem pozabljen rokopis. Ugotovili so, da je Verne leta 1863 napisal še en roman, ki dotlej še ni bil objavljen in se dogaja v Parizu sredi prejšnjega stoletja: *Pariz v 20. stoletju* (Verne, 1996). Prvi založnik ga je zavrnil, poznejši upravljavci njegove zapuščine ga niso upali objaviti, ker so se bali, da se bo bralcem zdel preveč neverjeten. In kaj je bilo v romanu tako neverjetnega, da Vernovi bralci, vajeni spektakularnih in drznih poti njegove domišljije, ne bi mogli verjeti, da je kaj takega mogoče?

Glavni lik romana Michel Dufrenoy je pravkar prejel nagrado za najboljšo pesem v latinščini. Dobitniki takšnih priznanj so veljali za nepopravljive zgube v družbi, ki je častila inženirsko miselnost in podjetništvo. Inženirji so gradili napredno infrastrukturo, podjetniki so se ukvarjali z denarjem ter prevzeli še nekdanje vloge politikov in državnih uradnikov. Umetnosti ni bilo več niti v muzejih, ker muzejev ni bilo. V knjižnicah so izposojali knjige o enosmernem toku, obrestnem računu in konstrukciji nadzemne železnice. Kaj se je zgodilo? Zaradi velikih družbenih sprememb so počasi, a nezadržno začeli izginjati številni stari poklici. Na seznamu izumrlih poklicev se je znašlo tudi novinarstvo. Razlogi, zaradi katerih je izumrl novinarski poklic, pa so vernovsko pronicljivost in presenetljivo natančni, čeprav so bili napisani že leta 1863.

V družbi, ki jo upravlja podjetniška pamet, je začela zelo kmalu izumirati politika. Politične stranke so še vedno obstajale, a so se vsebinske in ideološke razlike med njimi manjšale, saj tehnokratsko-finančna družbena ureditev ni poznala (ali potrebovala) alternativ. Z današnjim političnim besednjakom: vse so se umeščale okrog centra. Izginjanje politike ni prizadelo samo politikov, ampak tudi časopise, ki so vso svojo zgodovino služili političnemu razredu: meščanstvu, ki je politike volilo in o njih debatiralo. Ker politika ni nikogar več zanimala, so novinarji ostali brez najpomembnejše vsebine in časopisi so se začeli nezadržno krčiti.

Izpraznjeni prostor so skušali zapolniti z drugimi vsebinami in poiskati nove bralce, ki bi jih zanimalo poglobljeno in kritično pisanje o družbi, a jih je prizadela nova nadloga. Politiki in gospodarski vplivneži so bili siti nenehne novinarske pristranskosti, zato so v imenu uravnoveženosti in zaščite državljanskih pravic zahtevali, da mora vsak časopis po vsaki kritiki omogočiti tudi objavo popravka ali nasprotnega mnenja. Uredniki so se takoj po sprejemu novega zakona znašli v hudi zadregi, saj so morali po vsakem kritičnem zapisu objaviti na desetine popravkov. Časopisi, ki so vztrajali pri kritičnem pisanju, so postajali vse debelejši in komaj berljivi, zato so kmalu propadli. Njihova usoda je prestrašila druge lastnike časopisnih hiš, ki so od urednikov zahtevali samo objave člankov, na katere se nihče ne bo mogel pritožiti. A teh časopisov ni nihče več bral.

Družbenim spremembam so se pridružile tudi tehnološke. Včasih je veljalo, da je bralcev precej več kot piscev. Knjige so pisali in izdajali redki, prav tako časopise, saj je bila cena tiska in distribucije previsoka za slehernike. Tehnološka revolucija pa je tisk in distribucijo izjemno pocenila, zato je lahko svoje misli nenadoma objavljial kdor koli. Sprememba se je sprva zdela pozitivna, saj je tehnologija odpravila vse ovire, ki so ljudi odvrčale od pisanja, in demokratizirala nekoč elitno dejavnost. Vendar navdušenje ni trajalo dolgo. Kritik in kritikov že zdavnaj ni bilo več – zaradi strahu pred popravki in tožbami –, zato nešteti novih objav nihče ni razvrščal, preverjal ali strokovno vrednotil. Novi avtorji so večinoma pisali sebi ali ozkemu krogu enako mislečih, zato si niso ustvarili širšega občinstva. Število piscev je preraslo število bralcev in založniška dejavnost je postala nesmiselna. Kot vidimo, se Vernove napovedi uresničujejo. Svet, ki ga je opisal, je svet, v katerem živimo danes.

Tu smo danes, tukaj in zdaj. Prepričanje, da gre za nekakšno prehodno obdobje, ki bo trend nezadržnega uničenja medijske industrije obrnilo v rast in razvoj, je napačno. Tudi prepričanje, da gre za anomalijo sedanjega časa, ki jo je

mogoče spremeniti z novimi modeli financiranja, novimi bralci ali novimi tehnološkimi prijemi, je napačno. Delo, ki ga je z analizo razvoja tiska in tiskarske industrije opravila Elizabeth Eisenstein (2009), dokazuje nasprotno. Model, ki ga danes poskušamo na vse mogoče načine rešiti, je nastal, tako Eisenstein, kot rezultat stoletij poskusov in propadov, ki so šele na dolgi rok pripeljali do tega, da je tiskarstvo postalo industrija. Zgodovina teh poskusov pa nam dokazuje, da je tisto, kar je bilo, značilnost določenega časa (ki se je iztekel), za tisto, kar prihaja, pa nihče – vključno z novinarskimi in oglaševalskimi gurui današnjega časa – ne ve, kaj bo. Povedano natančneje: nobenega kopernikanskega obrata ni bilo, nobenega nenadnega nastanka Gutenbergove galaksije, čeprav so poskusi ustvarjanja tega vtisa pogosti. Medijska industrija je nastajala počasi, skozi zelo dolgo obdobje in pod vplivom številnih dejavnikov.

Britanski novinar Tom Standage je v knjigi *Writing on The Wall* (2013) o prvih dveh tisočletjih medijev zapisal, da je bila medijska industrija, kakršna se je uveljavila in prevladala v 20. stoletju, (morda) le kratka zgodovinska motnja. Standage je prepričan, in to prepričljivo podkrepi s primeri, da so bili mediji vedno predvsem družabni. V izkopaninah mesta Pompeji, ki ga je po izbruhu Vezuva prekril pepel, so na zidovih našli številne grafite, ki zelo spominjajo na današnje dopisovanje na elektronskih »zidovih« omrežja Facebook. V času reformacije so imeli teološki in politični spisi Martina Luthra podoben »viralni« učinek kot današnje udarne novice na družabnih omrežjih in videoplatformi YouTube. Za svobodo govora so se v 18. stoletju borili pamfletisti in mali založniki, po katerih se danes zgledujejo politični blogerji, gverilski spletni založniki in pisci anonimnih komentarjev. Medijskih podjetij ni poznala niti zgodnja meščanska javnost, saj so časopise izdajali kvečjemu vladarji, premožni zasebniki ali politične stranke. Zato je bil tedanji medijski prostor zelo podoben današnji blogosferi: avtorji so bili večinoma tudi (samo)založniki in vsak je nagovarjal skupine enako mislečih posameznikov.

Konec 19. stoletja se je začela medijska panoga radikalno spreminjati. Parni tiskarski stroj je omogočal izdelavo več deset tisoč izvodov časopisa v eni noči – desetkrat več, kot so zmogli izurjeni tiskarski mojstri na ročnih tiskarskih prešah. Prve tiskovne agencije so izdajateljem priskrbele več nacionalnih in mednarodnih novic, kot so jih lahko natisnili, zato niso več potrebovali pisem bralcev in pamfletistov, če so hoteli zapolniti časopisni prostor. Celulozni papir je bil čedalje cenejši, razvoj poštne omrežja in železnice je olajšal dostavo časopisa. Čedalje več meščanskih poklicev je pri delu in družabnem življenju potrebovalo vsebine, ki so jih prinašali časopisi. Ti so bili za bralce čedalje cenejši, saj so velike naklade prinesle nov poslovni model. Izdajatelji so ugotovili,

da so njihovi časopisi zelo zanimivi za trgovska in storitvena podjetja, ki so v bralcih prepoznala morebitne potrošnike. Lastniki trgovin in gostiln ter ponudniki storitev so bili pripravljene plačati za časopisne oglase, ki so pomenili čedalje večji delež prihodka in omogočili nižanje cene izvoda v kolportaži. In na tej točki je medijska panoga sklenila »faustovsko pogodbo«: na eni strani je oglaševalska industrija subvencionirala ceno časopisnega izvoda, na drugi pa je bralce spremenila v izdelek, ki ga je začela prodajati oglaševalcem. Medijska industrija je tako postala nosilna panoga pri »žetvi pozornosti«, kot temu pravi Tim Wu (2017). S tem so nastali temelji za vse bodoče poslovne modele, ki jih je medijska industrija preizkušala na svojih občinstvih.

Pojdimo po vrsti. Agresivna tekma med založniki je prinesla prve »časopise za peni« (ang. *penny papers*), pri katerih so velik del proizvodnih stroškov subvencionirali oglaševalci. Časopisi so bili čedalje dostopnejši, vendar je bil vstop na časopisni trg zaradi novega poslovnega modela za založnike veliko dražji. Začetna naložba v sodobne tiskarske stroje in distribucijo je bila zelo visoka. Veliko manjših izdajateljev je propadlo ali so jih pokupili prvi »časopisni baroni«. Čedalje višji so bili tudi stroški dela, saj so časopisi potrebovali izurjene pisne obrtnike, ki so znali v predpisanem času priskrbeti oziroma napisati standardizirana besedila. Nova oblika novičarske proizvodnje je potrebovala nov poklic – novinarja –, ki je bil delavec v časopisnem podjetju in je moral pri pisanju spoštovati nekatera pravila, ki še danes veljajo za temelj novinarskega profesionalizma: preverjati podatke in skrbeti za »uravnoveženost«. Uravnoveženost ni bila pomembna predvsem zaradi verodostojnosti in novinarske zavezanosti resnici, temveč zaradi odvisnosti od oglaševalcev, ko so hoteli nagovarjati čim več potencialnih bralcev. Preostra ideološka, politična, verska ali osebna stališča niso bila sprejemljiva, ker so odvrčala del občinstva in zmanjševala prihodke. Zato je v nekaj desetletjih propadel velik del strankarskega in delavskega tiska, ki je imel veliko branost, kot v svojih analizah pokaže James Curran (Curran in Seaton, 1997), ni pa bil zanimiv za oglaševalce.

Množični mediji – časopisi ter pozneje radijski in televizijski programi – so postali standardizirani izdelki. Časopisni formati, oblike oglasov, novinarski žanri in velikost papirja so bili podrejeni zahtevam množične industrijske proizvodnje in vsak bralec je kupil popolnoma enako kopijo. Časopisi so bili organizirani po zgledu tovarn, kjer je vsak korak v delovnem procesu opravil drug specialist. Uredniki so odločali o vsebini, novinarji so pisali članke, uredniki so jih opremljali z naslovi in mednaslovi, lektorji so pregledovali jezik, oblikovalci postavili stran, tiskarji natisnili, kurirji in prodajalci pa so izdelek prodali ali dostavili naročniku. Ves proces je bil natančno usklajen,

saj so morali delavci upoštevati roke za oddajo člankov in pripravo oglašev, če so hoteli do večera ujeti tiskarno. Zaradi čedalje večje kompleksnosti dela in velikosti časopisnih tovarn so na trgu ostali samo največji izdajatelji. Stopnja koncentracije lastništva na medijskem trgu je bila zelo visoka, medijski lastniki pa so zaradi tržne moči in optimizacije delovnih procesov močno povečali prihodke. Medijska industrija zato ni bila več vplivna samo politično in kulturno, temveč je postala močna tudi kapitalsko. »Ko se novinarstvo srečuje samo s ,tistimi, ki odločajo‘, ko je zablodilo v družbo dvora in denarja, ko se je spremenilo v propagando tržne miselnosti, se je zaprlo v razred in kasto. Izgubilo je bralce in ugled. Pospešilo je siromašenje javne diskusije,« pravi Serge Halimi (2003, 124).

Ameriški novinar in urednik Alex Jones je v knjigi *Losing the News* iz leta 2009 (med finančno krizo, ki je najbolj prizadela prav medijski sektor) analiziral, kakšne bodo posledice gospodarske krize za medije in novinarstvo. Pojasnil je ekonomiko medijskih podjetij in pokazal, da sta se prodajni in oglaševalski model izčrpala. Opisal je zmanjševanje novinarskih redakcij, zapiranje dopisništev, izkoriščanje začasnih delavcev, kapitalske pritiske na urednike in povečevanje delovnih obveznosti, zaradi katerih se povečujeta vpliv informacijskih posrednikov (lobistov in predstavnikov za stike z javnostjo) in delež reciklažnega novinarstva. V skladu z Bourdieujevo analizo novinarskega polja bi takšnemu »novinarstvu« lahko rekli rokohitrstvo ali pa preusmerjanje pozornosti na omnibus dogodke, ki »naj ne bi nikogar šokirali, pri katerih ni nobenega tveganja, ki ne razdvajajo ljudi, glede katerih se vsi strinjajo, ki se zdijo vsem zanimivi, vendar na tak način, da se ne dotaknejo ničesar pomembnega« (Bourdieu, 2001, 15). Jones je prepričan, da se stari poslovni modeli tudi po morebitnem gospodarskem okrevanju ne bodo vrnili, zato bodo morali novinarji poiskati nove vire, s katerimi bodo financirali zbiranje in objavljanje pomembnih informacij.

Jonesovo razmišljanje je zelo razširjeno med medijskimi teoretiki in novinarskimi praktiki. Novinarji vidijo krizo medijske industrije in zaton časopisov zelo podobno kot nekdanji industrijski delavci, ki so v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja izgubili delo: rudarji, delavci za tekočim tračkom in številni drugi, ki so jih prizadele kriza množične proizvodnje, globalizacija in avtomatizacija. Na tej točki imajo novinarji in njihovi lastniki skupen cilj: rešiti medijsko tovarno. Lastniki jo rešujejo z odpuščanjem, združevanjem in prizadevanjem, da bi zakonodajalec zaščitil njihov tržni položaj in omejil spletne tekmece. Novinarji upajo, da bodo morda dobili boljšega lastnika in razmišljajo o prevzemu ali ustanovitvi nove (ali podobne) tovarne. Oboji pa

se v bistvu oklepajo »zgodovinske anomalije«, o kateri je pisal Tom Standage.

Kriza medijske industrije ni samo kriza medijskih tovarn, ki so se jim zaradi slabega vodenja, globalnega finančnega zloma in spremenjenih navad medijskih potrošnikov zmanjšali prihodki ter zato ne morejo več ohranjati nekdanje velikosti in dobičkov. Kriza novinarstva ne pomeni predvsem (ali samo) poslabšanja socialne varnosti specializiranih medijskih obrtnikov, ki svojih izdelkov ne morejo več prodajati medijskemu lastniku in zanj opravljati intelektualnega mezdnega dela, ki je bilo nekoč varno in razmeroma dobro plačano. Kriza je sistemska in je v svoji osnovi enako ekonomska kot politična. Če hočemo misliti moderno politiko, v času njenega razpadanja, pravi Tomaž Mastnak, ne bomo prišli daleč, če bomo afirmirali *homo politicus* proti *homo oeconomicus*. Misliti je treba oba hkrati (Mastnak, 2015, 148).

Medijska panoga in novinarski poklic bosta s koncem industrijske medijske tovarne izgubila tudi velik del družbene vloge in poklicne identitete. Konec oglaševalskega modela v medijski panogi je strukturen in dokončen. Novinarjev pa ne čaka samo prelom z oglaševanjem in iskanje novih načinov plačevanja novinarskega dela, ampak predvsem iskanje nove družbene identitete. Žal jim trdovratnost mitov, ki omogoča perpetuiranje medijskih tovarn kot edinega možnega sistema, znotraj katerega lahko delujejo mediji, tega ne omogoča.

Podatkovna tovarna

Če smo do tu pojasnili, kako je nastala, se razvijala in na koncu tudi odmrta medijska tovarna, moramo biti zdaj pozorni na to, kako se je oblikovala tudi podatkovna tovarna. Uporaba pojma informacija (*information* se v angleščini lahko uporablja kot samostalnik ali pridevnik) je neprimerna, na kar je že zdavnaj opozoril Theodore Roszak v knjigi *The Cult of Information* (1994). Medijska industrija je bila tista, ki je svoj način delovanja vezala na ekonomijo žetve pozornosti. Medijska industrija je bila tista, ki je v potrošniku novic prepoznala blago, ki ga je mogoče prodati oglaševalcem. Ta model je prevzela podatkovna industrija in ga pripeljala do ekstrema. Čeprav se nam v tem trenutku zdi, da pomenijo prihod interneta in iz njega nastajajoče podatkovne industrije »normalen« cikel v razvoju tehnologij, je vseeno treba razumeti ne le, kako je do tega prišlo, ampak tudi zakaj. Poglejmo v vzvratno ogledalo. Ko je bil leta 1648 podpisan vestfalski mir, se nista končali samo tridesetletna vojna v Nemčiji in osemdesetletna vojna Nizozemske republike za neodvisnost od Španije, ampak so nastali tudi prvi zametki informacijske družbe. Po razpadu

starih srednjeveških imperijev so evropske meje prvič postale jasneje opredeljene in izrisali so se obrisi nacionalnih držav.

Upravljanje takšnih držav je od vladarjev zahtevalo drugačne načine organizacije in vodenja. Začel se je krepiti birokratski aparat, ki si je državo zamišljal v obliki števil: koliko površine obsega, koliko prebivalcev jo naseljuje, koliko vojakov premore in koliko davkov lahko pobere od podanikov. Najpomembnejše orodje državnih birokratov je postajala statistika – metoda, ki jo je v 18. stoletju razvil nemški filozof, ekonomist in matematik Gottfried Achenwall ter jo v številnih zapisih povzdigoval v »državno znanost«, s katero je mogoče »objektivno prikazati vse vrline in slabosti države« ter jo primerjati z drugimi (konkurenčnimi) državami.

Metodi številčnega vrednotenja se ni izmaknilo nobeno področje človekovega delovanja, je zapisal Armand Mattelart v knjigi o izvori in ideologiji informacijske družbe *The Information Society* (2003). V popisu prebivalstva niso več samo preštevali podanikov, ampak so začeli pridobivati tudi druge podatke, ki so bili potrebni za poznejše analize: premoženje, poklic, zdravje, izobrazba, starost in velikost družin. Vojaški strategji in inženirji so merili učinkovitost topovskega obstreljevanja in preštevali žrtve, ki jih je povzročila neka vojaška tehnologija. Zgodnji meteorologi so lovili dežne kaplje in s klimogrami prepričevali predhodnike kmetijskih ministrov, katere poljščine je smiselno gojiti v določenem podnebnju. Statistični podatki so določali načrtovanje mest, postavljanje šol, gradnjo prometne infrastrukture in organizacijo rudnikov, razsvetljeni monarhi pa so spodbujali standardizacijo in uvajanje univerzalnih norm, ki so olajšale razvrščanje posameznikov v statistične kategorije.

Kanadski politični ekonomist Vincent Mosco je v knjigi *To the Cloud* (2014) ugotovil, da zmorejo sodobna podatkovna skladišča zgraditi in vzdrževati samo največja podjetja in države, zato je internetna industrija bistveno bolj koncentrirana in centralizirana, kot je bila medijska. Kompleksni informacijski sistemi zahtevajo še veliko natančnejšo in bolj usklajeno delitev nalog kot nekdanje tovarne, le da namesto človeških delavcev opravila prevzemajo algoritmi in roboti, ki jim delovni ritem narekujejo čedalje hitrejši računalniški procesorji. Primeri Amazona, Appla, Facebooka in drugih digitalnih platform so pokazali, da veliko večino ustvarjene vrednosti monetizirajo lastniki platforme, ne pa ustvarjalci ali posamični prodajalci. Računalničar in komentator Jaron Lanier pa je v manifestu *You are not a Gadget* (2011) opozoril, da se za natančno prilagojenimi potrošniškimi izdelki in storitvami skriva še bistveno večja standardizacija, ki jo je omogočila digitalizacija.

Google je v enotnem uporabniškem računu združil uporabniške podatke, ki jih doslej ni mogla zbrati niti država: internetno iskanje, vsebino zasebnih elektronskih sporočil, lokacijo, potrošniške navade in okuse, osebno družabno omrežje, spolno usmerjenost in politično prepričanje. Skoraj vso človeško dejavnost in ustvarjalnost je mogoče zapisati v dvojiškem sistemu, jo shraniti, obdelovati in povezati v enotni podatkovni zbirki. Podatkovne zbirke narekujejo tudi razvoj spletnih storitev, je pojasnil Lanier. Ko upravljamo osebni profil na Facebooku, brskamo med videoposnetki na YouTubu ali nalagamo fotografije na Instagram, ves čas vnašamo informacije v pripravljena podatkovna polja. Ta proces ni nevtralen, saj začenjajo uporabniki prilagajati obnašanje zahtevam podatkovne zbirke, dokler tudi sami ne postanejo le podatkovno polje v veliki zbirki. Prepričanje, da postajajo računalniki čedalje bolj podobni ljudem, je popolnoma zgrešeno, je prepričan Lanier. V resnici postajamo ljudje čedalje bolj podobni računalnikom.

Medijska kibernetika

Ideja, da si bo morda lahko vsak posameznik že kmalu privoščil zmogljiv in omrežen informacijski stroj, je znova obudila tudi vizije tehnoloških futuristov s konca 19. in začetka 20. stoletja, ki so v industrijski revoluciji prepoznali tudi začetek komunikacijske revolucije. Jules Verne je opisoval različne tehnološke inovacije, ki so bistveno pocenile tiskanje in distribucijo informacij. Britanski pisatelj Edward Morgan Forster je že v začetku 20. stoletja predvidel telekonference, učenje na daljavo in telegraf s slikami, preko katerega bo mogoče po vsem svetu pošiljati besedilo in podobe. Še drznejši je bil britanski futurist Herbert George Wells, ki je pred drugo svetovno vojno opisal planetarno knjižnico, v kateri bo shranjeno vse znanje človeštva. Vizije teh avtorjev so navdihnile nove tehnologije tedanjega časa – parni stroj, električni telegraf, javni prevoz, tekoči trak in razvoj letalstva –, ki so močno pospešile pretok informacij in spremenile človekove predstave o svetu. Manjkala je le še ena pomembna sestavina. To sestavino so nehote pomagali priskrbeti nemški letalski inženirji, ki so v drugi svetovni vojni predstavili tako hitre vojaške lovce, da jih je bilo zelo težko sestreliti z običajno protiletalsko obrambo.

Na ameriškem obrambnem ministrstvu so pomislili, da problema hitrih letal ne morejo rešiti samo njihovi vojaški inženirji, ampak potrebujejo tudi pomoč znanstvenikov (sistematično interdisciplinarno povezovanje inženirjev in profesorjev v drugi svetovni vojni je zelo vplivalo na poznejši razvoj

vojaško-tehnološkega kompleksa, iz katerega so po vojni zrasla številna računalniška podjetja). Zato so v poseben raziskovalni oddelek povabili znanega matematika in filozofa Norberta Wienerja ter ga prosili, naj jim pomaga razviti matematični model, s katerim bi protiletalsko orožje naučili predvidevati obnašanje sovražnega letala ter sproti prilagajati merilni sistem.

Wiener je vedel, da mora razviti dinamičen model, saj protiletalske posadke ne čaka le izračunavanje krivulje gibanja letala in izstrelka (klasična mehanika in balistika), ampak je treba upoštevati tudi manevre pilota, ki se bo hotel izogniti protiletalskemu ognju, ko bo pred letalskim nosom opazil prve svetleče izstrelke. Uporabil je teorijo signalov in izpopolnil načelo povratne zanke, s katerim je postavil enega od matematičnih temeljev za učeči se stroj in umetno inteligenco. Navdihnilo pa ga je preteklo sodelovanje z mehiškim fiziologom Arturo Rosenbluethom (ki mu je Wiener posvetil tudi knjigo *Cybernetics*), s katerim sta se veliko pogovarjala o zapletenih fizioloških nadzornih mehanizmih, ki v telesu vzdržujejo občutljivo stanje homeostaze. Za Wienerja so bili ti fiziološki mehanizmi nekakšni informacijski sistemi, ki jih je uravnavalo podobno načelo povratne zanke kot njegovega robotskega protiletalskega strelca.

Vendar Wiener ni bil samo nadarjen matematik in samooklicani začetnik »kibernetskega menedžmenta«. V »nematematičnih« poglobljih knjige o kibernetiki je zapisal številne pomisleke glede uporabe umetne inteligence, ki so jih poznejši ideologi Silicijeve doline med branjem in včasih skoraj kulturnim čaščenjem kibernetike namenoma spregledali. Prepričan je bil, da homeostaze v organizmu, ekosistemu ali družbi ne prinese tekma, ampak ravnovesje in sodelovanje med posameznimi deli sistema. Skrbelo ga je, da se bodo umetne inteligence in avtomatizacije polastili enaki »nehomoeostatični« dejavniki kot nekoč tehnoloških dosežkov industrijske revolucije: kapital, tržna tekma, diktatura učinkovitosti in pohlep. Ostro je nasprotoval prepričanju, da je svobodni trg po naravi homeostatičen, ker se ravnovesje nikakor ne more čudežno ustvariti iz sebične tekme. Kapitalizem je zato primerjal z družabno igro monopoli, v kateri veljajo pravila ekonomsko-psihološke teorije iger. To je sistem, v katerem vedno zmaga en igralec na račun drugih, toda na koncu tudi njega pokoplje nezadovoljstvo, iz katerega vzniknejo nove revolucije in vojne.

Pri nastajanju ali razbijanju wienerske »družbene homeostaze« imajo zelo veliko vlogo množični mediji, za katera prav tako veljajo nehomoeostatična pravila kapitalizma, je zapisal v zaključnem poglavju knjige *Cybernetics* (1948). Tudi če vsaj hipotetično sprejmemo idejo o popolnoma racionalnem posamezniku, ki se razumsko in sebično odloča na svobodnem trgu, taka oseba ne more

imeti nikoli dovolj natančnih informacij, saj kapitalistični informacijski sistemi ne morejo biti nevtralni, je trdil Wiener. Časopisa ni mogoče prodati brez zadostne količine »religije, psevdoznanosti in pornografije« (Wienerjev besednjak iz časa neposredno po strahotah vojne). Na radijski program vplivajo raziskave poslušnosti, potrošniške analize in raziskave javnega mnenja, s katerim hoče lastnik postaje izkoristiti dovzetnost občinstva za laži in manipulacije, da bi jim laže prodal izdelek ali stališče. V medijih zato ni mogoče ugotoviti, katera informacija je prava, četudi je resnična, saj je bila izbrana ali izpuščena namenoma.

Če hočemo ugotoviti, kdo najbolj učinkovito razbija družbeno homeostazo, se moramo najprej vprašati, kdo obvladuje sredstva, s katerimi komunicira družba: tisk (knjige in časopise), radio, telefonsko omrežje, telegraf, pošto, gledališče, kinematografe, šole in cerkev, je zapisal Wiener. Ti komunikacijski sistemi so podvrženi trem najpomembnejšim omejitvam, ki preprečujejo delovanje v smeri družbene homeostaze. Prva omejitev je zahteva po ukinjanju manj dobičkonosnih področij ali vsebin, da bi jih lahko nadomestili bolj dobičkonosni. Druga je lastništvo, saj so lastniki komunikacijskih sistemov predstavniki premožne družbene manjšine, ki hoče z njimi uveljavljati in razširjati ideologijo lastnega razrednega interesa. Tretja pa je želja teh posameznikov po politični in osebni moči. Zato od komunikacijskih sistemov ni mogoče pričakovati homeostatičnega delovanja, dokler so prepuščeni igri moči in denarja. Ti odstavki so se v prihodnjih desetletjih večinoma izgubili.

Leta 1964 je ameriški računalnikar in matematik John McCarthy na Stanfordovi univerzi ustanovil skupino za raziskovanje in razvoj umetne inteligence – pojem je prvič uporabil prav McCarthy. Umetna inteligenca je postopoma zamenjala kibernetiko in prepričanje, da je treba družbo izboljšati z učinkovito uporabo informacijskih strojev in obdelavo velikih podatkovnih zbirk. Kibernetika je imela izrazito politično poslanstvo, umetna inteligenca pa ravno nasprotno vlogo, saj je veljala za neideološko in zato nevtralno.

John Markoff je v knjigi *What the Dormouse Said* (2005) nakazal, da je tudi McCarthy razmišljal o komunikacijskih sistemih, ko je v strokovnih člankih opisoval prihodnost osebne računalništva. Leta 1970 je napovedal informacijski terminal, opremljen s tipkovnico in zaslonom, na katerem bi bilo mogoče prikazati po več strani besedila in fotografij. Takšen terminal bo preko telefonskega omrežja povezan s strežniškim računalnikom, kjer bodo shranjene knjige, revije, časopisi, katalogi, vozni redi letal, javne informacije in zasebne datoteke (po letu 2010 se je za takšno povezavo med terminalom in

strežnikom uveljavil izraz »računalniški oblak«). McCarthy je upal, da se bo mogoče s takšnim elektronskim sistemom izogniti »homogeni propagandi«, ki jo je zanj poosebljal centraliziran sistem množičnih medijev, zlasti televizije. Namesto tega bodo uporabniki prosto dostopali do informacij, si razširili obzorje ter prisluhnili mnenjem in stališčem, za katere ni bilo prostora v tedanjih medijih.

Norbert Wiener in John McCarthy sta imela zelo podoben pogled na medije. Za oba so bili predvsem propagandna orodja, ki so vladajočemu družbenemu razredu omogočala nadzor in manipulacijo državljanov. A je bila med njima tudi pomembna razlika. Wiener je verjel, da je za doseganje družbene homeostaze potrebna sprememba družbenega sistema (zato je bila kibernetika tako privlačna za socialiste). McCarthy pa je sicer odraščal v družini, ki se je po ameriških merilih spogledovala s socializmom, a je pričakoval, da bodo nujne družbene spremembe nekakšen pozitiven stranski učinek omreženega računalnika. Ali tistega, kar je sredi 90. let prejšnjega stoletja postalo svetovni splet.

Manna

Zdaj v svojo pripoved kličem ameriškega računalničarja in pisatelja Marshalla Braina in njegov roman *Manna* (2003). Zgodba se začne v mali ameriški restavraciji s hitro prehrano, kjer so lastniki uvedli poseben računalniški program (*manno*), s katerim so hoteli učinkoviteje razporediti delo zaposlenih. Z anketami zadovoljstva med obiskovalci so ugotovili, da so njihove goste najbolj motile drobne neprijetnosti: vrsta pred sosednjo blagajno se je premikala hitreje, na stranišču je zmanjkalo toaletnega papirja ali pa so morali nekaj minut počakati na opran pribor. Zato so osebje opremili s slušalkami, po katerih jim je prijazen glas *manne* ob natanko pravem času naročil, kaj morajo postoriti. Gostje so bili navdušeni, restavracija je postala izjemno uspešna in lastniki so začeli tudi v druge lokale nameščati podobne »učinkovitostne« programe.

Udobje *manne* je delavcem sprva ustrezalo, ker so lahko brez razmišljanja sledili navodilom in uživali v rezultatih uspešnega dela. Vendar idilično sobivanje z računalniškim programom ni trajalo dolgo. Ljudje niso mogli tekrovati z neskončno učinkovitostjo strojev in umetne inteligence, zato je avtomatizacija odpravila večino poklicev in delovnih mest. Algoritme je obvladovala nova elita, ki si je prilastila vse koristi tehnološkega napredka. Drugi so životarili v velikih množičnih naselbinah sredi puščave, kjer so zanje skrbeli roboti, ki so tudi poskrbeli, da teh naselbin nihče ni mogel zapustiti. Edina izjema je

bila Avstralija: celina, ki jo je odkupil razsvetljeni računalniški programer in poslovnež ter jo uredil po načelih odprtega programja in univerzalnega temeljnega dohodka. Prebivalci Avstralije niso poznali osebne lastnine in je niso niti potrebovali, saj so jim neskončno učinkoviti stroji priskrbeli vse življenjske dobrine in jih povezali v vseobsegajočo skupno inteligenco, ki jim je omogočila nepredstavljen družbeni napredek – podobno kot v pesmi Richarda Brautigana iz leta 1967 *All Watched Over by Machines of Loving Grace*:

I like to think
 (it has to be!)
 of a cybernetic ecology
 where we are free of our labors
 and joined back to nature,
 returned to our mammal
 brothers and sisters,
 and all watched over
 by machines of loving grace.¹

Brainov roman *Manna* je zelo nazorno pokazal, kakšne politične ideje so v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja skoraj popolnoma izginile iz razmišljanja o kibernetiki. Ne pozabimo, da je Wiener napovedal, da bodo imeli pametni stroji podoben vpliv na kognitivno delo, kot ga je imel parni stroj na fizično. Zapisal je, da bi nas lahko pametni in skoraj neskončno produktivni stroji odrešili dela in vsem prinesli blaginjo. Vendar se to ne bo zgodilo, če bomo ljudi prisilili v tekmo z nečloveško učinkovitostjo strojev, saj ima takšna tekma samo en možen izid. Stroji bodo najprej prevzeli dolgočasna in birokratska opravila, ker bodo hitrejši, natančnejši, zanesljivejši in predvsem cenejši od ljudi. Nato bodo zamenjali manj zahtevne poklice v storitvenem sektorju, na koncu bodo sledili še beli ovratniki, specialisti, ustvarjalci in umetniki.

V svetu, kjer bo preživetje še vedno odvisno od plačanega dela, skoraj noben človek ne bo več mogel preživeti s plačanim delom, je zaslutil utemeljitelj kibernetike. Namesto homeostaze pa bomo imeli družbo, v kateri si bodo lahko človeka vredno življenje privoščili samo še lastniki pametnih strojev – na kar namiguje prvi del Brainovega romana. Toda preteklost ponuja tudi dragoceno sporočilo, da sedanja nadzorniška uporaba informacijskih in komunikacijskih tehnologij ni neizogibna in edina mogoča. Kar je Wiener zelo dobro vedel.

1 Rad razmišljam / (mora biti tako!) / o kibernetiki ekologiji, / v kateri bomo osvobojeni dela / in spet združeni z naravo, / z našimi brati in sestrami sesalci, / nad vsemi nami pa bodo bdeli / stroji ljubeznive milosti. (Prev. P. P.)

Delavci in delavke vsega sveta, združite se! (Vabljeni tudi @stroji.)

Cikel medijskih tovarn se zaključuje. Medijski monopolisti se poskušajo na vsak način izogniti prekletstvu starogrškega boga Kronosa. Kronos se je bal prerokbe, da ga bo eden od njegovih otrok nekoč vrgel s prestola najvišjega boga, zato je takoj po rojstvu požrl vse svoje otroke, dokler se mu ni izmuznil sin Zevs in izpolnil prerokbo. Natančno to zdaj delajo medijski kronosi. Uporabljajo vso (preostalo) moč in vpliv, da bi onemogočili tehnološke in poslovne zevse, ki bi lahko ogrozili njihovo prevlado (pogosto ob pomoči države in regulatorjev). Kar se dogaja, pa tudi kaže, da nastajajoči kronosi (tehnoloških velikih pet) ne le izpopolnjujejo metode monetiziranja podatkov (zametke karterih je postavila medijska industrija), ampak so enako neusmiljeni tudi do poklica, ki se mu reče novinarstvo. Predhodno navdušenje številnih novinarjev (pa tudi medijskih teoretikov) nad blagodejnim vplivom algoritmov na učinkovitost (besednjak iz časa medijskih tovarn) novinarskega dela je pokazatelj, kako tisti, ki bi morali razumeti, kaj se dogaja in zakaj je tako, tega ne razumejo. V marsičem spominjajo na orkester, ki je igral do konca na potapljačem se Titaniku. Lahko jih občudujemo zaradi vztrajnosti in predanosti poklicu, a potonili so skupaj z ladjo, ki se je pred zadnjim potovanjem zdela nepotopljiva.

Medijski delavci in delavke bodo morali politike z organiziranim bojem prisiliti, da o delavskih pravicah ne bodo razmišljali le v okvirih taylorističnega znanstvenega menedžmenta in povečevanja učinkovitosti, temveč tudi z upoštevanjem nedopustnosti izkoriščanja, pravice do poštenega plačila in skrbi za primerne delovne razmere. Ideja, da bodo to dosegli s pomočjo algoritmov v lasti zasebnih platform, je skrajno naivna.

Družbi nadzora se je mogoče upreti šele takrat, ko ideologije skrbne države in interesov informacijskega kapitalizma ne bomo več postavljali pred informacijske pravice, ki državljanom v demokratičnih družbah zagotavljajo svobodo izražanja, prosti dostop do informacij in varovanje zasebnosti. Brez teh pravic si ni mogoče predstavljati aktivnega državljanstva in prizadevanja za pozitivne družbene spremembe. Pametni stroji jih ne morejo zagotoviti, prav tako jih ne bodo zagovarjali novi medijski lastniki ali jih skupaj s tehnološkimi podjetniki uvedli tehnokratski politiki. Medijski boji današnjega časa so boji za svobodo izražanja kot javno dobro in novinarstvo v javnem interesu. Za to pa je potrebno spremeniti ekonomski sistem, v katerem medijska industrija že stoletja igra vlogo najučinkovitejšega maziva.

Pa lahko noč, in srečno.

Literatura in viri

- Benedetti, Paul in Nancy DeHart (ur.), 1997: *On McLuhan. Forward Through the Rear-view Mirror*. Ontario: Prentice Hall Canada Inc.
- Bourdieu, Pierre, 2001: *Na televiziji* (prev. Agata Šega). Ljubljana: Knjižna zbirka Krt.
- Brain, Marshall, 2003: *Manna*. Dostopno na naslovu: <https://marshallbrain.com/manna> (citirano 27. februar 2023).
- Brautigam, Richard, 1967: *All Watched Over by Machines of Loving Grace*. San Francisco: Communication Company.
- Curran, James in Jean Seaton, 1997: *Power Without Responsibility. The Press and Broadcasting in Britain*. London: Routledge.
- Eisenstein, Elizabeth L., 2009: *The printing press as an agent of change. Communications and cultural transformations in early modern Europe* [1979]. Cambridge: Cambridge University Press .
- Halimi, Serge, 2003: *Novi psi čuvaji* (prev. Jana Pavlič). Ljubljana: Maska in Mirovni inštitut.
- Jones, Alex, 2009: *Losing the News. The Future of the News that Feeds Democracy (Institutions of American Democracy)*. Oxford: Oxford University Press.
- Lanier, Jaron, 2011: *You are not a Gadget: A Manifesto*. New York: Vintage (Random House).
- Markoff, John, 2005. *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*. New York: Viking Press.
- Mastnak, Tomaž, 2015: *Liberalizem, fašizem, neoliberalizem*. Ljubljana: založba *cf.
- Mattelart, Armand, 2003: *The Information Society: An Introduction*. London: Sage.
- Mosco, Vincent, 2014: *To the Cloud. Big Data in a Turbulent World*. London: Routledge.
- Murrow, Edward R. 1958. Murrow's Radio-Television News Directors Association Convention Address, delivered 15 October 1958, Chicago, Illinois. Dostopno na naslovu: <https://www.rtdna.org/murrows-famous-wires-and-lights-in-a-box> (citirano 27. februar 2023).
- Roszak, Theodore, 1994: *The Cult of Information. A Neo Luddite Treatise on High-Tech. Artificial Intelligence, and the True Art of Thinking*. University of California Press.
- Standage, Tom, 2013: *Writing on The Wall: Social Media – The First 2000 Years*. Bloomsbury.
- Verne, Jules, 1996: *Paris in the Twentieth Century* [*Paris au XXe siècle*, 1994] (prev. v angleščino Richard Howard). New York: Random House.
- Wiener, Norbert, 1948: *Cybernetics, or the control and communication in the animal and the machine*. Cambridge, MA: MIT Press (elektronska verzija je dostopna na naslovu: https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/07/Norbert_Wiener_Cybernetics.pdf).
- Wu, Tim, 2017: *The Attention Merchants: The Epic Struggle to Get Inside our Heads*. Atlantic Books.

Filmografija

Good Night, and Good Luck (*Lahko noč, in srečno*). George Clooney, 2005, ZDA.

Meje dialoga: študija primera *Ponedeljkeve okrogle mize* na Tretjem radijskem programu Hrvške radiotelevizije v predpandemskem in pandemskem obdobju (2013–2021)

Irena Radej Miličič in Lidija Dujić

Tako imenovani Bohmov dialog ima dve osnovni lastnosti: prvič, »dialog lahko poteka med poljubnim številom ljudi in ne le med dvema sogovornikoma« (Bohm, 2004, 7), in drugič, dialog »nima določenega namena – vsaj ne absolutnega namena« (ibid., 19) razen »koherentnega komuniciranja, če želite to imenovati namen«. Ker je to »kolektiven način pretresanja sodb in predpostavk« (ibid., 53), se dialog ne ukvarja z resnico, temveč s pomenom, torej z izmenjavo možnih poti, ki vodijo do resnice – z vidika rešitve, a ne po načelu avtoritete oziroma hierarhije. Čeprav družba potrebuje temelj, »osnova katerega je kultura, ki pomeni skupen pomen« (ibid., 32), ta pomen ni statičen, kot to tudi ni njegova percepcija, ker obstajajo različni dejavniki, ki vplivajo na nekoherentnost pomena – od fragmentacije misli do reprezentacije, ki se pretvarja, da je najustreznejša upodobitev realnosti. Bohm predlaga več korakov do smiselnega dialoga – »opustitev domnev«, »propriocepcijo misli« in »participativno zavest« –, ki naj bi omogočili osredotočenje, iskanje soglasja in soudeležbo v skupnem pomenu (ibid., 22–31).

K zelo podobnemu cilju stremi, dozdevno v drugačnem kontekstu, Haagerupov projekt konstruktivnega novinarstva: po eni strani skuša najti rešitev v

konstruktivnem dialogu oziroma z izboljšanimi tehnikami intervjuja,¹ po drugi strani pa še vedno ni dovolj koherenten, da bi ga množično implementirali v vseh redakcijah, zagotovo ne v hrvaških. A Haagerupov projekt, ki se sicer so- oča s pomisleki zaradi uporabe izraza »konstruktiven« oziroma njegovih ide- oloških podtonov in zaradi trenja med »konstruktivnim« in »skonstruiranim« (Perišin in Šimić, 2020, 206)² – skupaj s še nekaj novinarskimi modeli, ki za- govarjajo spremembe v poročanju, kot so javno novinarstvo (*public journalism*), mirovno novinarstvo (*peace journalism*), razvojno novinarstvo (*development jo- urnalism*), novinarstvo rešitev (*solutions journalism*) in pozitivno novinarstvo (*positive journalism*)³ – vendarle vnaša jasnost v sivo cono med aktivizmom in novinarstvom. Haagerupovo razumevanje konstruktivnega novinarstva kot »dodatka tradicionalnemu novinarstvu« (ibid., 203), ki je »zaradi tabloidizaci- je, komercializacije in vztrajanja pri negativnosti v globoki krizi« (ibid., 195), je mogoče pojasniti tudi diahrono:

Nekoč (v obdobju tiska) so novinarji poročali o tem, kar se je zgodilo dan pred tem; nato (v dobi televizije) so poročali v živo o tem, kar se dogaja istočasno; dandanes bi se morali ozirati v prihodnost s pomočjo narativa konstruktivnega novinarstva. (Ibid., 217)

Povedano preprosto, poročevalce bi morali k temu, da v svojih zgodbah iščejo rešitve namesto konflikta, spodbuditi tako, da bi osnovnim novinarskim vpra- šanjem (5K in 1Z) dodali še eno: »Kaj zdaj?« (*What now?*⁴)

Haagerup (2017, 146) pojasnjuje, kaj konstruktivno novinarstvo je in kaj ni:

-
- 1 Perišin in Šimić (2020, 215–216) citirata Cathrine Gyldensted, ob Haagerupu ključno figu- ro diseminacije pojma konstruktivno novinarstvo, in njeno uporabo klasifikacije štirih tipov intervjujev/izpraševalcev, ki jo je razvil kanadski psihiater Karl Tomm: (1) detektiv vprašanja zastavlja naravnost, zaradi česar intervjuvanci zavzamejo obrambno držo; (2) antropolog s svojimi vprašanji, ki so usmerjena v kontekst, kroži okoli teme; (3) kapitan zastavlja stra- teška vprašanja, ki imajo korektivno funkcijo; (4) raziskovalec pa zastavlja reflektivna vpra- šanja. Gyldensted se zavzema za uporabo reflektivnih in krožnih vprašanj v konstruktivnem novinarstvu.
 - 2 Cf. Kovacevic and Perisin (2018, 752).
 - 3 O podobnostih in razlikah med omenjenimi novinarskimi modeli in konstruktivnim novinar- stvom glej Perišin in Šimić (2020, 198–200).
 - 4 Primerjaj formulacijo z drugačnim prizvokom »Kaj pa zdaj?« (*Now what?*) za novinarje in urednike (Haagerup, 2017, 144–45).

Konstruktivno novinarstvo	
<ul style="list-style-type: none"> • je kritično, objektivno in uravnoteženo • se loteva pomembnih vprašanj družbe; trivialne teme ga ne zanimajo • je nepristransko • ima umirjen ton, ne podlega škandaloznosti in zgražanju • gradi mostove in ne razdvaja družbe • je usmerjeno v prihodnost • je niansirano in kontekstualizirano • temelji na dejstvih • omogoča dobro informirano razpravo o rešitvah za natančno dokumentirane probleme 	<ul style="list-style-type: none"> • NE promovira posebne agende in ne prečka meje med novinarstvom in politiko • NI nekritično ali naivno • NE promovira junakov, vlad ali organizacij civilne družbe • NE prikriva kritičnih stališč • NI aktivizem kakršne koli vrste ali oblike • NI poenostavljanje, trivializacija ali iskanje veselih novic • NE podlega zlagani enakovrednosti/uravnoteženosti • NE predlaga rešitev za probleme in ne daje prednosti nobeni od obravnavanih rešitev • NE poenostavlja kompleksnih problemov oziroma rešitev za kompleksne probleme

Profil Tretjega radijskega programa Hrvaške radiotelevizije in radijske oddaje *Ponedeljкова okrogla miza*

»*Ponedeljкова okrogla miza* se posveča temam iz družboslovja in humanistike, zastavlja vprašanja o aktualnih kulturnih in družbenih pojavih ter v goste vabi strokovnjake, ki se o teh temah pogovarjajo v dialoškem in polemičnem tonu.«⁵ Tako so septembra 2013 na spletišču Hrvaške radiotelevizije (HRT) najavili eno od novih oddaj Tretjega radijskega programa (HR3), kar je pomenilo najavo razmeroma radikalne spremembe HR3 (ki se je dogajala kot del enako radikalne transformacije celotne arhitekture HRT pod vodstvom Gorana Radmana v obdobju od leta 2012 do leta 2016). Takratna urednika, Rajka Rusan, odgovorna urednica HR3, in Bojan Munjin, urednik *Ponedeljкова okrogla miza* (POM), sta k sodelovanju v obliki avtorskih oddaj in njihovega vodenja povabila Katarino Luketić, Hajrudina Hromadžića in Ireno Radej Miličić. Ideja je bila tesno povezana z mozaikom, ki naj bi moderniziral HR3

5 To najavo so umaknili s spletišča HRT, zato jo citiramo po <http://globe-migrant.com/?p=1462> (citirano 8. avgust 2022).

in ga malce bolj odprl za javnost, čeprav bi njegov osrednji fokus oziroma predanost znanosti in kulturi v njunih najzahtevnejših oblikah ostala nespremenjena. Nove oddaje v živo, kot so *Jutro na tretjem* (*Jutro na trečem*) Ivica Prtenjače (in *Zora/Praskozor* kot del *Jutra*), *Skrita stran dneva* (*Skriivena strana dana*) Ljubice Letinić in *Ponedeljкова okrogla miza* pod uredniškim vodstvom Bojana Munjina, so pred mikrofone v vlogah voditeljev in gostov pripeljale nove ljudi in močno spremenile podobo in ton HR3. Sprememba paradigme radijskega programa se je v veliki meri dogajala vzporedno s spremembami Tretjega televizijskega programa (HTV3) pod vodstvom odgovornega urednika Deana Šoš, česar ne moremo zamolčati in katerih del je bila tudi nadvse priljubljena in znana oddaja z naslovom *Tretja zgodovina* (*Treća povijest*) pod skupnim uredniškim vodstvom Daria Špelića in Tvrtka Jakovine, zato se je o obeh programih pogosto govorilo kot o »Trojkah«. Vse to je prišlo v ospredje zlasti tri leta kasneje, na začetku leta 2016, v zvezi s politično motiviranimi odstavitvami urednikov in novinarjev HRT pod taktirko takratnega kulturnega ministra Zlatka Hasanbegovića in javnimi protesti zaradi Trojk v Agenciji za elektronske medije (AEM/Agencija za elektroničke medije) in v Hrvaškem avdiovizualnem centru (HAVC/Hrvatski audiovizualni centar), ki sta se povsem poistovetila s politiko takratne vladajoče skrajno desne stranke.⁶ Ta dejstva so relevantna predvsem zato, ker je takrat imenovana odgovorna urednica HR3 Nevenka Dujmović ostala na tem položaju do danes, ena od avtoric tega prispevka pa je bila del prve ekipe POM do septembra 2021.⁷

Programske determinante Trojk v obdobju od leta 2012 do leta 2016 – če upoštevamo vse elemente, ki jih navaja *Leksikon radia in televizije* (Novak, 2006, 456–57) – so resnično nakazovale novo raven kritičnosti in odprtosti za klasične identitetne boleče točke: kulturo spominjanja, politiko zgodovine, zgodovino jezika in politiko izobraževanja.

Učni načrti zgodovine, hrvaškega jezika in državljanske/zdravstvene vzgoje so bili in do danes ostajajo predmet sporov in polemik, zaradi katerih so oddaje, ki so se te problematike lotile mirno, povezujoče, konstruktivno, tudi indirektno, vzbudile zanimanje vseh vpletenih, vsekakor pa tudi vidno razdraženost in bes poslušalcev na desni strani političnega spektra. To je navsezadnje pripeljalo do

6 Cf. <https://www.libela.org/vijesti/7729-sloboda-trecima-za-autonomiju-programa-hrt-a/>, <https://www.hnd.hr/inicijativa-sloboda-trecima-poziva-na-veliki-prosvjed-14-srpnja1?seo=inicijativa-sloboda-trecima-poziva-na-veliki-prosvjed-14-srpnja1> in <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/hromadzic-u-eteru-govorilo-o-cenzuri-vlastite-emisije-pa-dobio-otkaz-20160503/print> (citirano 8. julij 2022).

7 Cf. <https://www.portalnovosti.com/sluate-li-trei-pogrom> (citirano 9. julij 2022).

utišanja Trojk, HAVC in AEM (takrat pod direktorskim vodstvom ugledne novinarko HRT Mirjane Rakić). Če parafraziramo Churchilla, utišali so vse ustanove, za katere se je vredno boriti.

Od ustanovitve leta 1964 se je HR3 razvila v dobro znano kulturno inštitucijo, »pogovorni in glasbeni program z zahtevno ravno prispevkov o družbenih, znanstvenih in kulturnih temah, ki ga zaznamujejo analitična odličnost, poglobljene razprave in izrazito kritičen diskurz« (Novak, 2006, 456). Redakcija POM leta 2013 – Munjin, Hromadžić, Luketić, Radej Miličić – se je oprla prav na to idejo: ohraniti vzorec, ki je HR3 pridobil ugled med hrvaškimi intelektualci, ki je čvrst in dobro znan že vseh 58 let njegovega oddajanja, in ga izraziti v radijskem pogovoru v živo z dvema ali tremi strokovnjaki, ki bi jim novi voditelji zastavljali drugačna vprašanja na drugačen način, z novimi mejami dialoga in novimi pogovornimi orodji.

Vsak od voditeljev je tudi sam strokovnjak oziroma strokovnjakinja na svojem področju ekspertize: sociolog Hajrudin Hromadžić se ukvarja z medijsko politiko (Hromadžić, 2014); Katarina Luketić je knjižna urednica (Naklada Pelago) in avtorica besedil o kulturi spominjanja, zlasti v povezavi s koncepcijami Balkana (Luketić, 2013); Irena Radej Miličić se je šolala v polju klasične filologije, javnost pa jo pozna predvsem kot urednico neleposlovnih besedil (Algoritam/Facta in Jesenski i Turk) z izjemnim smislom za obsežna čtiva s področij naravoslovnih in družboslovnih znanosti ter humanistike vključno s politiko teh področij. Njihove okrogle mize ob ponedeljkih od septembra 2013 do maja 2016 so se ujemale z Novakovo opredelitvijo in bi jih bilo najustrezneje opisati kot »novinarstvo znanja«:

Novinarji znanja uporabljajo edinstveno naravnost [...] »strokovne logike«, ki probleme analizira deduktivno, in »politične logike«, ki kritizira status quo in pogosto išče podporo za politične rešitve. Poleg tega se pogosto distancirajo od »medijske logike« svojih kolegov in kritizirajo težnje novinarjev po opredeljevanju problemov v smislu konflikta, drame in osebnosti, da bi lažno uravnotežili trditve ali da bi politične rešitve predstavili kot ozek nabor možnosti. (Kovach in Rosenstiel, 2021, 209; glej tudi Nisbet, 2013)

Ponedeljkova okrogla miza se je predvajala (in se še vedno) vsak ponedeljek. Pogovori med takratnimi avtorji in urednikom oddaje po teh pogovorih razkrivajo njihov razmislek o tem, da je izbira gostov – morda celo bolj od teme kot take – »sporočilo medija«, neke vrste sporočilo o novinarski strategiji HR3 in POM. POM je skušala – in v večini primerov ji je to uspelo – delovati na ločnici med »kulturo odgovorov« (Kovach and Rosenstiel, 2021, 237) in

njenim nevarnim starejšim bratom, »novinarstvom afirmacije«, ter »kulturo argumentacije« (ibid., 236). V »kulturi odgovorov« voditelj/moderator pozicionira pogovor tako, da že navzočnost gosta, seveda pa tudi njegovi/njeni odgovori, utrdijo (in včasih okostenijo) predhodno prisotna stališča javnosti ter tako povečajo polarizacijo in afirmativne predsodke (ibid.). To je že dobro znan problem v številnih javnih prostorih in z njimi povezanih medijih (najpogosteje se v tem smislu omenjajo Fox News, oddaja Steva Bannona *War Room*, vsi ruski mediji po vdoru v Ukrajino in velika večina madžarskih in poljskih medijev v EU).

Glede na zamisel, da bodo POM obravnavale vprašanja dolgotrajnejšega pomena (*longue durée*), ki se tičejo kulture upravljanja, se je o možnih temah za obravnavo razpravljalo več tednov ali celo mesecev, izbiranje gostov pa je bilo neke vrste fino uravnavanje: celoten pogovor je bil v prvi vrsti namenjen iskanju skupnega pomena, ne dramatizaciji ali ustvarjanju lažnega trenja med »junaki« in »zlikovci«. Eden od glavnih ciljev oddaje je bilo izogniti se običajnemu uprizarjanju lažnih opozicij, ki je tako značilno za paradne (zlasti televizijske) oddaje HRT, kot je *Odprto (Otvoreno)*, HRT različica razvpite oddaje CNN *Crossfire* z ravno tako razvpitim koncem. POM ni privzela dramaturgije oddaje *Crossfire*, ki je zaslovela zlasti leta 2004 s pogovorom Jona Stewarta s Tuckerjem Carlsonom in Paulom Begalo (Kovach in Rosenstiel, 2021, 242–42, 373), ko se je izoblikoval konsenz, da je oddaja postala dobesedno škodljiva za javnost. Januarja 2005 je predsednik CNN Jonathan Klein oznanil, da oddajo ukinja. Na tiskovni konferenci je izjavil, da se strinja s kritiko oddaje, ki jo je podal Jon Stewart. Takrat je v primeru CNN nastopil neke vrste »trenutek konstruktivnega novinarstva«, dolgo preden se je izraz pojavil kot teoretski koncept. V primeru POM se je zgodilo nasprotno. Maja 2016 je nova odgovorna urednica preklicala pogodbo o sodelovanju s Hajrudinom Hromadžićem in Katarino Luketić, formalno zaradi finančnih razlogov, neformalno pa zaradi »obsedenosti« z jugoslovanskimi vprašanji. 9. maja je Irena Radej Miličić, ki je ravno tako pričakovala odpoved (kar se je zgodilo pet let kasneje, septembra 2021), oddajo o egalitarnem sindromu zaključila z besedami:

In tako smo pri koncu še ene *Okrogle mize*. Zahvaljujem se vam za pozornost. Moji gostje danes so bili Danijela Doleneč, Ivan Burić, Aleksandar Štulhofer in Ivo Bičanić; moje ime je Irena Radej Miličić. Današnja oddajo posvečam kolegoma Katarini Luketić in Hajrudinu Hromadžiću, ki po odločitvi novega vodstva nista več sodelavca *Okrogle mize*. Naslednjo oddajo 16. maja bo vodila nekdanja odgovorna urednica HR3 Rajka Rusan. Danes, na dan Evrope, ko slavimo zmago svobodnega sveta nad fašizmom,

se bom od vas poslovila z besedami Edwarda Murrowa, tako kot je to storil moj kolega Hajrudin prejšnji teden. Spoštovani poslušalci, krasno je bilo delati *Okrogla miza*, upam, da se spet srečamo v etru: dotlej – lahko noč in srečno. (POM IRM 9. maj 2016)

Eden od resnih problemov, s katerim se je ves čas soočala redakcija POM in s katerim je povezano tudi citiranje v tem besedilu, zato ga je treba omeniti, je zelo kratkotrajna dostopnost oddaje na spletišču HRT – ta problem ostaja nerešen do danes in se nanaša na HRT v celoti. Oddaje z znanstveno ali podobno zahtevno vsebino, intervjuji z znanstveniki in drugimi strokovnjaki, pedagogi, snovalci zakonov, umetniki in tako naprej so enostavno dostopni le kratek čas, v arhivu »srednjega dosega« morda kakšen mesec ali dva. Dostopanje do arhivov HRT za namene citiranja, prepisovanja magnetogramov ali navajanja starejših materialov – kot recimo v našem primeru radijskih oddaj izpred šestih, osmih ali devetih let – pa je izjemno zapleteno, kafkovsko nejasno in pravno zamudno delo. Pogodba, ki jo mora vsak zunanji sodelavec podpisati s HRT, mu popolnoma onemogoča razpolaganje s svojim delom oziroma nadzor nad tem; podpisnik ne more dostopati do svojega dela in ga citirati v kakršnem koli razumnem praktičnem smislu – bodisi s povezavo do spletnega naslova ali kako drugače; ves ta dragoceni material je dobesedno pokopan pred javnostjo. Več kot pet desetletij je bil HR3 dragocen vir znanja, kritičnih analiz, ocen, kritičnih argumentacij za intelektualno zahtevnejše in znanstveno kompetentno poslušalstvo – in tako bi moralo biti tudi v časih tehnologije oblaka: HR3 bi moral ostati referenčni vir. Trenutna arhivska politika HR3 to zelo otežuje, pravzaprav kar onemogoča, brez razvidnega razloga, in v interesu javnosti je, da se to preneha. Vsi citati in omembe v pričujočem besedilu zato temeljijo na magnetogramih predvajanih oddaj iz osebnih arhivov Irene Radej Miličić, Katarine Luketić in Hajrudina Hromadžića.

Ponedeljkova okrogla miza

Na osnovi analize sinopsisov in predvajanih oddaj, ki so nam dostopne v obliki magnetogramov pogovorov z gosti, predlagamo delovno hipotezo: v predpandemskem obdobju od leta 2013 do leta 2016 in deloma leta 2021 je bila *Ponedeljkova okrogla miza* zasnovana kot strokovna razprava. Rezultati in metode, uporabljene v oddaji, se v veliki meri ali celo popolnoma ujemajo s Haagerupovo prej navedeno tabelo (2017, 146). Od oddaje se pričakujejo naslednji rezultati: poslušalci bodo po oddaji o obravnavani temi informirani boljše kot pred oddajo; oddaja jih ne bo vznemirila ali

naredila tesnobne, temveč bo vzbudila radovednost in kognitivno angažiranost; čisto na začetku oddaje bo voditelj(ica) jasno povzel(a) obravnavani problem ter možne »poti in mostove« za ukvarjanje z njim, z jasno navedenimi primeri možnih trajnejših – ne instantnih, začasnih – rešitev na Hrvaškem ali drugod. Metode voditeljev so naslednje:

- ton in slog dialoga sta umirjena, a angažirana (skupaj z dejstvi podprto vsebino je to bistvena poteza voditeljevega pristopa);
- ne ton ne slog in tudi ne vsebina vprašanj niso sovražni ali poniževalni, temveč emancipatorni;
- ritem in frekvenca izmenjave vprašanj in odgovorov sta živahna, a ne tako hitra kot na komercialnih radijskih/televizijskih postajah;
- optimalna dolžina odgovorov je dve do tri minute, toda gostov se ne prekinja; misel lahko razvijejo do konca – razen če se zdi, da se izogibajo bistvu vprašanja;
- spodbuja se spontano izmenjavo misli vseh gostov in tudi voditelj(ica) lahko vskoči v pogovor, a le zaradi dodatnega pojasnila, ne prepogosto in ne agresivno ter vsekakor ne zaradi svojega ega;
- gostujočih strokovnjakov se ne izbira zavoljo antagonističnih stališč ali slogov, temveč na osnovi njihove kompetentnosti in strokovnosti, pa tudi na osnovi njihove sposobnosti formuliranja nestrinjanja ali komplementarnih argumentov na kooperativen in konstruktiven način.

Ponedeljкова okrogla miza na HR3 je bila – ob tedenskih intervjujih Jasmine Popović na HR1 – verjetno edini primer oddaje na HRT ali drugod, ki je sistematično negovala konstruktivni pristop (še pred razvojem koncepta konstruktivnega novinarstva) k političnim temam in upravljanju namesto zgolj »uspavalnega« pristopa k »neškodljivim« kulturnim temam (čeprav so kulturne teme, kot vemo, »neškodljive« le na videz). Dominantni pristop večine poročil in razprav na HRT, zlasti paradne oddaje HTV1 *Odprto (Otvoreno)*, je vsiljeni antagonizem s povišanim tonom in slogom govorjenja; ta pristop voditelji uporabljajo namerno s temu primerno izbranimi gosti, ki stopnjujejo napetost v pogovoru, da bi ustvarili vtis »uravnovežene« in »demokratske« oddaje. Namen (in rezultat) je populističen in za publiko ne posebno emancipatoren v smislu motiviranja občinstva za poglobljeno razumevanje problema z več možnimi rešitvami ali pristopi.

Ustvarjalci *Ponedeljkovih okroglih miz* na HR3 so si prizadevali za ravno nasprotno: nagovoriti odgovorno in aktivno občinstvo, sposobno razumevanja in sprejemanja odločitev namesto obupavanja.

Tu bomo predstavili primera okroglih miz o dveh izjemno pomembnih temah, ki se hrvaški javnosti zdita »pomembni« in ki ju razume kot temi, ki »razdvajata«, pri čemer se stanje slabša. Prva tema je zdravstvo, eno od najslabše urejenih področij javnih storitev na Hrvaškem, druga pa Univerza v Zagrebu, katere rektor Damir Boras in njegova ekipa sta s svojim ravnanjem izzvala precejšnje nezadovoljstvo v velikem delu hrvaške akademske skupnosti.

Zdravstveni sistem v dolžniškem šoku

Ponedeljkova okrogla miza: Zdravstveni sistem v dolžniškem šoku, 2. november 2020. Dolžina: 45 minut (15.15–16.00).

Avtorica: Irena Radej Miličić; urednik: Željko Rogošić; gosta: dr. Krešimir Luetić, predsednik Hrvaške zdravniške zbornice (HLK/Hrvatska liječnička komora), in doc. dr. Ana Bobinac, Ekonomska fakulteta, Univerza na Reki (Sveučilište u Rijeci).

V prvem primeru sta bila gosta predsednik Hrvaške zdravniške zbornice dr. Krešimir Luetić in doc. dr. Ana Bobinac z Univerze na Reki, ki spadata med najkompetentnejše ekonomiste, ki se ukvarjajo z upravljanjem zdravstva. Oddaja je bila na sporedu med pandemijo, zato je bil v studiu navzoč le eden od gostov, drugi se je v pogovor vključeval na daljavo. To je omejevalo številne razsežnosti komunikacije, zlasti neverbalne elemente, predvsem kar se tiče vtisa, kako hitro se gost odziva na vprašanja, pa tudi na jasnost in natančnost vprašanj in odgovorov. Omeniti je treba tudi, da je tematika oddaje že v preteklosti sprožala trenja v javnosti, zaradi katerih je bilo več zdravstvenih reform opuščanih, nekaterih pa se iz strahu pred razjarjeno javnostjo (ali razjarjenimi upravljavci bolnišnic) niti niso lotili. Ravno zato je avtorica izbrala to temo, da bi pokazala, da se je je mogoče lotiti drugače in konstruktivno. Toda odtlej se je problem le še poglobil in dosegel tragične razsežnosti (kot so smrt novinarja Vladimirja Matijanića, razpad sistema primarnega zdravstva na področju družinske medicine in pediatrije, nerazumljivo visoko število smrti zaradi covid-19 in številni drugi primeri slabega upravljanja).

Tu navajamo izvleček iz sinopsisa in magnetograma oddaje, ki smo ju nekoliko uredili, da sta bolj strnjena in jasnejša.

Sinopsis:

Delovna hipoteza današnje okrogle mize je, da smo vsi dobesedno dolžniki hrvaškega zdravstvenega sistema in da je ta zato postal eno od naših

najmanj vzdržnih in najbolj neobvladljivih področij javnih storitev. Govorimo predvsem o finančni zadolženosti, toda probleme povzročajo tudi drugačni dolgovi in spodrsaljaji. Komentiramo tudi procese, ki so jih vzpostavili, da bi hrvaškim zdravstvenim oblastem omogočili boljši nadzor nad pretokom denarja, nad rezultati zdravljenj in postopki, ki naj bi navsezadnje naredili korelacijo med preventivno, kurativno in paliativno oskrbo bolj smiselno in vzdržno, naš zdravstveni sistem pa naj bi, kar je najpomembnejše, postal manj odvisen od smrtonosnih potez politike, zlasti tiste na lokalni ravni.

Gospa Bobinac, začnimo pri vas, vi ste uporabili izraz »neobvladljiv«. Naj nakažemo vzroke za to stanje: kadrovska podhranjenost administracije, Hrvaški zavod za zdravstveno varstvo⁸ kot mastodont, (dragi) interesi zdravnikov, (populistično podžgani) interesi pacientov in interesi lokalnih oblastih (ki imajo v rokah preveč lokalnih bolnišnic) ... A začnimo z najhujšim: Hrvaški zavod za zdravstveno varstvo in Ministrstvo za zdravje.

Krešimir Luetić (KL), komentar hipertrofirane birokracije Hrvaškega zavoda za zdravstveno varstvo in Ministrstva za zdravje?

Ana Bobinac (AB), interesi, najprej zdravniški. Dragi specialisti.

KL, poslušali bomo kratek odlomek iz teksta Sanje Modrić v *Telegramu* 26. septembra 2020, »Priznajmo, da v zdravstvenem sistemu vlada kaos – kje so bila zdravniška združenja do zdaj?«. V uvodniku v glasilu *Zdravniški časopis (Liječničke novine)* ga veliko omenjate.⁹ Tu je tudi problem neplačanih zdravniških nadur in zakonskih neskladij (malomarno zdravljenje kot kaznivo dejanje).

AB, komentar?

Še nekaj smernic za pogovor:

- Pacienti in njihovi interesi: razvajeni? neolikani? nerealistična pričakovanja? v koruptivnem objemu politikov, ki jim je to ljubše od transparentnega upravljanja: izobraževanje?
- Preveč okrajev s preštevilnimi slabo vodenimi bolnišnicami: združevanje?

8 Osrednja hrvaška zdravstvena zavarovalnica, Hrvatski zavod za zdravstveno osiguranje (HZZO).

9 *Liječničke novine*. IX/2020. 4–5.

- Najboljša evropska učenka na področju zdravstva: Nizozemska in njena reforma leta 2004: uporaben zgled?
- Mladi zdravniki, pragmatični in razočarani: prihajajo milenijci.

Prepis magnetograma oddaje:

AB: Ne moremo se pogovarjati o reformah zdravstvenega sistema, ki bi omogočale smiselno implementacijo in rezultate, če je sistem kot tak neobvladljiv. Dolgo sem delala na Nizozemskem in spremljala rezultate njihove korenite reforme po letu 2000 ...

IRM: O Nizozemski se bomo pogovarjali kasneje, za zdaj pojasnimo, kako kadrovske podhranjeni sta naši ustanovi in zakaj.

AB: Prav. Dobro upravljanje zdravstva terja široko in robustno ter ustrezno izobraženo administracijo. Terja posebna znanja in veščine; to ni le vprašanje zdravstvene ekonomike, temveč tudi pravno in medicinsko vprašanje. Žal je ta vidik ekonomike zdravstva na Hrvaškem že dolgo zanemarjen, za to področje ne izobražujemo ne javnih uslužbencev ne drugih strokovnjakov. To pomeni, da nimamo upravljanja, ki bi bilo neodvisno od vodstva konkretne bolnišnice ali od trenutnega ministra. Namen javnih uslužbencev na področju zdravstva ni, da bi bili računovodje, temveč da bi pomagali vodstvenemu osebju, da bi jim pomagali izbrati kazalnike kakovosti, kje in zakaj ter kako jih je mogoče spremljati, analizirati, kako implementirati politiko, ki temelji na dokazih, torej medicino, ki temelji na dokazih ...

IRM: Če sem prav razumela, imamo dva problema: nimamo dovolj kadrov, poleg tega pa to niso stalni izvajalci politike, temveč se z vsakimi volitvami zamenjajo. Je tako?

AB: Tako je. Hrvaški zavod za zdravstveno varstvo mora biti, na primer, institucionalno sposoben zagotavljati ocenjevanje zdravil: ljudje, ki se ukvarjajo s tem, pa pogosto niso polno zaposleni na zavodu, temveč so le člani nekakšnih odborov; tam se nekaj naučijo, toda po volitvah se sestava odborov zamenja in novi člani spet potrebujejo nekaj časa, da se naučijo, kako potekajo ti postopki. Institucionalne zmogljivosti za ocenjevanje zdravil se tako ne utrjujejo, temveč stagnirajo na zelo nizki ravni.

IRM: Dr. Luetić, kako pa vi komentirate administrativne zagate Hrvaškega zavoda za zdravstveno varstvo in Ministrstva za zdravje?

KL: Vedno je zanimivo poslušati, kako strokovnjaki z drugih področij, v tem primeru torej gospa Bobinac kot ekonomistka, ocenjujejo stanje sistema, vselej ponudijo drugačno perspektivo kot mi zdravniki. Mislim, da je takšna interdisciplinarna razprava zelo dragocena ...

IRM: Zato sta tukaj.

KL: Da. Zdravstvo je sistem, v katerem je vsakdo déležnik, tu imamo vsi interese, tako da imamo dobesedno kakšne štiri milijone zdravstvenih ministrov, od katerih vsak pričakuje takšno ali drugačno reformo. Ko se pogovarjamo o sistemih z boljšim upravljanjem od našega, vidimo, da rezultate zdravljenj, parametre kakovosti in varnost pacientov pri vrednotenju upoštevajo na ravni ustanov, oddelka, posameznika oziroma celotnega sistema. Naš sistem je pozoren na čakalne liste in na število incidentov, ki se zgodijo v mandatu določenega ministra. Pogled profesionalcev se razlikuje od pogleda javnosti in od tega, kako kot družba vrednotimo naš sistem. Kar se tiče zagate, kot ste to poimenovali ...

IRM: Da, zagata.

KL: ... s to zagato Hrvaškega zavoda za zdravstveno varstvo in Ministrstva za zdravje se soočamo z edinstvenim primerom; morda me bo gospa Bobinac popravila – imamo zavarovalca, ki je v lasti države in kar sam določa cene vseh zdravstvenih storitev. Sam sem le malo popraskal po površini tega problema, ker nisem ekonomist, in videl, da to ni ustaljena evropska praksa. Nobenega drugega primera nisem našel, kjer bi edina – ali pa največja – zavarovalnica vse cene določala sama. In potem se znajdemo v komični situaciji, ko minister, torej nekdanji minister, sam izjavi, da so cene prenizke in da bolnišnice ne morejo poslovati z računovodskim presežkom – sam pa je prvi mož sistema.

IRM: Med zdravniki obstaja rek, da se cena specialističnega pregleda že več kot petdeset let ne razlikuje od cene striženja.

KL: Da, ampak striženje se je podražilo.

IRM: Da, tako se ta neslana šala zaključí.

AB: Moram pripomniti, da je razprava o cenah storitev le ena od razsežnosti ...

KL (prikima)

AB: ... morda najočitnejša, zato se najpogosteje govori prav o tem, kar pa ne pomeni, da midva ne priznavava še drugih problemov, bolj zapletenih in manj očitnih, ki se jih je zato težko lotiti v javni razpravi.

IRM: Zato bi rada, da se zdaj posvetimo komentiranju širokega polja različnih interesov v tem sektorju; v duhu jasnosti bi jih sama imenovala ozki oziroma sebični interesi, da vidimo, če lahko vsakdo malce popusti. Začnimo z interesi zdravnikov. Ugotovili smo, da je vseprisoten zelo drag koncept specialistov, čedalje bolj megleno oziroma nedefinirano pa je tudi razmerje med zasebnim in javnim – če vama dam le ti dve iztočnici.

KL: Lahko odgovorim prvi?

IRM: Ne, vi boste na vrsti drugi.

AB: Interesi zdravnikov so dejansko odločilni interesi v zdravstvenem sistemu. To so ljudje, ki vodijo sistem, vsi ministri, vsi direktorji Hrvaškega zavoda za zdravstveno varstvo, vsi direktorji bolnišnic so že od nekdaj zdravniki ...

Čeprav bi bilo veliko bolje, če bi imeli dostop do posnetka oddaje, magnetogram zadošča, da vidimo, da se voditeljica POM, ki se ni odpovedala cilju konstruktivnega izida dialoga, ni izogibala »zapletanju zgodbe« in uporabi konverzacijskega orodja, opisanega v delih Haagerupa, Haidta, Thalerja in Kahnemana, kar najelegantneje povzema Amanda Ripley v svojem eseju (2019):

Cilj ni nikoli pomesti konflikt pod preprogo; cilj je pomagati ljudem, da se potopijo v te kalne vode in se vrnejo iz njih (in spet nazaj) z nedotaknjeno človečnostjo. [...] Nauk za novinarja (oziroma kogar koli), ki deluje sredi nerešljivega konflikta: zakompliciraj zgodbo. Prvič, kompleksnost vodi k izčrpanejši, natančnejši zgodbi. Drugič, poveča možnost, da bo tvoje delo pomembno – zlasti če se tiče problema, ki družbo razdvaja. Ko se ljudje srečajo s kompleksnostjo, postanejo bolj radovedni in manj gluhi za nove informacije. Povedano drugače: prisluhnejo.

Tudi v pripravljanih pogovorih z vsakim gostom posebej, v katerih so voditelji poudarjali, da je cilj oddaje konstruktiven pogovor ob jasni prezentaciji dejstev in podatkov, ki jih v drugih medijih praktično niso imeli priložnosti predstaviti, je bilo razvidno, da avtorska zasnova temelji na pristopu »šepetalcev konjem«. »Bodi nežen pri tem, kar počneš, a odločen pri tem, kako to počneš.« V studiu je nastalo posebno vzdušje, neverbalna razsežnost pogovora, ki se je

zagotovo prenesla na poslušalce: podprtost z dejstvi, pristna prijaznost, spodbudnost – in tako je informativni oziroma poučni, kognitivno zahtevni del »naloge« poslušalcev postal prijetnejši (Haagerup, 2017, 123): »Konstruktivne novice ponujajo izhod. Upanje. Navdih. Poziv k delovanju. Izobraževanje. Perspektivo.«

Mala razprava o univerzi z naravoslovnega vidika

Ponedeljkova okrogla miza: Mala razprava o univerzi z naravoslovnega vidika, 21. marec 2021. Dolžina: 45 minut (15.15–16.00).

Avtorica: Irena Radej Miličić; urednik: Željko Rogošić; gostje: ga. Dora Kršul, novinarka *Telegrama*, prof. dr. Aleksa Bjeliš, nekdanji rektor Univerze v Zagrebu, prof. dr. Nils Paar, nekdanji član senata Univerze v Zagrebu.

Drugi izbrani primer je oddaja o Univerzi v Zagrebu, ena od zadnjih okroglih miz, ki jih je avtorsko zasnovala Irena Radej Miličić, in tudi ena od zadnjih, ki so jih izvedli v skladu z epidemiološkimi ukrepi, torej z omejenim številom gostov v studiu. (Novinarka *Telegrama* Dora Kršul je bila navzoča po telefonu.) Tema in gostje so bili z vidika uradne politike skrajno nezaželeni in težko bi si jih predstavljali v kateri koli drugi oddaji na HRT (najbrž niti v tedenskem intervjuju Jasmine Popović). Vsi gostje so bili nadvse relevantni zaradi lastne javne navzočnosti, hkrati pa so drug drugega tudi nekako uravnotežili. Vsi so zavzeli kritično držo do takratnega rektorja, prof. dr. Damirja Borasa, ki je imel absolutno prednost v večini osrednjih medijev, zlasti na HRT, hkrati pa so bili njihovi pogledi zelo različni in zanimivi. Gospa Dora Kršul je brezkompromisna in zelo temeljita raziskovalna novinarka, ki se je specializirala za šolsko politiko; prof. dr. Aleksa Bjeliš je kot nekdanji rektor izdatno reflektiral nedavno preteklost in okoliščine, ki so ustvarile trenutno vzdušje v univerzitetnem senatu; prof. dr. Nils Paar, fizik, pa je zavzel perspektivo radikalne dekonstrukcije in zagovarjal razdrobitev univerze na manjše enote. Šlo je za žgočo temo, ki je v akademski skupnosti pritegnila ogromno zanimanja, in POM se je lotila mirno in konstruktivno kot vselej.

Zaradi omejenega obsega pričujočega besedila tu navajamo le kratek sinopsis brez daljšega odlomka iz magnetograma.

Pogovarjamo se o posledicah, ki jih Univerza v Zagrebu doživlja zaradi finančnih in zasebnih potez njenega vodstva, o reakcijah inštitucij, ki so odgovorne za preverjanje in nadzorovanje univerzitetnega senata, in o

nedavnih javnih nastopih prof. Paara in prof. Bjeliša, ki sta komentirala stagnacijo univerze in razmišljala o njeni prihodnosti.

Začnimo pri vas, Dora, na telefonski zvezi, tri iztočnice za vas. Pred oddajo sva se že večkrat pogovarjali in ugotavljali, v kakšen kokon se je zapredel senat v zadnjih nekaj letih. Med novinarji prevladuje vzdušje, ki ga lahko formuliramo takole: »Zakaj bi se jaz – ali kdor koli drug – boril zanje, če se sami nočejo boriti zase?« V akademskih krogih prevladuje nepripravljenost na razpravo o sebi. (Kot je dejal prof. Bjeliš: »To je v veliki meri skupnost oportunistov.«) Kako jo vidite vi?

Prof. Bjeliš (in morda prof. Paar kasneje), del vaše rektorske dediščine je dejstvo, da je bilo človeku vedno v zadovoljstvo, če se ni strinjal z vami v razpravi (neke vrste univerzitetni »Obama-Trump« trenutek). Toda del univerze oziroma akademske skupnosti vas tudi obsoja, češ da niste ukrepali, da se niste zoperstavili »fantom, ki so si privoščili preveč«. Moje prvo vprašanje se tiče vaše odločenosti, da varujete celovitost univerze, njeno tradicijo, praktično za vsako ceno. Kako bi povzeli svojo takratno držo?

Prof. Paar, julija ste odstopili kot član senata in napisali odprto pismo javnosti. Pred nekaj tedni ste napisali še eno odprto pismo o svojem dojemanju stanja na univerzi in zagovarjali ste ustanovitev Tehnične univerze, ki naj bi postala resna nosilka tehnološkega napredka na Hrvaškem; obsegala naj bi Fakulteto za inženiring in računalništvo, Naravoslovno fakulteto in Fakulteto za medicino.

Še nekaj smernic za pogovor, vključujejo se lahko vsi trije.

»Drgetanje senata«, kaj točno ste imeli v mislih s to izjavo, prof. Bjeliš?

Prof. Paar, vaša vizija Tehnične univerze je brez humanistike? Niti MIT si ni drznil tega: njihova Fakulteta za humanistiko, umetnost in družboslovje (SHASS/School of Humanities, Arts, and Social Sciences) je nosilka raziskav o umetni inteligenci, si je kaj takšnega mogoče predstavljati na Hrvaškem?

Počivanje na lovorikah tradicije in stagnacija ali pogumno korakanje naprej z ustanavljanjem novih fakultet, ki bi temeljile na mednarodni odličnosti, zakaj toliko odpora?

Nogometna primerjava: internacionalizacija sestavnih delov, oddelek za fiziko, koliko in kako natančno? To je dobrodošel primer.

Nedavna overjena izjava odbora za finance pri senatu: zakaj sedaj, ali posadka zapušča ladjo?

Kako si – dejansko – predstavljate prihodnost Univerze v Zagrebu?

Čeprav je šlo za »vročo« temo, pri čemer so bili vsi gostje profesionalno povezani z univerzo, ta primer lepo ponazarja odločenost snovalcev POM, da sledijo smernicam Ulrika Haagerupa in Cathrine Gyldensted za konstruktivno novinarstvo. O posledicah finančnih in zasebnih potez vodstva zagrebške univerze se ni razpravljalo »nekritično ali naivno«, ni bilo »promocije junakov«, ki bi se skušali zoperstaviti močni kliki in oportunističnemu senatu, kar bi pomenilo »podleganje zlagani enakovrednosti/uravnoteženosti«. Ravno nasprotno, o pobudi za vzpostavitev Tehnične univerze se je razpravljalo kot o možni premostitveni rešitvi za »mastodontsko« obstoječo univerzo. Oddaja ni vzbujala dvomov o tej rešitvi v smislu »iskanja rešitev za probleme in dajanja prednosti eni od obravnavanih rešitev«, ravno tako »ni poenostavljala kompleksnih problemov oziroma rešitev za kompleksne probleme« kot tudi »ni prikrivala kritičnih stališč«. Namesto tega je okrogla miza skušala vnovič razmišljati o novem predlogu (ki forsira znanost, tehnologijo, inženiring in matematiko na račun humanistike – to je nevrvalgična točka neoliberalnih drž). Problem je očitno obstajal: v tem primeru je njegova obravnava brez poglobljanja konflikta pomenila njegovo poglobljeno obravnavo in vnovičen razmislek o eni od možnih novih rešitev z vseh različnih vidikov (prim. Haagerup, 2017, 146).

Ne več zmede, temveč odpravljanje zmede

To je prvi poskus združitve študije nekega konkretnega medijskega primera s teoretsko osnovo čedalje večjega števila prispevkov, ki obravnavajo konstruktivno novinarstvo (Haagerup), z njegovo osnovo v pozitivni psihologiji (Gyldensted), teoriji namigov (Thaler), vedenjski psihologiji (Kahneman) in številnih podobnih pobudah in projektih, ki obravnavajo problem »odklopa« in izogibanja novicam v populaciji, ki je ne sestavljajo več zgolj mladi in samo ženske. Čedalje več čedalje bolj temeljitih študij opozarja na to »obupavanje« nad novinarstvom (v prid družbenim omrežjem) in na množično nezadovoljstvo z novinarskim cinizmom in negativnostjo. Nekaj teh pogledov, ki zelo lepo dopolnjujejo projekt konstruktivnega novinarstva, prihaja iz Centra za človečno tehnologijo (Center for Humane Technology¹⁰) ter iz zelo aktualne

10 <https://humanetech.com/>.

nove knjige Whitney Phillips in Ryana Millnerja *Tukaj si: Vodnik za krmarije-nje po polariziranem govoru, teorijah zarot in naši kontaminirani medijski krajini* (*You Are Here: A Field Guide for Navigating Polarized Speech, Conspiracy Theories, and Our Polluted Media Landscape*, 2021), če omenimo le dva primera. To so verjetno prvi zidaki izgradnje zanimive niše novinarstva v govorjeni besedi, ki jo je POM prakticirala v eni od faz svojega obstoja in ki smo jo predstavili v tem prispevku. V skladu s prvotnimi uredniškimi nameni, ki jih je Irena Radej Miličić skušala uresničevati do konca svojega tamkajšnjega delovanja, so voditelji poudarjali ustvarjalen, konstruktiven, kritičen in neciničen pristop – ki so se mu novi voditelji odpovedali v zameno za irelevantnega ali nekritičnega, ki sploh ne kaže zanimanja za upravljanje.

Pristop, uporabljen v *Ponedeljki okrogli mizi* – vključno z značilnostmi, navedenimi v preglednici konstruktivnega novinarstva, in v odsotnosti dramati-ziranja, lažnih trenj in dihotomij junakov in zlikovcev tako v slogu kakor tudi v vsebini –, skupaj s trditvijo, da ni tem, ki jih ne bi bilo mogoče obravnavati umirjeno in resno, zasnovano oddaje izenači s konstruktivnim novinarstvom, kot ga razume Anne Skare Nielsen:

Izvirnost – naj bo edinstveno; intimnost – približajmo se, bodisi geograf-sko bodisi emocionalno; skrb – naj naše zgodbe poskrbijo za ljudi in druž-bo; uvidevnost – naj naše zgodbe ponujajo razumevanje, znanje in perspek-tivo; zaupanje – bodimo avtoritativni in verodostojni; čas – pomagajmo drugim pri sprejemanju odločitev. Določimo prioritete in se osredotočimo na potrebe ljudi; nikar ne mislimo, da je naša naloga, da jim ponudimo več zmede, temveč jim pomagajmo zmedo odpraviti. (Citirano v Haagerup, 2017, 66–67)

Konceptualna umeščenost te študije primera med Bohmov dialog in Haage-rupovo konstruktivno novinarstvo bi morala opozoriti na imanentno lastnost resne komunikacije – tudi kadar se odvija v etru ali v studiu oziroma zlasti takrat – kot izmenjave pomenov. Ko vztraja, da je pristna sprememba v resnici sprememba kolektivnih predpostavk, Bohm predlaga opustitev predpostavk, propriocepcijo misli in participativno zavest kot nujne za osredotočenost na skupen pomen (Bohm, 2004, 22–31) – cilj, ki so se mu skušali približati v obeh prej opisanih primerih. Organizacijski in osebni nameni in odločitve vodstva HRT v letih pred pandemijo jasno kažejo, da je bila pandemija bolj pretve-za kot glavni razlog za »upravljanje« *Ponedeljke okrogle mize* – in številnih drugih oddaj na HRT. Osnovni namen je bil preprečit obravnavo »nevarnih« vprašanj – ne le med pandemijo, temveč tudi pred njo in po njej.

Viri in literatura

- Bohm, David Joseph, 2004: *On Dialogue*. London: Routledge.
- Gyldensted, Cathrine, 2015: *From Mirrors to Movers. Five Elements of Positive Psychology in Constructive Journalism*. GGroup.
- Haagerup, Ulrik, 2017: *Constructive News*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Haidt, Jonathan, 2012: *The Righteous Minds. Why Good People are Divided by Politics and Religion*. London: Penguin.
- Haidt, Jonathan, 2022: Why the past 10 years of American life have been uniquely stupid. *The Atlantic*. Maj. Dostopno na naslovu: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/05/social-media-democracy-trust-babel/629369/> (citirano 10. junij 2022).
- Haidt, Jonathan, 2021: Conversation with Jonathan Haidt: How to have a constructive dialogue with someone you don't agree with. Dostopno na naslovu: <https://snfpaidea.upenn.edu/conversation-with-jonathan-haidt/> (citirano 3. avgust 2022).
- Hromadžić, Hajrudin, 2014: *Medijska konstrukcija društvene zbilje: socijalno-ideološke implikacije produkcije medijskog spektakla*. Zagreb: AGM.
- Kahneman, Daniel, 2014: *Misliti, brzo i sporo*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Kovach, Bill in Tom Rosenstiel, 2021: *The Elements of Journalism. What Newspeople Should Know and the Public Should Expect*. New York: Crown.
- Kovacevic, Petra in Tena Perisin, 2018: The potential of constructive journalism ideas in a Croatian context. *Journalism Practice*. 12/6. 747–63.
- Luketić, Katarina, 2013: *Balkan. Od geografije do fantazije*. Zagreb: Algoritam.
- Novak, Božidar (ur.), 2006: *Leksikon radija i televizije*. Zagreb: Masmedia/HRT.
- Nisbet, Matthew C., 2013: Nature's Prophet: Bill McKibben as Journalist, Public Intellectual and Activist. Referat za razpravo v Centru Shorenstein. Dostopno na naslovu: <https://shorensteincenter.org/natures-prophet-bill-mckibben-as-journalist-public-intellectual-and-activist/> (citirano 27. december 2022).
- Ohlheiser, Aby, 2020: How the Truth Was Murdered. *MIT Technology Review*. 7. oktober. Dostopno na naslovu: <https://www.technologyreview.com/2020/10/07/1009336/how-the-truth-was-murdered-disinformation-abuse-harassment-online-2/> (citirano 30. julij 2022).
- Perišin, Tena in Nikola Šimić, 2020: Konstruktivno novinarstvo u suvremenoj redakciji. V: *Digitalno doba. Masovni mediji i digitalna kultura* (ur. Zgrabljić Rotar, Nada). Zagreb: Naklada Jesenski i Turk. 191–221.
- Ripley, Amanda, 2019: Complicating the Narratives. *Solutions Journalism*. 27. junij 2018, posodobljeno 11. januar 2019. Dostopno na naslovu: <https://thewholestory.solutionsjournalism.org/complicating-the-narratives-b91ea06ddf63> (citirano 25. julij 2022).
- Splichal, Slavko, 2022: Nacionalna RTV: uravnotežena, utrujena, ustrahovana?. *Delo, Sobotna priloga*. 2. julij. 16–17.
- Splichal, Slavko, 2022: The Public Sphere in the Twilight Zone of Publicness. *European Journal of Communication*. 37/2. 198–215.

Radijske oddaje (v kronološkem zaporedju)

- POM (*Ponedeljkova okrogla miza*). Katarina Luketić. 3. marec 2014. *1914. – godina koja se vraća*. Gosta: Tvrtko Jakovina in Igor Despot.
- POM. Katarina Luketić. 24. marec 2014. *Prvi svjetski rat*. Gosta: Filip Hameršak in Sibilja Petlevski.
- POM. Katarina Luketić. 10. november 2014. *Rušenje Berlinskog zida i gradnja zidova u Jugoslaviji*. Gostje: Hrvoje Klasić, Dražen Vukov Colić in Ivan Čolović.
- POM. Hajrudin Hromadžić. 29. december 2014. *O kulturi »selfizma« i identitetu tzv. selfija*. Gostje: Tomislav Pletenac, Boris Postnikov in Boris Ružić.
- POM. Hajrudin Hromadžić. 1. maj 2015. *35. obljetnica smrti J. B. Tita*. Gostje: Dejan Jović, Stevo Đurašković in Ivan Petrović.
- POM. Hajrudin Hromadžić. 11. januar 2016. *TTIP: sumnje i kontroverze*. Gostje: Dean Darežić, Vedran Horvat in Hrvoje Šimičević.
- POM. Irena Radej Miličić. 9. maj 2016. *Nova empirijska odjeća egalitarnog sindroma*. Gostje: Ivo Bičanić, Danijela Dolenc in Aleksandar Štulhofer.
- POM. Irena Radej Miličić. 2. November 2020. *Zdravstvo u šoku duga*. Gosta: Ana Bobinac in Krešimir Luetić.
- POM. Irena Radej Miličić. 1. marec 2021. *Mali razgovor o sveučilištu s gledišta prirodoslovca*. Gostje: Dora Kršul, Nils Paar in Aleksa Bjeliš.

Uteha za starejše prebivalstvo: Uvedba programov za starejše na češki javni televiziji med zaprtjem družbe zaradi pandemije covid-19

Jana Jedličková

Ko so v torek, 10. marca 2020, v medijih oznanili, da se bodo naslednjega dne zaradi epidemije covid-19 zaprle osnovne in srednje šole ter visokošolske ustanove in univerze, sta se v češki družbi začeli širiti negotovost in zaskrbljenost. Dva dni kasneje je češka vlada za 30 dni razglasila izredno stanje ter začela regulirati javno življenje in delovanje gospodarstva. Sledilo je vsakodnevno dopolnjevanje vladnih odlokov, ki so omejevali gibanje ljudi, zapovedovali zaščitno medicinsko opremo in določali pogoje, pod katerimi je bilo dovoljeno nabavljati živila in druge osnovne potrebščine. Hkrati je v javnosti potekala razprava o potrebi, da se zaščiti posebno ogrožene skupine, med katere so spadali tudi starejši prebivalci. Vsi mediji so se osredotočili na poročanje o družbeno-politični situaciji doma in o razvijanju pandemije lokalno in globalno, hkrati pa so skušali manevrirati med številnimi ukrepi in omejitvami. Televizijske postaje so bile v prvih nekaj tednih prisiljene prekiniti ustaljeni dnevni program; izjema so bile dnevnoinformativne oddaje, posvečene pandemiji. Zaposleni so morali svoje domove spremeniti v delovno okolje, marsikateri televizijski projekt pa so za nedoločen čas odložili. Toda že v drugi polovici marca so se začeli pojavljati programi in oddaje, ki so sistematično reflektirali

izredno stanje v družbi. Češki javni TV servis (ČT/Česká televize) je tako ponudil poseben izobraževalni program Šolska televizija (UčíTelka), namenjen učencem nižjih razredov osnovne šole (Groman, 2020; jpl, 2021). Program je bil sprva namenjen utrjevanju snovi, kmalu pa se je razvil v pomembno pomoč staršem, ki so svojim otrokom med pandemijo pomagali pri učenju na daljavo.

Poleg aktualnih novic, vladnih sporočil, znanstvenih prispevkov o epidemijah nalezljivih boleznih in pravkar omenjenega izobraževalnega programa je ČT 23. marca 2020, torej manj kot dva tedna po razglasitvi izrednega stanja, vzpostavil tudi poseben televizijski kanal, namenjen starejšim gledalcem (DeníkN, 2020; Groman, 2020). Kanal so poimenovali ČT3. Zasnovali so ga kot začasen pandemski projekt, a se je v naslednjih treh letih uveljavil kot eden od najbolj priljubljenih televizijskih kanalov na Češkem (Baďura, 2020; redakce, 2020; Blinková, 2021; Jetmar, 2022).

Namen tega besedila je orisati format in okoliščine obstoja tretjega kanala češkega javnega TV servisa. ČT3 bo januarja 2023 iz finančnih razlogov prenehal delovati, čeprav gre za enega od televizijskih kanalov z izmerjeno najvišjo stopnjo zadovoljstva pri gledalcih. Gre za kanal s programom, ki je v veliki meri arhivski; predvaja torej televizijske oddaje, ki so nastale v razponu več desetletij, od tako imenovanih normalizacijskih nadaljevank, ki so bile zavezane komunistični ideologiji, prek češke produkcije v 90. letih do tujih programov, ki so na češke zaslone prišli po žametni revoluciji leta 1989. Po eni strani so te vsebine v številnih pogledih ideološko problematične in ravno tako problematično in ahistorično je njihovo predvajanje zdaj, ko mlajša občinstva ne razumejo več konteksta njihovega nastanka in distribucije. Toda po drugi strani so to vsebine, namenjene starejšim, že upokojenim gledalcem, ki so odrasli in se prvič zaposlili v komunistični Češkoslovaški.

Obstoj kanala javnega TV servisa, ki je namenjen starejšim in predvaja programske vsebine, ki se skladajo s komunistično ideologijo, je svojevrsten paradoks, ki si zasluži podrobnejšo obravnavno. V pričujoči razpravi me navdihuje koncept nostalgije kot pozitivnega pojma, ki prebivalstvu prinaša olajšanje in mir, kot je nostalgija podrobneje opredeljena v članku *Nostalgia: Past, Present, and Future* (Sedikides et al., 2008).

Nostalgija kot pozitiven koncept

Nostalgija in njena uporaba v medijih sta predmet številnih publikacij. V pričujočem besedilu ne nameravam reflektirati vseh teh interpretacij ali kakor

koli kritično presojati njihovih različnih perspektiv. Tu nostalgijo razumemo predvsem kot uporaben koncept za osvetljevanje praks, ki jih je v času družbene krize privzel češki javni TV servis. Izbrane reference in koncepti se torej pojavljajo predvsem kot viri navdiha, ki nam bodo pomagali bolj kompleksno interpretirati pojave, ki se zdijo rezultat preprostih programskih odločitev nacionalne televizijske hiše.

Ena od najnovejših knjig, ki se osredotoča na uporabo koncepta nostalgije v filmski in televizijski industriji, je zbirka esejev *Was it yesterday? Nostalgia in contemporary film and television* (2021), ki jo je uredil Matthew Leggatt. Avtorji prispevkov se strinjajo, da je nostalgija posledica pomanjkljivosti sedanjosti in neizpoljenih obljub liberalnega kapitalizma (ibid., 4).

Nostalgija je industrija, a kot so opazili raziskovalci, je tudi amalgam kompleksne mreže različnih afektov, praks, estetik, emocij in fetišev. [...] Nostalgija je prizorišče neškodljivih domislic. Naše hipno obžalovanje sprememb, ki smo jim bili priča, je način soočanja s turbulentno sedanjostjo. (Ibid., 6, 9)

Jason Sperb se osredotoča na povezavo med nostalgijo in tehnološkimi dispozicijami avdiovizualnih in vizualnih medijev: »Podoba sugerira trenutek, zamrznjen v času, mogočen in hkrati varljiv v tem, kar prikazuje.« (Sperb, 2021, 16) Nostalgija se zato zdi koncept, ki je v nekaterih okoliščinah lahko uporaben, seveda pa lahko ljudi tudi zmede in zavede. Starejši gledalci, na primer, bi lahko odmislili aktualno realnost in odločitve, ki so jih sprejeli, ali pa tiste, ki jih niso. V nasprotju z njimi lahko mlajši gledalci, tako namiguje Sperb, najdejo uteho v dozdevno neskončni univerzalnosti sanjarjenja o prihodnosti (ibid., 24). Nostalgija je paradoks, ki lahko posameznika ujame v časovno past spominov na preteklost, ki ni nikoli obstajala, hkrati pa jim prav s tem pomaga, da se odmaknejo od čustveno nabite situacije, ki jih obdaja.

Močni spomini na preteklost torej (1) začasno obrnejo čutno propadanje oziroma, če se izrazimo drugače, za trenutek premagajo proces staranja in se (2) v tolikšni meri povežejo z mogočno domišljijo – kot so vedeli že grški filozofi (na primer Aristotel v *O spominu in spominjanju*) –, da postane »izvorni« dogodek, h kateremu se spomin vrača, nedostopen brez nekakšnega hipnega afekta, ki je dovolj močan, da izzove njegov priklic. (Varndell, 2021, 52)

Wildschut in Sedikides opozarjata, da so v preteklosti nostalgijo kot konstrukt psihologije in socialne psihologije dojemali predvsem kot negativen pojav, ki pomeni posameznikovo mentalno osamitev v lastnih predstavah o preteklosti (Wildschut, 2006; Sedikides, 2008). Novejše raziskave pa

nostalgijo pogosteje povezujejo s čustvi sreče kot pa žalosti, zato jo je treba v znanstvenih krogih redefinirati kot pozitiven koncept; poleg tega jo je treba razumeti kot izrazito družbeno uglašeno čustvo (Wildschut, 2006). Sedikides omenja tudi raziskave, ki kažejo, da nostalgija zmanjšuje občutke osamljenosti (Sedikides, 2008, 305).

[O]samljenost je povezana s percepcijo pomanjkanja družbene podpore oziroma sproži takšno percepcijo. Hkrati se osamljenost povezuje z nostalgijo oziroma jo sproža. Pri tem je zanimivo, da se nostalgijo povezuje s percepcijo družbene podpore oziroma s sprožanjem takšne percepcije. Osamljenost neposredno zmanjšuje percepcijo družbene podpore, hkrati pa posredno povečuje tako percepcijo prek nostalgije: nostalgija pogloblja percepcijo družbene podpore in tako izniči učinke osamljenosti. (Ibid., 306)

Ne le to; raziskave so pokazale tudi, da ima nostalgija lahko močan motivacijski učinek, ki zvišuje raven optimizma, spodbuja ustvarjalnost in domišljijo ter igra pomembno vlogo pri vnovičnem vzpostavljanju simbolnih povezav s pomembnimi drugimi (Sedikides, 2008, 306–307).

V tem kontekstu torej ni presenetljivo, da so se med pandemijo na javnem TV servisu pojavile nostalgično obarvane programske vsebine in celo da je bil spored oblikovan tako prav s tem namenom. Študija primera kanala ČT3 na češkem javnem TV servisu kaže, kako je mogoče pozitivna čustva, povezana z izkrivljenim dožemanjem ideološko in vrednotno izpodbijane preteklosti, v medijski praksi namensko uporabiti za vzbujanje upanja in morda celo pomiritev javnosti.

Vzpostavitev Trojke (kanal ČT3)

Češki javni TV servis – tako kot številne druge javne televizije v Evropi – že leta spremlja skepticizem določenega segmenta javnosti, ki se sprašuje o koristnosti ČT in smiselnosti plačevanja prispevka za te storitve v času, ko je informacije razmeroma enostavno dobiti tudi drugod. Te kritike zajemajo tudi češko »dezinformacijsko sceno«, ki se iz leta v leto krepi. Poleg tega so se na Češkem v zadnjem desetletju okrepili tudi politični poskusi diskreditacije ali vsaj omejevanja dosega in obsega ČT, zlasti kar se tiče novinarskih oziroma raziskovalnonovinarskih projektov. Eden od razlogov za to stanje so konstantna prizadevanja ČT, da bi nepristransko poročal o konfliktih interesov, ki se tičejo nekdanjega premiera Andreja Babiša in proruskih posameznikov v krogih, ki so blizu predsedniku Milošu Zemanu. Vladne stranke in celo

predsednik republike javno obsojajo češki javni TV servis, da je pristranski, da je njegovo delovanje protivladno, neprimerno in neprofesionalno, vsakokrat ko se pojavi novo poročilo, ki opozarja na nezakonito porabo sredstev iz programov EU, promoviranje interesov Ruske federacije v Češki republiki ali goljufije s subvencijami, ki so jih zagrešili kakšni vladni uradniki (Červinková, 2022; Mazancová and Janáková, 2019; Mazancová, 2021). V Pragi in drugih delih države so vse leto 2019 potekali shodi in demonstracije, ki so skušali mobilizirati bodisi nasprotnike bodisi podpornike češkega javnega TV servisa, ki so mu politični voditelji nenehno grozili s pretvorbo v državni servis ali pa kar z izstradanjem v obliki dramatičnega zmanjšanja proračuna (Mazancová in Janáková, 2019). Pred izbruhom pandemije covida-19 češki javni TV servis vsaj pri delu javnosti torej ni užival velikega zaupanja, ravno tako kot ni užival podpore vladajočih strank in predsednika republike.

Ko pa je izbruhnila pandemija, je ČT postal eden najbolj iskanih virov informacij o pandemiji, vladnih ukrepih in življenju nasploh doma in po svetu (Moláček, 2020; jpl, 2021). V javnosti se je občutno povečala tudi percepcija verodostojnosti informativnega kanala ČT24, ki ni le nenehno obveščal o epidemioloških razmerah, temveč je skušal tudi interpretirati kaotične izjave vladnih uradnikov o epidemioloških ukrepih (Moláček, 2020). Na začetku pandemije so najnovejše novice o epidemioloških razmerah predstavnikom vlade pred kamerami pogosto posredovali novinarji ČT. In ko je ČT že teden po razglasitvi izrednih razmer v svoj spored vključil program za starše in otroke, namenjen pomoči pri šolskem delu v osnovnih šolah, se je ob dnevnoinformativnih oddajah začela povečevati tudi gledanost drugih vsebin na ČT. Hkrati so napovedali uvedbo tretjega kanala, namenjenega predvsem starejšim gledalcem, ki naj bi v skladu z najnovejšimi vladnimi odloki preventivno ostali doma in zato niso mogli imeti stikov s svojimi bližnjimi (DeníkN, 2020).

Uvedba programa, namenjenega starejši publiki, ni bila povsem nova ideja. Namero o vzpostavitvi arhivskega kanala, na katerem bi javni TV servis lahko predvajal lastne programske vsebine iz obdobja državnega TV servisa v komunistični Češkoslovaški, je v neki izjavi napovedal že Petr Dvořák, generalni direktor ČT, ki je bil na to mesto ponovno izvoljen leta 2017 (Dvořák, 2017). Poleg tega uporaba programov iz tako imenovanega obdobja normalizacije (obdobje od avgusta 1968, ko so Češkoslovaško okupirale sile Varšavskega pakta, do 17. novembra 1989) v češki televizijski krajini ni nič nenavadnega. Serije in filme iz tega obdobja se na Češkem predvaja že od devetdesetih let prejšnjega stoletja. Poleg tega je moral ČT marca 2020,

tako kot druge češke televizije, ustaviti produkcijo novih programskih vsebin in je bil zato dnevnoinformativne oddaje v sporedu prisiljen dopolniti še z drugimi vsebinami. V tej izjemno napeti družbeni situaciji je ČT segel v lasten arhiv in napovedal vzpostavitev novega televizijskega kanala ČT3 (Mazancová, 2020; Rožánek, 2020).

Nostalgija kot strateški načrt

Skladno z interpretacijami nostalgije, ki jih ponujajo avtorji prispevkov v nedavnem zborniku (Leggatt 2021) in Sedikides s soavtorji (2008), je ČT nostalgijo uporabil kot sredstvo za pomirjanje najbolj ranljivega segmenta občinstva, namreč starejših prebivalcev. To namero je generalni direktor Dvořák izpostavil v vsakem sporočilu za javnost in v vsakem članku o vzpostavitvi tega retro kanala:

V tej težavni situaciji bi radi služili še eni veliki skupini naših gledalcev. Že zdaj pripravljamo posebne izobraževalne programske bloke za šoloobvezne otroke in njihove starše, zdaj pa **ciljamo še na najranljivejši segment populacije**, ki večino časa preživi doma. Več generacij je odraslo ob televiziji in zahvaljujoč našemu bogatemu arhivu jim lahko ponudimo vsebine, prilagojene njihovim potrebam, ki bodo dopolnjevale informativni program in poročila s praktičnimi nasveti. **Gledalce bi radi spravili v dobro voljo in v njih obudili prijetne spomine.** [...] To je predvsem posledica želje televizije, da **pomaga najranljivejši skupini – starejšim**, ki so v teh težkih časih prisiljeni ostati doma. Ta kanal bo **bolj umirjen in vse informacije bodo prilagojene starejšemu občinstvu.** [...] Za zdaj je predvideno začasno oddajanje. Zaradi izrednih razmer smo bili prisiljeni ustaviti produkcijo večine naših programskih vsebin, zato lahko sredstva začasno preusmerimo v ta program. (redakce, 2020, poudarki dodani)

Kanal je sprva oddajal le popoldne in zvečer, kasneje so dodali še jutranji segment z oddajo *Dobro jutro*, ki so jo preoblikovali v skladu s potrebami starejših, in večerna poročila, katerih zasnova je prinesla počasnejši tempo, bolj informativen ton podajanja novic in manj šokantne posnetke.

Naše oddajanje bo obsegalo tudi nov projekt češke televizije »Bodimo skupaj ... pa čeprav na daljavo«, po zaslugi katerega lahko odrasli in otroci pošiljajo videosporočila svojim staršem in starim staršem, svojim bližnjim, s katerimi trenutno ne morejo imeti bližnjih stikov, kot bi si želeli. (Baďura, 2020)

Poročila niso le upočasnila podajanja novic. Naravnost na nišno ciljno občinstvo se je odražala tudi v izbiri in obravnavi tem, v opremi studia, kjer so

se oddaje snemale, in v izbiri voditeljev. Barvna paleta, na primer, je bila zelo umirjena in naravna. Voditelji so nosili nevpadljiva oblačila in skupni vtis programskih vsebin je bil nekakšna simulacija videza oddaj iz poznih devetdesetih let prejšnjega stoletja in z začetka tega tisočletja. V nasprotju s tem pa sta glasbena in likovna oprema kanala ČT3, ki sta uokvirjali te vsebine, zasijali v vseh barvah. To je ustvarilo vtis, kot da pandemija covid-19 onkraj televizijskih ekranov sploh ne obstaja (redakce, 2021).

Kot opozarja Sedikides (2008), poleg vzpostavljanja optimističnega okvira nostalgija pomaga ustvarjati tudi vtis, da smo vsi del neke življenjske situacije. To se zgodi zlasti na osnovi skupnih percepcij in interpretacij preteklosti. Obdobje normalizacijske televizije (70. in 80. leta prejšnjega stoletja na Češkoslovaškem) se je povsem poenotilo s konceptom množične televizije in množičnega občinstva. Češkoslovaška državna televizija je imela monopol nad interpretacijami pop kulture, ki so bile takrat neposredno utemeljene v komunistični ideologiji. Množično sprejemanje idej je bilo glavni cilj medija v tistem obdobju. Poleg ideološkega okvira pa se gledalci iz tistega časa spominjajo vrste televizijskih konvencij, ki jih dandanes v televizijskih oddajah ne zasledimo več. Zato jih lahko razumemo kot izrazito simptomatske, saj že same po sebi sprožajo spomin na tisto obdobje in lahko v hipu ustvarijo nostalgično vzdušje. Ena od takšnih konvencij, ki jih na češki televiziji ni več, so bile napovedovalke, ki so do leta 1989 in nato še nekaj časa v 90. letih najavljale posamezne oddaje. Poleg naslova so gledalcem ponudile še kratek povzetek vsebine oddaje, ki je sledila njihovi napovedi. Te napovedovalke so spadale med najbolj znane medijske obraze tistega časa in vse so imele prepoznavne, pomirjujoče glasove in videti so bile zelo elegantne. Ena od prvih novosti, ki jih je prinesel kanal ČT3, je bila vnovična vpeljava konvencije napovedovalk televizijskega sporeda (Jetmar, 2022).

Televizija je segla v kolektivni spomin starejše generacije tudi na ravni razvedrilnih in igranih programskih vsebin iz lastnega arhiva in uvožene produkcije. Spored so tako sestavljale avtorske oddaje ČT3, produkcije iz arhiva češkoslovaške televizije in češke televizije v 90. letih ter tuje programske vsebine, ki pa jih ravno tako lahko označimo kot arhivske. Po začetni fazi po vzpostavitvi novega televizijskega kanala se je vodstvo odločilo, da bodo skušali s pomočjo arhivskega gradiva občinstvo razširiti tudi na mlajše gledalce, ki starejše domače TV produkcije niso dobro poznali, ker so odrasčali v 90. letih ali kasneje, torej v času, ko je bila Češka na prehodu v demokratično ureditev in v tako imenovani dvojni sistem javnih in komercialnih medijev, namesto državnih medijev, ki so bili ukinjeni leta 1992. Ta razširitev ciljnega občinstva

je bila izvedljiva, ker je imel ČT tudi portal za video na zahtevo iVysílání. Do konca leta 2021 je portal deloval predvsem kot arhiv javnega TV servisa. Od decembra 2021 je to polno razvit portal za video na zahtevo, ki dosega tudi mlajša občinstva, ki sicer niso vajena gledati ČT. A katalog vsebuje tudi številne arhivske oddaje. ČT3 torej oddaja le linearno, toda izbrane programske vsebine so dostopne tudi na portalu iVysílání. Arhivske kategorije na ravni jezika in izbranih vsebin pogosto eksplicitno vpokličejo nostalgичno razsežnost. Nostalgija je torej še vedno v igri, le da sta se njena oblika in funkcija razširili na gledalce, ki nimajo kolektivnega spomina na predrevolucionarno obdobje (torej na obdobje pred letom 1989).

Problematicni vidiki nostalgичno naravnane programa kanala ČT3

Sperbova refleksija o nostalgiji kot podobi, zamrznjeni v času, ki je hkrati mogočna in varljiva (Sperb, 2021, 16), precizno zajame problematične vidike uporabe nostalgije v programski zasnovi ČT3. Po eni strani je fascinirano, da lahko s predvajanjem starih programskih vsebin v času globalne krize dosežemo vplivanje zaupanja, povrnitev optimizma in ustvarjanje občutka kolektivne povezanosti. Po drugi strani pa to dosežemo z ideološko zelo problematičnimi deli, ki so nastala bodisi izrecno kot propagandna sredstva češkoslovaške komunistične partije bodisi kot produkt in torej reprodukcija preteklega obdobja, ki se ne sklada več z našo realnostjo.

Z vidika zgodovine češkoslovaške televizije je posebno alarmantno to, da so bile na spored, ki naj bi starejšim gledalcev vplival pogum in jim povrnil zaupanje, uvrščene programske vsebine, ki v pozitivni luči upodabljajo tajno službo komunistične policije, ki demokracijo predstavljajo kot kriminalen režim in ki oporečnike slikajo kot subverzivne elemente socialistične družbe. To je očitno zlasti v kriminalni seriji *Trideset primerov majorja Zemana (Třicet případů majora Zemana)*, ki celo 48 let po premiernem predvajanju prve epizode še vedno buri duhove. Morda še bolj problematične pa so družbeno bolj sprejemljive melodramske serije iz istega obdobja po scenarijih Jaroslava Dietla, ki še vedno velja za enega najvidnejših češkoslovaških in čeških televizijskih scenaristov. Dietl se je specializiral za prestižne melodramske nadaljevanke, ki so vsebovale pravcate kolektive protagonistov, ki pa so bili skozi svoje vsakdanje interakcije izrazito individualizirani in s tem zelo dostopni za občinstvo. To so bile pri občinstvu zelo priljubljene serije, ki so

skupaj z razvedrilnimi oddajami varietejskega in kabaretnega tipa tvorile jedro socialistične pop kulture. Ustrezale so zahtevam socialističnega realizma: izpolnjevale so družbene, politične in ustvarjalne kriterije, ki so narekovali, da je treba ustvarjati dela o običajnih predstavnikih socialistične družbe, o ljudeh, ki so del širšega kolektiva, ki skupaj gradijo socializem na poti v svetlejšo prihodnost in, predvsem, ki se ukvarjajo z vsakdanjimi dejavnostmi, ne pa z intelektualnimi podvigi, ki bi lahko spridili njihove značaje. Jaroslav Dietl je bil »kralj« českoslovaške normalizacijske drame. Njegova dela, ki sicer vsebujejo ideološki naboj, niso eksplicitno navijala za socializem, zaradi česar jih niti mlajše generacije dandanes ne interpretirajo kot ekscesno socialistične, ravno tako pa jih še vedno sprejemajo tudi starejše generacije, ki so odrasle in živele v socializmu. Te programske vsebine gledalca tako rekoč nežno pobožajo, kar se idealno ujema z uporabo nostalgije v zasnovi programa ČT3. Te serije niso brez ideologije – in to ravno zato, ker ne upodabljajo vsakdanje realnosti tistega časa, temveč so reprezentacije predstave o tem, kakšno bi lahko bilo življenje v socializmu, če ne bi bile del njega tudi represivne sile.

Tudi uvožene programske vsebine tega datuma so vredne natančnejše pozornosti. Po idejni plati gre večinoma za dela z »Zahoda«, torej iz Zahodne Evrope in iz Združenih držav Amerike, ki so na Češko prišla bodisi v 90. letih, ko je bil vzpostavljen dvojni sistem, ali celo že prej, torej ob koncu obdobja normalizacije v poznih 80. letih prejšnjega stoletja. Tako kot starejše českoslovaške oddaje ta dela upodabljajo fiktivne svetove, ki odražajo obdobje, zamrznjeno v času, ki ga ni več. Ravno tako tudi družbene norme, ki jih reprezentirajo te vsebine, ne obstajajo več v svoji čisti obliki. Serije, kot so *Kojak* (1973–1978), *The Young Riders* (1989–1992) ali *Mad About You* (1992–1998), upodabljajo demokratičen režim in so privlačne za češko občinstvo zaradi eksotičnosti časa in prostora, hkrati pa, paradoksalno, pripomorejo tudi k obujanju prijetnih spominov na mitski čas, ko se je svet še vrtel v pravo smer, ko so zlikovci in policisti stali na nasprotnih straneh zakona, moški in ženske pa so poznali svoje mesto v družbi. Ker kanal ČT3 v nasprotju z drugimi programi ČT ne ponuja nobenih novejših alternativnih vsebin, je tako ustvaril samosvoj prostor, ki gledalce sicer začasno oddalji od drame njihovega vsakdana, hkrati pa jim ne pomaga pri razumevanju sodobnega sveta. Utrjuje le predstavo, da je na svetu nekoč vladal red in da je takšen svet za vedno izgubljen. Ob tem pa si moramo seveda zastaviti vprašanje, ali je to res smer, ki bi jo moral ubrati češki javni TV servis.

Sklep

ČT3 je zanimiv primer funkcionalne uporabe nostalgije za vlivanje zaupanja in upanja javnosti v času globalne zdravstvene in družbene krize. V številnih pogledih je bila njegova uvedba zelo pragmatična odločitev, ki je izvirala iz nuje, da javni mediji med pandemijo ne pozabijo na potrebe javnosti, in iz možnosti, da se v času, ko ni bilo mogoče ustvarjati novih programskih vsebin, učinkovito uporabi obsežen arhiv. Glede na velikost občinstva tega kanala in z analizo zadovoljstva gledalcev je postalo jasno tudi, da je bil ta projekt več kot uspešen. Kot je potrdil Petr Dvořák (citiran v Mitro, 2020, in Hladík, 2020):

Od začetka oddajanja smo izpolnili svojo namero. V povprečju je ob začetku kanal ČT3 spremljalo manj kot 6,5 % ljudi, ki so gledali televizijo. Pri starejših od 65 let je bil ta delež 9,4 %, kar je fantastičen dosežek za nov kanal. Po manj kot enem mesecu oddajanja je postalo jasno, da je program natanko takšen, kakršnega smo želeli ustvariti, in da ga gledajo natanko tisti gledalci, ki smo jih imeli v mislih, ko smo ga zasnovali. [...] Takoj po zagonu so gledalci izjemno dobro sprejeli ČT3, ki je takoj postal peti najbolj gledan program na Češkem in tretji najbolj gledan program pri gledalcih, starejših od 65 let. Celo zdaj, po sedmih mesecih delovanja, vsak teden še vedno dosega več kot pol milijona gledalcev, starejših od 65 let, in je skupaj s programom ČT Art najbolj gledan kanal češke televizije.

Učinkovitost programa dokazuje dejstvo, da je javnost, ko je Dvořák poleti leta 2022 najavil, da se bo oddajanje iz ekonomskih razlogov zaključilo, novico sprejela vse prej kot z navdušenjem. Celo med dolgoletnimi kritiki češkega javnega TV servisa se je našel marsikdo, ki je izrazil pohvalo temu kanalu – verjetno zaradi njegove ekskurzije v obdobje zgodovine, h kateremu se radi vračajo predstavniki češke »dezinformacijske scene« (mav, 2022; redakce MaM; 2022, Rožánek, 2022). Medtem pa so se češkoslovaške in češke arhivske programske vsebine dodobra zakoreninile na portalu za video na zahtevo iVysílání, kar odpira možnost, da bo v prihodnje češka televizija tako lahko ne le dosegla mlajše gledalce, temveč morda tudi naučila starejšo publiko gledati programe na spletu, s čimer bo okrepila doseg svojih dejavnosti.

Literatura in viri

Baďura, Jaroslav, 2020: Program ČT3, který vznikl kvůli pandemii, pokračuje a bude mít více vysílacího času. *Magazín patriot*. 28. november 2020. Dostopno na naslovu: <https://www.patriotmagazin.cz/program-ct3-ktery-vznikl-kvuli-pandemii-pokracuje-a-bude-mit-vice-vysilaciho-casu> (citirano 18. september 2022).

- Blinková, Karolína, 2021: Stanice ČT3 se stala trvalým programem České televize. *Literární noviny*. 26. marec 2021. Dostopno na naslovu: <https://www.literarky.cz/kultura/1816-stanice-ct3-se-stala-trvalym-programem-ceske-televize> (citirano 18. september 2022).
- Červinková, Markéta, 2022: »Měli jsme fungovat jako státní televize.« Šéfové ČT a rozhlasu o nedostatku peněz i politických tlacích. *DeníkN*. 22. junij 2022. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/905894/meli-jsme-fungovat-jako-statni-televize-se-fove-ct-a-rozhlasu-o-nedostatku-penez-i-politickyh-tlacich/?ref=list> (citirano 30. september 2022).
- DeníkN, 2020: Česká televize spustí v pondělí nový program ČT3. *MinutaN.cz*. 18. marec 2020. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/minuta/319680/?ref=list> (citirano 10. september 2022).
- Dvořák, Petr, 2017: *Koncepce dalšího rozvoje a fungování České televize jako televize veřejné služby*. 11. Dostopno na naslovu: https://img.ceskatelevize.cz/boss/document/996.pdf?v=1&_ga=2.25201469.1229087474.1654500688-614265312.1654500688 (citirano 18. september 2022).
- Groman, Martin, 2020: Veřejnoprávní média si během krize získala nemalou důvěru. Co by měla dělat, aby o ni opět nepřišla. *DeníkN*. 16. april 2020. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/341737/verejnopravni-media-si-behem-krize-ziskala-nemalou-duveru-co-by-mela-delat-aby-o-ni-opet-neprisla/?ref=list> (citirano 10. september 2022).
- Hladík, D., Ivan, 2020: ČT3 pro seniory: »Z obrazovky na mě zírá zaprášená stará šmíra!« Nebo ne?. *Blesk.cz*. 19. april 2020. Dostopno na naslovu: <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-kultura/641140/ct3-pro-seniory-z-obrazovky-na-me-zira-zaprasena-stara-smira-nebo-ne.html> (citirano 20. september 2022).
- iDnes.cz, ČTK, 2021: ČT3 se stala řádným programem, poběží nejméně do konce roku. *iDnes.cz*. 25. marec 2021. Dostopno na naslovu: https://www.idnes.cz/zpravy/mediahub/ct3-ceska-televize-prodlouzeni.A210325_114116_mediahub_jpl (citirano 20. avgust 2022).
- Jetmar, Jakub, 2022: »Kmetflix« ČT3 chválili radní i diváci, po třech letech už ale na retrokanál nebudou peníze. *Médiář*. 7. junij 2022. Dostopno na naslovu: <https://www.mediar.cz/kmetflix-ct3-chvalili-radni-i-divaci-po-trech-letech-uz-ale-na-retrokanal-nebudou-penize/> (citirano 15. september 2022).
- jpl, 2021: Spokojenost s ČT loni vzrostla u mileniálů, zaujala UčíTelka i seriály. *iDnes.cz*. 28. januar 2021. Dostopno na naslovu: https://www.idnes.cz/zpravy/mediahub/ceska-televize-spokojenost.A210128_085836_mediahub_jpl (citirano 20. avgust 2022).
- Leggatt, Matthew, 2021: Introduction. History in reverse. V: *Was it yesterday? Nostalgia in contemporary film and television* (ured. Leggatt, Matthew). New York: Suny Press. 1–11.
- mav, 2022: ČT sníží počet zaměstnanců, omezí premiéry, ukončí ČT3. *MediaGuru*. 31. maj 2022. Dostopno na naslovu: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2022/05/>

ct-snizi-pocet-zamestnancu-omezi-premiery-ukonci-ct3/ (citirano 15. september 2022).

Mazancová, Hana, 2021: »Pokus o okleštění nezávislosti.« Dvořák se Zavoralem se ohradili proti návrhu, aby veřejnoprávní novináři hlásili majetek. *DeníkN*. 4. maj 2021. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/618949/pokus-o-oklesteni-nezavislosti-dvorak-se-zavoralem-se-ohradili-proti-navrhu-aby-verejnopravni-novinari-hlasili-majetek/?ref=list> (citirano 30. september 2022).

Mazancová, Hana, 2020: Český rozhlas i televize stoply výrobu pořadů. Zaměstnanci šijí roušky, chemici ze Zázraku přírody vyrábějí dezinfekci. *DeníkN*. 18. marec 2020. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/319622/cesky-rozhlas-i-televize-stoply-vyrodu-poradu-zamestnanci-siji-rouscky-chemici-ze-zazraku-prirody-vyrabeji-dezinfekci/?ref=list> (citirano 18. september 2022).

Mazancová, Hana, in Barbora Janáková Mašát, 2019: Poslanci schválili výroční zprávy České televize, někteří na ni spustili slovní kanonádu. *DeníkN*. 24. oktober 2019. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/220724/poslanci-schvalili-zpravy-ct-za-rok-2016-sverit-nku-kontrolu-jejeho-hospodareni-chce-i-ano/?ref=list> (citirano 18. september 2022).

Mitro, Šimon, 2020: ČT3 poběží minimálně do jara, známe vánoční program. *Fandíme seriálům*. 24. oktober 2020. Dostopno na naslovu: <https://www.fandimeserialum.cz/clanek/25033-ct3-pobezi-minimalne-do-jara-zname-vanocni-program> (citirano 18. september 2022).

Moláček, Jan, 2021: Rada ČT se pře o zadání posudku, který má rozhodnout o Dvořákovvi. Má ho dělat kancelář bez referencí a webu. *DeníkN*. 1. junij 2021. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/637560/rada-ct-se-pre-o-zadani-posudku-ktery-ma-rozhodnout-o-dvorakovi-ma-ho-delat-kancelar-bez-referenci-a-webu/?ref=list> (citirano 30. september 2022).

Moláček, Jan, 2020: ČT24 teď sleduje nejvíc diváků v historii. Musíme vydržet tak dlouho, jak bude třeba, říká šéf zpravodajství. *DeníkN*. 20. marec 2020. Dostopno na naslovu: <https://denikn.cz/318688/ct24-ted-sleduje-nejvic-divaku-v-historii-musi-me-vydrzet-tak-dlouho-jak-bude-treba-rika-sef-zpravodajstvi/?ref=list> (citirano 30. september 2022).

redakce, 2022: ČT3 o prázdninách: Více akvizic. *Parabola.cz*. 21. junij 2022. Dostopno na naslovu: <https://www.parabola.cz/zpravicky/35839/ct3-o-prazdninach-vice-akvizic/> (citirano 15. september 2022).

redakce, 2021: Startují Zprávy ČT3, dopolední, uváděné klidněji. *Médiář*. 29. januar 2021. Dostopno na naslovu: <https://www.mediar.cz/startuji-zpravy-ct3-dopoledni-uvade-ne-klidnej/> (citirano 20. avgust 2022).

redakce, 2020: Startuje ČT3, program České televize pro seniory. *Médiář*. 18. marec 2020. Dostopno na naslovu: <https://www.mediar.cz/startuje-ct3-program-ceske-televize-pro-seniory/> (citirano 10. september 2022).

Redakce MaM, 2022: ČT plánuje velké škrtky. Skončí ČT3, přibude reklama a bude se propouštět. *Marketing&Media*. 31. maj 2022. Dostopno na naslovu: <https://mam.>

- cz/zpravy/2022-05/ct-planuje-velke-skrty-skonci-ct3-pribude-reklama-a-bude-se-propoustet/ (citirano 15. september 2022).
- Rožánek, Filip, 2022: ČT radikálně šetří. Skončí program ČT3, omezí vysílání sportu. *Lupa.cz*. 31. maj 2022. Dostopno na naslovu: <https://www.lupa.cz/clanky/ct-radikalne-setri-skonci-program-ct3-omezi-vysilani-sportu/> (citirano 10. september 2022).
- Rožánek, Filip, 2020: Podívejte se: Takhle začala vysílat ČT3 pro seniory. *Lupa.cz*. 23. marec 2020. Dostopno na naslovu: <https://www.lupa.cz/aktuality/jak-naladit-ct3/> (citirano 10. september 2022).
- Sedikides, Constantine et al., 2008: Nostalgia. Past, Present, and Future. *Psychological Science*. 17/5. 304–307.
- Sperb, Jason, 2021: Clearing up the haze. Toward a definition of the »nostalgia film« genre. V: *Was it yesterday? Nostalgia in contemporary film and television* (ured. Leggatt, Matthew). New York: Suny Press. 15–33.
- Vardell, Daniel, 2021: Touched by time. Memories of the faded star. V: *Was it yesterday? Nostalgia in contemporary film and television* (ured. Leggatt, Matthew). New York: Suny Press. 51–70.
- Wildschut, Tim et al., 2006: Nostalgia: Content, triggers, functions. *Journal of Personality and Social Psychology*. 91. 975–993.

»Uživajte, dokler lahko!«: Vloga javne televizije v lokalni sekuritizaciji pandemije koronavirusa

Polona Petek in Andrej Lukšič

Ne bi nas smelo presenetiti, da je izbruh covid-19 ob koncu leta 2019 – izbruh bolezni, ki jo povzroča nov virus, ki ogroža precejšnje število ljudi in se v novih različicah še vedno oziroma vedno znova širi po vsem svetu – medije povsod zapolnil s poročili, obvestili, izjavami, statistikami in prognozami, ki so vzbujale strah. To se zdi logična posledica oziroma logičen odziv na navzočnost velike nevarnosti. Vsaj sprva, dokler je bil izvor nevarnosti še razmeroma neznan. Postopoma – pravzaprav kar kmalu – pa je vseprisotnost teh strašljivih vsebin izzvala negodovanje in nestrinjanje; pojavili so se glasovi, ki so terjali več pomirljivih sporočil in kritizirali pristop osrednjih medijev po vsem svetu vključno z javnimi RTV servisi kot zlorabo strahu, ustrahovanje, celo kot pornografijo strahu (glej npr. Agamben, 2020, 2021; Dodsworth, 2021; Mastnak, 2022). Te kritike – pogosto prepletene z zahtevami po odpravi nekaterih ali celo vseh protikovidnih ukrepov – na splošno niso bile dobro sprejete, kaj šele, da bi jih javnost množično odobrvala; kritikov so se prijele etikete, kot so »zanikovalci virusa«, »kovidioti«, »teoretiki zarot«, ki zanikajo znanost in zagovarjajo socialni darvinizem, in podobno. Toda zaničevanje in obsojanje nista zadušila uporniških glasov, temveč sta jih zgolj pregnala na alternativne platforme, večinoma izven osrednjega toka, kjer obstajajo naprej, družbeni razkol, ki so ga ustvarila nasprotujoča si mnenja o odzivih na pandemijo in protikovidnih ukrepih, pa se še naprej pogloblja.

V tem besedilu predlagamo drugačen pristop: stanje si bomo ogledali skozi prizmo koncepta sekuritizacije. V nadaljevanju bomo zagovarjali trditev, da je namesto obsojanja komunikacijskih strategij in vsebin upravljanja pandemije po vsem svetu, češ da gre za ustrahovanje, produktivnejši pristop, ki te strategije in vsebine interpretira kot komponente sekuritizacije pandemije, torej procesa, ki je bil verjetno dobronameren, a se je izkazal za kontraproduktivnega. To besedilo je poskus osvetlitve lokalne implementacije tega procesa v Sloveniji, pri čemer bomo kot študijo primera uporabili tiskovne konference in druga gradiva, predvajana na javnem RTV servisu. Skušali bomo prikazati delovanje in kontraproduktivne učinke tega procesa v Sloveniji, na koncu pa podali predlog, da je čas za desekuritizacijo pandemije.

Besedilo je razdeljeno v več delov. V prvem razdelku bomo povzeli razvoj koncepta sekuritizacije v mednarodnih odnosih; orisali bomo njegove ključne komponente, namen in učinke, navedli bomo nekaj opaznejših primerov in povzeli kritike koncepta. V drugem razdelku bomo sekuritizacijo povezali z upravljanjem pandemije, tako da bomo identificirali predmet, grožnjo, ključne akterje sekuritizacije (in njenega posredovanja javnosti) ter občinstvo pandemske sekuritizacije. V tretjem razdelku se bomo posvetili lokalnim parametrom pandemske sekuritizacije, pri čemer se bomo osredotočili na retorične strategije sekuritizacijskih postopkov v Sloveniji: najprej bomo razpravljali o besednih figurah oziroma tropih, v katerih je infektološki imaginarij izpodrinil epidemiološkega, nato pa bomo kot ključna retorična prijema lokalnih akterjev sekuritizacije in njenega posredovanja javnosti identificirali elipso in hiperbolo. Kot študijo primera, na katero bomo oprli ta opažanja, bomo uporabili tiskovne konference in druga gradiva, predvajana na javnem RTV servisu. Četrty oziroma sklepni razdelek prinaša razpravo o širših družbenih posledicah kontraproduktivnih učinkov pandemske sekuritizacije in predlaga, da je napočil čas za desekuritizacijo kot potreben odziv na predhodno upravljanje pandemije.

Sekuritizacija

Sekuritizacija je termin, ki se uporablja v vsaj dveh drastično različnih kontekstih. Na področju financ je sekuritizacija poimenovanje za prakso posojanja denarja v obliki hipotek, obveznic in drugih vrst vrednostnih papirjev (tako imenovanih *securities*) ter trgovanja s temi sredstvi. V družboslovju, kjer ima izraz precej drugačen pomen, se je sekuritizacija pojavila v 90. letih prejšnjega

stoletja, najprej v delu predstavnikov tako imenovane kopenhavske šole mednarodnih odnosov. Deklarirani namen te skupine raziskovalcev, povezane s Kopenhavskim mirovnim inštitutom (COPRI/Copenhagen Peace Research Institute), je bila intervencija v takratno stanje raziskav na področju varnostnih ved, ki naj bi prinesla vzpostavitev širšega, celovitejšega pojmovnega okvira za analiziranje in razumevanje varnosti. Izpodbijali so prevlado vojaških in državnih vidikov v predhodnih konceptualizacijah varnosti in zagovarjali tezo, da je treba varnost obravnavati v še vsaj treh dodatnih sektorjih: ekonomskem, okoljskem in družbenem (Buzan, 1983; Wæver et al., 1993; Wæver, 1995; Buzan et al., 1998). Druga temeljna teza kopenhavske šole je, da **varnost ni objektivno dejstvo, temveč družbeni oziroma diskurzivni konstrukt**. Ole Wæver (1989), ki se je pri tem oprl na delo Johna L. Austina (1990), je prvi podrobneje pojasnil to tezo, tako da je varnost opredelil kot performativno govorno dejanje, torej kot ilokucijsko dejanje, ki ne pomeni preprostega opisa obstoječe varnostne situacije, temveč situacijo pravzaprav vzpostavlja kot varnostno situacijo, s tem ko jo prepričljivo prikaže kot takšno (glej tudi Williams, 2003).

Sekuritizacija je torej proces, v katerem **akterji sekuritizacije** uporabljajo govorna dejanja (**sekuritizacijske postopke**), da ustvarijo kolektivno, intersubjektivno stanje negotovosti, tako da neki problem predstavijo kot **eksistencialno grožnjo**, ki preti neki dragoceni **entiteti**. Buzan et al. (1998, 32–33) menijo, da je prepričljivost sekuritizacijskega govornega dejanja za relevantno **občinstvo** odvisna od **predpogojev**, ki se delijo na dve kategoriji. »Notranji, lingvistično-gramatikalni« predpogoj je, da govorno dejanje upošteva **»splošno gramatiko varnosti«**, tako da »skonstruira zgodbo«, ki neki problem predstavi kot grožnjo, ki je eksistencialna v tem, da se bliža točki brez povratka in je za odvrnitev te nevarnosti potrebno sprejeti izredne ukrepe; sekuritizacijski postopek se zavzema za neki »možen izhod«. »Zunanji, kontekstualni in družbeni« predpogoji se nanašajo na socialni kapital – torej na (ne nujno uradno) **avtoriteto** – akterja sekuritizacije, ki mora »zasedati položaj, s katerega je govorno dejanje mogoče izvesti (Za sprožitev postopka, ki naj bi bil sprožen, morajo biti osebe in okoliščine v danem primeru ustrezne.)« (ibid., 32, citirajo Austin, 1990, 25). Za drugo kategorijo predpogojev so relevantne tudi »značilnosti domnevnih groženj, ki bodisi pospešijo bodisi ovirajo sekuritizacijo« (Buzan et al., 1998, 33). Kot pravi Thierry Balzacq, je »sekuritizacija praksa, ki jo določajo pravila in katere uspešnost ni nujno odvisna od obstoja dejanske grožnje, temveč od diskurzivne sposobnosti akterjev, da nekemu dogajanju učinkovito pripišejo takšen pomen« (Balzacq, 2005, 179).

Skratka, sekuritizacija je **proces preoblikovanja nekega problema v eksistencialno grožnjo**, »ki terja izredne ukrepe in upravičuje dejanja izven običajnih okvirov političnega upravljanja« (Buzan et al., 1998, 24). Sekuritizacijski postopki, ki jih izvajajo različni akterji sekuritizacije (denimo predstavniki države, znanstvenih inštitucij ali nevladnih organizacij) s pomočjo posrednikov (običajno so to mediji), »izredne ukrepe, ki bi bili v drugačnih okoliščinah nelegitimni, naredijo sprejemljive in legitimne« (Betts in Pilath, 2017, 789). Povedano drugače, sekuritizacija omogoči preskok iz regularne politike v politiko izrednih razmer, akterji sekuritizacije pa trdijo, da so potrebni izredni ukrepi, in si lastijo pravico do njihovega sprejemanja. Z uspešno sekuritizacijo se izbrani problem izvzame iz regularne politike, razpravljanje o njem se zaključi, sprejmejo se izredni ukrepi. Vse to je izvedljivo, če je sekuritizacija uspešna, torej če se percepcija grožnje uspešno »prenese na večinsko občinstvo, ki to percepcijo sprejme in ponotranji«; če »akter sekuritizacije in občinstvo ne prepoznata eksistencialne grožnje oziroma ne sprejemata trditev o njenem obstoju v enaki meri, pa sekuritizacija spodleti« (Al in Byrd, 2018, 611).

Raziskovalci so prepoznali že vrsto področij sekuritizacije, številni problemi so bili uspešno sekuritizirani in teorija sekuritizacije je navdihnila obsežen korpus empiričnih raziskav. Omenimo le nekaj primerov: terorizem je bil v preteklih nekaj desetletjih pogosto predmet raziskav znanstvenikov, ki se ukvarjajo s sekuritizacijo (npr. Buzan, 2006; Bjørkheim, 2020); ravno tako se kot eksistencialne grožnje pogosto omenjajo migracije (npr. Betts in Pilath, 2017; Dingott Alkopher in Blanc, 2017; Karyotis, 2012), siromašenje energetskih virov (npr. Rothe, 2016; Nyman, 2018; Kester, 2022) in zlasti podnebne spremembe (npr. Oels, 2013; von Lucke, 2018; Ide et al., 2019). Tudi o sekuritizaciji javnega zdravja se je že razpravljalo (Opitz, 2016; cf. Howell, 2014): Stefan Elbe (2006, 2008; Elbe et al., 2014) ter Colin McInnes in Simon Rushton (2010, 2011) so sekuritizacijo javnega zdravja povezali z virusom HIV/AIDS, Melissa G. Curley in Jonathan Herington (2010), Thomas Abraham (2011) ter Adam Kamradt-Scott in Colin McInnes (2012) s pandemsko gripo, David P. Fidler (2003, 2004) in Sara Davies (2008) pa z izbruhom SARS.

Sekuritizacija je tudi predmet pomislekov in kritik. Raziskovalci so pokazali, da so uspešno sekuritizirani problemi deležni nesorazmerne količine pozornosti in sredstev, pa tudi strožjih ukrepov kot grožnje, ki niso bile uspešno sekuritizirane, čeprav lahko slednje povzročijo več človeške škode (Zwitter in de Wilde, 2010). Poleg tega lahko sekuritizacija razvname kontraproduktivno emocionalnost nacionalizma (Deudney, 1990), imperativ »permanentne

varnosti« oziroma »nedosegljivega cilja absolutne varnosti« in z njim povezana tesnoba pa lahko vodita – in sta že pripeljala – do genocida in podobnih strahot (Moses, 2021, 1; glej tudi Neocleous, 2022; Gustafsson, 2021; May, 1977; Tillich, 1947). Ne nazadnje pa ima sekuritizacija lahko tudi resne posledice za demokracijo, človekove pravice in svoboščine, vključno s svobodo govora in izražanja, kajti uspešna sekuritizacija lahko prepreči demokratično razpravljanje in ovira akademsko obravnavanje (Aradau, 2004; cf. Roe, 2012).

Uvodni razdelek lahko torej sklenemo z ugotovitvijo, da je teorija sekuritizacije uporaben pristop za raziskovanje diskurzivne konstrukcije groženj. Omogoča obravnavo sekuritizacijskih strategij in metod, saj tvori osnovo za oceno njihove legitimnosti in uspešnosti, seveda pa, če je potrebno, tudi za njihovo izpodbijanje.

Sekuritizacija in pandemija covid-19

Na silvestrovo 2019 so lokalne zdravstvene oblasti v Vuhanu objavile vest o možnem izbruhu nalezljive bolezni v tem kitajskem mestu.¹ Prva mednarodna poročila so sporočala, da bolezen povzroča nov virus (ki sicer spada v precej dobro znano družino virusov). Mediji po vsem svetu so kmalu poročali tudi o prvih smrtnih žrtvah in o očitno izjemno hitrem širjenju virusa. Vir grožnje so torej prepoznali nemudoma, informacije o njem pa so bile zelo omejene. V tednih, ki so sledili, so sporočila Svetovne zdravstvene organizacije (SZO), ki so dopolnjevala in posodabljala informacije o virusu, postala redna rubrika v globalnih medijih, dopolnjevala so jih poročila o naraščajočem številu okužb in smrtnih žrtev, v članku, objavljenem v enem od najpomembnejših medicinskih znanstvenih časopisov na svetu, pa so za epidemiološko relevanten razglasili asimptomatski prenos, torej prenos, pri katerem prenašalec virusa ne kaže znakov bolezni (Rothe et al., 2020). Vsi ti podatki – o izbruhu bolezni, ki jo povzroča potencialno smrtonosen in zelo nalezljiv nov virus, ki se lahko širi asimptomatsko, skupaj s prvimi poročili o preobremenjenih bolnišnicah in o potrjeni navzočnosti virusa po vsem svetu še pred koncem januarja 2020 – so se začeli povezovati v pripoved o zelo resni grožnji za globalno javno zdravje, ki je dosegla vrhunec, ko je SZO 30. januarja izbruh covid-19 opredelila kot javnozdravstveno grožnjo mednarodnega pomena² (PHEIC/Public

1 http://en.nhc.gov.cn/2020-04/06/c_78861_2.htm (citirano 21. avgust 2022).

2 [https://www.who.int/news-room/detail/30-01-2020-statement-on-the-second-meeting-of-the-international-health-regulations-\(2005\)-emergency-committee-regarding-the-outbreak-of-novel-coronavirus-\(2019-ncov\)](https://www.who.int/news-room/detail/30-01-2020-statement-on-the-second-meeting-of-the-international-health-regulations-(2005)-emergency-committee-regarding-the-outbreak-of-novel-coronavirus-(2019-ncov)) (citirano 21. avgust 2022).

Health Emergency of International Concern) in nato 11. marca 2020 razglasila pandemijo.³

Povedano drugače, v manj kot treh mesecih je prevladalo vzdušje globalne negotovosti, ki je z razglasitvijo pandemije dobilo tudi uraden, formalen status, proces sekuritizacije pa je bil v polnem teku. Identificali so **vir grožnje** (virus), ki je takoj postal predmet mrzličnega raziskovanja.⁴ Prepoznali so **entiteto** (globalno javno zdravje), ki ji preti **grožnja** (kolaps globalnega sistema javnega zdravstva), in **občinstvo**, ki ga je treba nagovoriti (celotno svetovno prebivalstvo). Številna poročila, tabele, grafični prikazi in napovedi – ki so jih pripravljale organizacije, kot sta SZO in Our World in Data, ter vodilne svetovne znanstvenoraziskovalne ustanove, kot sta Univerza Johns Hopkins in Imperial College London, osrednji mediji vključno z javnimi RTV servisi pa so jih hitro razširjali po vsem svetu – so sugerirali, da se stanje hitro približuje točki brez povratka (zato so razglasili pandemijo), in začela se je razprava o izrednih ukrepih, ki naj bi preprečili uresničitev grožnje. Zaprtja družbe, množično testiranje, socialna distanca in maske so bili elementi predlaganega začasnega »možnega izhoda« (ki so jih najprej preizkusili na Kitajskem, kmalu pa so temu sledili tudi drugod po svetu), medtem ko so znanstveniki razvijali in preizkušali trajnejšo rešitev – cepiva. S tem je bil izpolnjen prvi predpogoj za uspešno sekuritizacijo: instrumentalizirali so splošno gramatiko varnosti.

Pandemija, kot je pojem opredeljen v zadnji izdaji *Slovarja epidemiologije* (2016), ki ga je izdala založba Oxford University Press, je epidemija, ki se širi po zelo obsežnem območju, morda celo po vsem svetu, prehaja državne meje in običajno prizadene veliko število ljudi. Na kratko, gre za globalen pojav z intenzivnimi, morda neenakomernimi lokalnimi manifestacijami (izbruhi in odzivi nanje se pojavljajo ob različnih časih na različnih mestih). Zato tudi sekuritizacija poteka tako globalno kakor tudi lokalno. To morda najbolje ponazori zasedba akterjev sekuritizacije. Kot smo nakazali že zgoraj, je vlogo vrhovnega globalnega akterja v procesu sekuritizacije pandemije covida-19 takoj prevzela SZO, mednarodna organizacija – ki so jo ustanovili leta 1948 kot specializirano agencijo Združenih narodov, zdaj pa se razvija v smeri javno-zasebnega partnerstva, ki mu zajeten delež sredstev

3 <https://www.who.int/director-general/speeches/detail/who-director-general-s-opening-remarks-at-the-media-briefing-on-covid-19---11-march-2020> (citirano 21. avgust 2022).

4 Že bežen pregled podatkov, ki so dostopni na PubMed.gov, pokaže, da je bilo že v prvem letu pandemije npr. samo o asimptomatskem prenosu objavljenih več kot tisoč recenziranih znanstvenih člankov.

zagotavljajo zasebni donatorji⁵ –, ki ima ustrezen socialni kapital, da je od nje mogoče pričakovati verodostojne informacije in torej prepričljive sekuritizacijske poteze. V tej vlogi so s SZO združili moči številni globalni in lokalni javni in zasebni akterji (organizacije in inštitucije, kot so ameriški Center za nadzor in preprečevanje bolezni, Evropski center za preprečevanje in obvladovanje bolezni ter Svetovna zveza za cepiva in imunizacijo Gavi, če omenimo le najvidnejše). Še pomembneje: vlogo akterjev sekuritizacije so večinsko prevzeli tudi odločevalci po vsem svetu (ki so izdajali odloke in sprejemali zakone, ki so v idealnih primerih legalizirali predlagane pandemske odzive) in osrednji mediji (vključno z javnimi RTV servisi), brez katerih tako učinkovit prenos percepcije grožnje na lokalno in globalno občinstvo ne bi bil mogoč. Akterji sekuritizacije so torej prišli iz vrst institucionalizirane znanosti, politike in medijev. Tudi drugi predpogoj za uspešno sekuritizacijo – akterji z ustreznim socialnim kapitalom in na ustreznih položajih – je bil torej izpolnjen.

Sekuritizacija pandemije covid-19 v Sloveniji

V tem razdelku razpravljamo o sekuritizaciji pandemije covid-19 v Sloveniji. Identificirali bomo osrednje akterje sekuritizacije v Sloveniji in razpravljali o retoričnih strategijah njihovih sekuritizacijskih postopkov: najprej se bomo lotili zanimivega izpodriva, s katerim je infektološki imaginarij nadomestil epidemiološkega, nato pa bomo kot ključna retorična prijema lokalnih akterjev sekuritizacije in njenega posredovanja javnosti identificirali elipso in hiperbolo. Tiskovne konference in druga gradiva, predvajana na RTV Slovenija, bomo uporabili kot študijo primera, na katero bomo oprli ta opažanja, in zagovarjali trditev, da so se retorične strategije upravljanja pandemije izkazale za kontraproduktivne, saj so sprva okrepile percepcijo grožnje, navsezadnje pa so uspešno sekuritizacijo preprečile, namesto da bi jo omogočile.⁶

5 <http://open.who.int/2020-21/budget-and-financing/gpw-overview> (citirano 21. avgust 2022).

6 Avtorja pričujočega besedila preučujeva retorične strategije sekuritizacije pandemije (in nje-nega izpodbijanja) v vrsti slovenskih medijev: od osrednjih nacionalnih do lokalnih, od tistih, vpisanih v razvid medijev pri Ministrstvu RS za kulturo, do tistih, ki so se vzpostavili kot samonikle in državno neregulirane komunikacijske platforme prav med pandemijo. Za potrebe te študije sva se osredotočila na vladne tiskovne konference, ki jih je v obdobju vlade Janeza Janše prenašal javni RTV servis, torej RTV Slovenija, in še na nekaj izjav, ki so jih v istem obdobju za javnost podali uradni predstavniki vlade in njihovi strokovni svetovalci.

Podobe vojne

Proces sekuritizacije v Sloveniji se ujema z vzorcem, ki je bil vzpostavljen globalno: vir grožnje je isti (virus), ravno tako ogrožena entiteta, grožnja in občinstvo, le da se vse upravlja in nagovarja na lokalni oziroma nacionalni ravni; ogroženo je torej nacionalno javno zdravje, ki mu preti kolaps slovenskega javnozdravstvenega sistema, akterji sekuritizacije pa nagovarjajo prebivalstvo celotne države. Gramatika varnosti in zlasti akterji sekuritizacije pa so vendarle dobili tudi bolj lokalno obarvane poteze. Tudi v Sloveniji so pandemijo predstavljali kot točko brez povratka, katere lokalna manifestacija naj bi, vsaj po zgodnjih napovedih, dosegla epske razsežnosti: na vladni tiskovni konferenci, ki jo je RTV Slovenija prenašala na svojem 3. televizijskem programu 6. aprila 2020,⁷ je Milan Krek, novi direktor Nacionalnega inštituta za javno zdravje (NIJZ), napovedal devetdeset tisoč smrti, ki naj bi jih virus terjal do konca leta – grozljiv obet za državo, v kateri se je povprečna letna smrtnost gibala okoli številke dvajset tisoč.⁸ Takšne napovedi – skupaj z dejstvom, da je nova vlada (tretji mandat Janeza Janše kot predsednika vlade Republike Slovenije je sovpadel z razglasitvijo epidemije v Sloveniji⁹) za svojega uradnega govorca izbrala Jelka Kacina, avtorja izjave v naslovu pričujočega besedila,¹⁰ ki ga številni slovenski državljani še vedno povezujejo s tiskovnimi konferencami, ki so potekale v Cankarjevem domu med nekajdnevno vojno za osamosvojitve leta 1991¹¹ – so ustvarile prepričljiv vtis izrednih razmer. Nakazani možni izhodi so bili podobni tistim v drugih državah: redna uporaba razkužil, obvezna uporaba mask, množično testiranje, šolanje na daljavo, socialna distanca in zaprtja družbe. Ta orožja v boju proti virusu so se dopolnjevala s policijsko uro in omejitvami gibanja na občine, prepovedali so zbiranje večjih skupin ljudi,

7 Konferenca je dostopna v arhivu na spletnem naslovu <https://www.gov.si/novice/2020-04-06-izjava-milana-kreka-in-jelka-kacina-glede-aktualnega-stanja-v-zvezi-z-epidemijo-bolezni-covid-19/> (citirano 21. avgust 2022).

8 Po podatkih, ki so javno dostopni na spletišču Statističnega urada Republike Slovenije www.stat.si, je bila smrtnost leta 2020 in 2021 res opazno višja (24.016 in 23.261), toda daleč od napovedanega več kot štirikratnega povečanja.

9 Epidemijo je zdravstveni minister v odstopu Aleš Šabeder razglasil v četrtek, 12. marca, nova vlada pa je bila potrjena v petek, 13. marca. Glej <https://www.gov.si/novice/2020-03-12-slovenija-razglasila-epidemijo-novega-koronavirusa/> in <https://www.sta.si/v-srediscu/vlada2020> (oboje citirano 21. avgust 2022).

10 Konferenca je dostopna v arhivu na spletnem naslovu <https://www.gov.si/novice/2020-03-21-izjava-glede-aktualnega-stanja-v-zvezi-z-epidemijo-bolezni-covid-19/> (citirano 21. avgust 2022).

11 Zgoraj omenjena tiskovna konferenca 6. aprila je bila prva tiskovna konferenca, povezana s pandemijo, ki so jo prenašali iz Cankarjevega doma.

težko pričakovani začetek cepljenja pa je namigoval na začasnost teh drakon-
skih ukrepov. Besednjak, ki so ga predstavniki politike in stroke uporabljali
na preučeni tiskovnih konferencah in v drugih izjavah za javnost, je bil poln
podob vojne (ukrepi kot orožje, borba z virusom, zdravstveni delavci kot vojaki
na prvi bojni liniji, boj z okužbo in tako naprej). Prevladalo je vzdušje vojne.

Instrumentalizacija gramatike varnosti, artikurirane v zapovedujoči vojaški re-
toriki skupaj s pokroviteljskim, ne vključujočim nagovorom,¹² je bila v Sloveniji
še posebno odločna in intenzivna, čeprav to ni bilo značilno le za upravljavce
pandemije v Sloveniji; vzorec je bil pravzaprav zelo navzoč po vsem svetu,
izjeme, kot je Švedska, so bile redke (in zato precej razvpite). Tako imenovani
švedski model, o katerem se je veliko razpravljalo, kaže, da se je upravljanja
pandemije mogoče lotiti tudi drugače (in uspešno),¹³ s priporočili namesto
z zapovedovanjem, z osredotočanjem na pomirjanje prebivalstva namesto na
boj z virusom. Toda prav slednje je bilo v središču pozornosti v večini držav
po vsem svetu. Tu trdimo, da je bil ta fokus v Sloveniji rezultat dveh dejav-
nikov. Prvi dejavnik je politični režim, ki je sovpadel s prvima dvema letoma
pandemije v Sloveniji; to je bil režim Janeza Janše, predsednika Slovenske de-
mokratske stranke, ki je bil v preteklosti – poleg dveh premierskih mandatov
– že dvakrat tudi obrambni minister, še pomembnejši pa je morda podatek o
njegovem akademskem ozadju: Janez Janša je zaključil študij varnostnih ved.
Ni nenavadno, da si je predsednik vlade s takšnim kulturnim kapitalom epide-
mijo predstavljal kot bojno polje. S tem je tesno povezan drugi dejavnik: glede
na akademske predispozicije Janeza Janše ni presenetljivo, da predsednik vlade
idealnih sogovornikov oziroma sodelavcev pri sekuritizaciji ni našel v znan-
stveni disciplini, ki je najbolj opremljena za upravljanje epidemij, torej med
epidemiologi, temveč v disciplini, katere imaginarij je sorodnejši imaginariju
specialistov za varnost, torej med infektologi.¹⁴ Prav ta kombinacija obrambo-

12 Glej npr. poročilo o ugotovitvah empirične raziskave (ki temelji na skupinskem intervjuju), ki
jo je izvedla Brigita Skela Savič (v Salecl, 2021, 229–52).

13 Po podatkih, ki so jih zbrali na Univerzi Johns Hopkins in ki so dostopni pri Our World in
Data, je bil švedski pristop precej uspešnejši od slovenskega, če kot merilo vzamemo recimo
število smrti na milijon prebivalcev. Isti viri kažejo tudi, da je bil švedski pristop precej uspeš-
nejši tudi od italijanskega, čeprav imata obe državi primerljivo (in visoko) stopnjo preceplje-
nosti (Italija celo višjo od Švedske). Glej <https://ourworldindata.org/covid-deaths>.

14 Snovalec švedskega modela odzivanja na pandemijo je bil epidemiolog Anders Tegnell. V
Sloveniji pa so epidemiologa na čelu NIJZ odstavili (in to dvakrat – prva je bila razrešena Nina
Pirnat, kmalu za njo še Ivan Eržen) in ga nadomestili z Milanom Krekom, strokovnjakom za
javno zdravje na področju zlorabe substanc; vladni posvetovalni skupini sta vodili infektolo-
ginji Bojana Beović (vodja svetovalne skupine za cepljenje) in Mateja Logar (vodja strokovne
skupine za odzivanje na pandemijo). Pri argumentiranju lastnih sekuritizacijskih potez sta se

slovnega in infektološkega imaginarija je v Sloveniji izpodrinila epidemiološki imaginarij in preplavila medije s podobami vojne. Vtis izrednih razmer je nato le še utrdil uradni vladni govorec, še en diplomant varnostih ved, Jelko Kacin.

Elipsa in hiperbola

Medtem ko podobe vojne kot prva retorična strategija sekuritizacijskih postopkov niso bile povsod tako prevladujoče kot v Sloveniji med vlado Janeza Janše, se bomo zdaj lotili še dveh oziroma, natančneje, treh retoričnih sredstev, ki so jih v precej enaki meri vpoklicali upravljavci pandemije skorajda povsod po svetu. Pokazali bomo, da so akterji sekuritizacije pri podajanju informacij o grožnji (oziroma njenem viru) uporabljali **hiperbolo**, **elipso** in (elipsi sorodno) **aposoiepezo**, a da jim je pri tem spodletel prenos želenega sporočila (da pandemija pomeni eksistencialno grožnjo) na celotno populacijo.

Za našo analizo je pomembna derridajevska kritika teorije sekuritizacije, ki jo je podal R. Guy Emerson (2017). Emerson pravi, da je sekuritizacijo treba razumeti kot relacijski proces, v katerem govorno dejanje proizvede ne le grožnjo, temveč tudi akterja sekuritizacije in občinstvo (seveda pa to lahko tudi spodleti). S tega vidika je neuspeh sekuritizacije mogoče potrditi, če je razviden neuspeh oblikovanja (predvidenega) občinstva. Naša analiza uporabe hiperbole, elipse in aposioepeze bo pokazala, da so izbrana retorična sredstva onemogočila oblikovanje (predvidenega) občinstva in s tem preprečila uspešno sekuritizacijo, namesto da bi jo omogočila.

Terminologijo, ki jo uvajamo v tem razdelku, črpamo iz znamenitega dela *Šola govorništva (Institutio Oratoria)*, cca 95 pr. n. št., slovenski prevod 2015) Marka Fabija Kvintilijana, v katerem je rimski retor razvil klasično tipologijo retoričnih tropov in figur. V VIII. knjigi Kvintilijan obravnava trope, med katerimi za najbolj razširjenega in najlepšega (*tropus frequentissimus et pulcherrimus*) razglasi metaforo, kamor večinsko spadajo podobe vojne, obravnavane v prejšnjem razdelku. Poleg metafore med trope uvršča še metonimijo, sinekdoho, katahrezo in vrsto drugih oblik rabe besed v prenesenem pomenu, ne nazadnje tudi **hiperbolo** (*hyperbolé*), ki jo definira kot »spodobno prekoračenje resnice; njena odlika je enaka v obe smeri, tako pri [izraznem] večanju kot pri zmanjševanju« (Kvintilijan, 2015, 616). V IX. knjigi govori o figurah; medtem ko

obe lahko oprli tudi na manj uradno, a zato nič manj vplivno podporo akademskih avtoritet, kot sta infektologinja Tatjana Lejko Zupanc in imunolog Alojz Ihan, ki je medtem postal član delovne strokovne skupine za svetovanje pri novi slovenski vladi.

tropi pomenijo rabo besed v prenesenem pomenu, pri figurah besede obdržijo prvotni pomen. Kvintilijan jih deli na miselne (*figurae sententiarum*) in besedne figure (*figurae verborum*) in v obeh skupinah identificira retorično sredstvo za izvedbo izpusta oziroma zamolka: **elipsa** (*ellipsis*) je besedna figura, pri kateri govorec izpusti posamezno besedo (denimo iz sramežljivosti, ker bi poslušalci to besedo lahko dojeli kot vulgarno ali žaljivo), **aposiopeza** (*aposiopēsis*) pa je (laikom manj znano in zato v nestrokovnih kontekstih pogosto z elipso zamenjano) poimenovanje za miselno figuro, pri kateri govorec zamolči del misli, izpusti del informacij, izjava ostane nedokončana (s tem pa se odpre možnost, da poslušalci zamolčano dopolnijo sami, opozarja Kvintilijan). V nadaljevanju bomo pokazali, kako so upravljavci pandemije ta tri retorična sredstva uporabljali v pandemskih sekuritizacijskih postopkih.

Od prve vesti o izbruhu novega koronavirusa so se dnevnoinformativne oddaje (ne le na RTV Slovenija) in kmalu tudi vladne tiskovne konference (na RTV Slovenija) običajno začenjale s števkami: število opravljenih testiranj, število pozitivnih testov (ki so ga običajno navajali kot število potrjenih primerov okužbe), število hospitaliziranih bolnikov, število pacientov v enotah intenzivne nege, število umrlih. Od aprila 2020 te podatke zbira in objavlja tudi spletišče »Covid-19 sledilnik«. ¹⁵ Ta način poročanja, ki se med pandemijo ni bistveno spreminjal, se ujema s prvo retorično strategijo (torej s podobami vojne): podoben je poročilom z bojišča. Hkrati pa tudi **hiperbolizira** škodo, ki jo povzroča virus, kajti (1) ne razlikuje med asimptomatskim in simptomatskim potekom okužbe (kar bi moralo biti objavljeno kot pomemben podatek, če je namen poročanja pomirjanje občinstva, in *vice versa*) in (2) ne razlikuje med ljudmi, ki so umrli zaradi covida-19, in tistimi, ki so umrli zaradi drugih vzrokov, medtem ko so bili pozitivni na novi koronavirus. Niti javno priznanje (vodje strokovne skupine za odzivanje na pandemijo, infektologinje Mateje Logar), ¹⁶ da slednje drži, niti namigovanja (denimo ministra za notranje zadeve Aleša Hojsa), ¹⁷ da oblasti ocenjujejo, da je le približno pet odstotkov poro-

15 <http://covid-19.sledilnik.org/>. Covid-19 sledilnik je odprtopodatkovni in odprtodkodni projekt, ki objavlja »informacije, ki izvirajo iz javno dostopnih uradnih virov, za katere je pristojni državni organ (npr. NIJZ, MZ, MIZŠ idr.) predhodno že presodil, da so zadostno anonimizirane, da so primerne za javno objavo«.

16 Mateja Logar je to potrdila na tiskovni konferenci 7. decembra 2022. Konferenca je dostopna v arhivu na spletnem naslovu <https://www.gov.si/novice/2020-12-07-primerjava-stevila-smrti-med-drzavami-neizvedljiva/> (citirano 21. avgust 2022).

17 Notranji minister Hojs je na to namigoval v razpravi v oddaji *Tarča* na 1. televizijskem programu RTV Slovenija 10. decembra 2020. Posnetek je dostopen v arhivu na spletnem naslovu <https://www.rtvlo.si/rtv365/arhiv/174738653?s=tv> (citirano 21. avgust 2022). O podobnih

čanih smrti dejansko povzročil virus, niso bistveno vplivali na zgoraj omenjeni način poročanja. To nas vodi k sklepu, da sta bili tudi elipsa in aposiopeza vpoklicani v poročanje o pandemiji z namenom okrepitve percepcije grožnje novega koronavirusa. Oglejmo si, kako se to kaže v zvezi z dvema pomembnima podatkom, ki se tičeta nalezljivih bolezni.

Ne glede na to, kako pretirane so morda bile izjave ministra Hojsa, posameznika gotovo zelo zanima, kako verjetno je, da bo nalezljiva bolezen usodna prav zanj. To se v medicini imenuje stopnja umrljivosti med okuženimi (IFR/ Infection Fatality Rate) in je eden od najpomembnejših epidemioloških parametrov. Razlikovati jo je treba od stopnje umrljivosti med obolelimi (CFR/ Case Fatality Rate), ki pomeni oceno tveganja za smrt pri simptomatskem poteku okužbe, medtem ko skuša IFR upoštevati tudi asimptomatske primere. O teh dveh ocenah na vladnih tiskovnih konferencah niso razpravljali, ravno tako kot ju predstavniki odločevalcev in stroke niso omenjali v drugih izjavah za javnost na RTV Sloveniji (ali v drugih medijih). Odločitev, da se javnosti ne bo informiralo o stopnji umrljivosti (in o razliki med stopnjo umrljivosti med okuženimi in stopnjo umrljivosti med obolelimi), ustvarja zanimivo elipso, medtem ko je odločitev o nadvse vestnem poročanju o **številu** smrtnih žrtev med kovidnimi bolniki, ne da bi se ob tem razpravljalo o **stopnji** umrljivosti, vzpostavila – v očeh raziskovalca, ki razume proces sekuritizacije, zgovorno – aposiopezo.

In kakšna je torej ocena, o kateri vlade po vsem svetu niso poročale tako zavzeto, kot so poročale o drugem najpomembnejšem epidemiološkem parametru, to je o osnovnem reprodukcijskem številu (R_0)?¹⁸ Kot je bilo pred nedavnim objavljeno v znanstvenem časopisu *Journal of Infectious Diseases*, »je bilo v oceno stopnje umrljivosti med okuženimi s povzročiteljem covid-19 vložnega ogromno truda« in kljub uporabi različnih metod in pristopov so rezultati »v različnih študijah precej konsistentni« (Luo et al. 2021, 43). Navedimo oceno iz študije, ki je bila objavljena v glasilu SZO (*Bulletin of the World Health Organization*):

trditvah (čeprav brez ocen v odstotkih) je poročal portal *Ostro* 18. decembra 2020: <https://www.ostro.si/si/razkrinkavanje/objave/statistika-s-covidom-povezanih-smrti-zajema-vse-umrle-s-potrjeno-okuzbo> (citirano 21. avgust 2022), ponatisnila jih je tudi *Mladina* 19. decembra 2020: <https://www.mladina.si/203713/statistika-s-covidom-povezanih-smrti-zajema-vse-umrle-s-potrjeno-okuzbo/> (citirano 21. avgust 2022).

18 R_0 je »epidemiološko merilo, s katerim se ocenjuje prenosljivost povzročitelja okužb. R_0 je izpeljan iz naslednjih spremenljivk: trajanja kužnosti po tem, ko se bolnik okuži, verjetnosti prenosa okužbe pri stiku med dovzetno osebo in kužnim posameznikom ter pogostosti stikov. [...] Odločevalci, javnost in množični mediji se čedalje bolj osredotočajo na ta epidemiološki podatek« (Achaiah et al., 2020, 1125).

Stopnja umrljivosti med okuženimi s povzročiteljem covid-19 lahko od lokacije do lokacije zelo niha in to je lahko odraz razlik v starostni strukturi prebivalstva, mešanice primerov okuženih in umrlih bolnikov ter drugih dejavnikov. Ugotovljene stopnje umrljivosti med okuženimi so **precej nižje** od ocen, ki so jih navajali v zgodnji fazi pandemije. [...] Na 51 lokacijah je bila povprečna stopnja umrljivosti med okuženimi 0,27 % (korigirana vrednost 0,23 %). [...] Pri mlajših od 70 let se stopnja umrljivosti med okuženimi giblje med 0,00 % in 0,31 % z grobo korigirano mediano 0,05 %. (Ioannidis, 2021, 19; poudarek dodan)

Skratka, stopnja umrljivosti med okuženimi s povzročiteljem covid-19 ni posebno zaskrbljujoča in dopušča zelo obsojano, toda za prestrašenega posameznika pomirljivo primerjavo z gripo. Kar iz tega virusa dela resno grožnjo za javno zdravje (oziroma javnozdravstveni sistem), je njegovo osnovno reprodukcijsko število, torej njegova nalezljivost. Toda namesto da bi pojasnili to razliko, so se akterji sekuritizacije, arhitekti pandemskih odzivov po vsem svetu, odločili za zamolk pomirljivih informacij o stopnji umrljivosti med okuženimi (katere ocena je znana vsaj od sredine leta 2020) in za hiperbolizacijo bolj zaskrbljujočih informacij o nalezljivosti virusa. (Glede na ocenjeno stopnjo umrljivosti med okuženimi bi se napovedi Milana Kreka o devetdeset tisoč smrtnih žrtvah lahko uresničile le v državi s 30 milijoni prebivalcev, medtem ko trenutni podatek o potrjenih smrtnih žrtvah v Sloveniji sugerira, da so se pri nas s koronavirusom že okužili vsi prebivalci države.)¹⁹

Podoben vzorec sekuritizacijskih postopkov in v njih uporabljenih retoričnih prijemov bi lahko med drugim razbrali – toda o tem bi bilo mogoče podrobneje razpravljati le v precej obsežnejšem besedilu – tudi v poročanju o razpoložljivosti drugih medicinskih posegov razen cepljenja in o pomenu zgodnjega in ambulantnega zdravljenja (aposoiepa), v hiperboliziranih podatkih o učinkovitosti cepiv in o epidemiološki relevantnosti asimptomatskega prenosa ter v eliptičnih informacijah o (pogojnih) dovoljenjih (zgolj za uporabo v izrednih razmerah), ki so jih dobila cepiva, in o njihovih stranskih učinkih. Z nesorazmerno hiperbolizacijo, elipsami in zamolki so pomirjujoča spoznanja o virusu dobila status izpuščenih informacij (kot da bi šlo za strogo zaupne podatke), medtem ko se je o zaskrbljujočih vidikih pandemije razpravljalo (pre)pogosto, da bi se konsolidirala diskurzivna konstrukcija pandemije kot eksistencialne grožnje. Izsledki naše analize nas tako usmerjajo k sklepu, da so bili sekuritizacijski postopki v upravljanju pandemije

19 Covid-19 sledilnik navaja, da so v Sloveniji do 18. septembra 2022 zaradi covid-19 umrle 6803 osebe.

covida-19 – v Sloveniji in drugod po svetu – slabo premišljeni: akterji sekuritizacije so površno pretehtali tveganja in koristi uporabe hiperbole, elipse in aposiopeze, spodobnost ljudi, da se sami dokopljejo do izpuščenih informacij, je bila močno podcenjena, negativni odzivi premnogih ljudi iz vseh družbenih slojev pa kažejo, da se predvideno občinstvo (svetovna populacija, razdeljena v nacionalne skupnosti po posameznih državah) ni uspešno formiralo. Namesto da bi proizvedli vsesplošno soglašanje z ukrepi, ki bi tem podelilo legitimnost, so slabo premišljeni sekuritizacijski postopki, v kombinaciji z drakonskimi ukrepi, ki so povzročili ogromno kolateralno škodo,²⁰ najbrž precejšen del javnosti navdali z nezaupanjem ne le v znanost, temveč tudi v odločevalce in medije.

V Sloveniji se neuspeh formiranja predvidenega občinstva in torej neuspeh sekuritizacije kažeta v vrsti precej zaskrbljujočih pojavov: od množičnih protestov proti ukrepom, peticij, polemik, odprtih pisem, ki jih objavljajo oporečniški posamezniki in strokovne iniciative, zahtev za ustavno presojo do – za našo razpravo najbolj relevantne – izgube zaupanja v medije, vključno z javnim RTV servisom,²¹ ki je privedla celo do ekstremnih incidentov, kot je bil vdor aktivistov v prostore RTV Slovenija septembra 2021.²² Ob tem je treba omeniti še množenje alternativnih medijskih platform, ki ponujajo radikalno drugačne interpretacije pandemije, pogosto brez upoštevanja kakršnih koli etičnih ali profesionalnih standardov, medtem ko tudi nekaj uglednih intelektualcev zastavlja vprašanja o znanstveni utemeljenosti in družbeni koristnosti (lokalnega in globalnega) upravljanja pandemije (npr. Mastnak, 2022). To je pisana paleta odzivov, ki vsi, vsak po svoje, pričajo o tem, da »akter sekuritizacije in občinstvo nista prepoznala eksistencialne grožnje oziroma ne sprejemata trditev o njenem obstoju v enaki meri« (Al in Byrd, 2018, 611).

20 Collateral Global je organizacija, ki se ukvarja z »raziskovanjem, interpretiranjem in poročanjem o učinkovitosti in kolateralnih učinkih zapovedanih nefarmacevtskih intervencij, ki so jih izvajale vlade po vsem svetu pri odzivanju na pandemijo covida-19«. Njihovo spletišče je dragocen vir podatkov o kolateralni škodi pandemskega ukrepov: <https://collateralglobal.org/>.

21 Glej <https://www.valicon.net/sl/2022/04/raziskava-ogledalo-slovenije-april-2022/> (citirano 21. avgust 2022). Podobne trende »krhanja vezi med novinarstvom in javnostjo« ter upada zaupanja v medije v svetovnem merilu opazajo v poročilu Reuters Institute Digital News Report 2022 <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2022> (citirano 21. avgust 2022).

22 Vdor se je zgodil 3. septembra 2021. Glej npr. <https://www.rtvlo.si/slovenija/ostre-obsodbe-vdora-na-rtv-slovenija-policija-bo-znova-predlagala-prepoved-shoda/592881> (citirano 21. avgust 2022).

Čas za desekuritizacijo

Našo analizo do te točke bi bilo morda mogoče razumeti kot sugestijo, da je sekuritizacija negativen koncept, nemara celo kot sugestijo, da novi koronavirus preprosto ni dovolj nevaren, da bi dopuščal kakršno koli sekuritizacijo. To bi bilo napačno tolmačenje naših ugotovitev. Prvič, naš namen je bil pokazati, da se sekuritizacija, zlasti »ekscesna« sekuritizacija (Buzan et al., 1998, 40), lahko spremeni v negativen proces, ko spodleti, ko se sekuritizacijski postopki izkažejo za kontraproduktivne, saj ustvarjajo nestrinjanje namesto soglašanja in privolitve ter lahko s tem pripeljejo do družbenih nemirov ali še česa hujšega. Drugič, že drugi avtorji so pokazali, da so uspešno sekuritizirani problemi deležni nesorazmerne količine pozornosti in sredstev, pa tudi strožjih ukrepov kot grožnje, ki niso bile uspešno sekuritizirane, čeprav lahko slednje povzročijo več človeške škode (Zwitter in de Wilde, 2010):

Lahko bi domnevali, da je objektivno merilo negotovosti število smrtnih žrtev, kar bi temeljilo na osnovni predpostavki, da večje število umrlih pomeni večjo verjetnost, da bo neki problem prednostno obravnavan kot eksistencialna grožnja. **A že preprost primer pokaže, da je ta osnovna (zdravorazumska) predpostavka zmotna.** Leta 2005 je v EU v prometnih nesrečah umrlo 41.600 ljudi, medtem ko je v istem letu v Zahodni Evropi v terorističnih napadih umrlo 56 ljudi. Medtem ko je terorizem predmet izjemno pomembnega političnega diskurza, se varnosti v prometu ne sekuritizira (je pa zakonsko regulirana).²³ (Ibid., 8)

Veliko število smrtnih žrtev oziroma visoka stopnja umrljivosti torej ni edini možen utemeljen razlog za sekuritizacijo, ravno tako kot nizka stopnja umrljivosti med okuženimi ne more biti zadosten razlog za desekuritizacijo. Desekuritizacijo upravičuje oziroma terja spodletela sekuritizacija, torej kontraproduktivni in družbeno moteči učinki izbranih sekuritizacijskih postopkov: v primeru sekuritizacije pandemije covid-19 sta to zlasti upad, celo izguba zaupanja v znanost, odločevalce in medije ter množenje alternativnih interpretacij – od povsem nezaslišanih do precej utemeljenih –, ki skušajo upoštevati in tolmačiti zamolčane informacije.

Na tem mestu zato dodajmo nekaj misli, kaj bi pravzaprav lahko bila desekuritizacija. Čeprav so predstavniki kopenhavnske šole ponudili ohlapno definicijo desekuritizacije kot »premika iz izrednih razmer nazaj v običajne pogajalske procese politične sfere« (Buzan et al., 1998, 4), so drugi raziskovalci opozorili,

23 Avtorja predlagata več možnih razlag, vključno z mnenjem, da »sekuritizacija terorizma ponuja dobičkonosne nove priložnosti« za akterje sekuritizacije (Zwitter and de Wilde, 2010, 8).

da je pojem deležen precej manj pozornosti kot sekuritizacija (Aradau, 2004; Floyd, 2007; Hansen, 2012) in »dejstvo, da imamo ‚teorijo sekuritizacije‘, ne pa ‚teorije desekuritizacije‘, kaže, da ‚sekuritizaciji‘ pripisujemo (domnevno) superioren status« (Hansen, 2012, 530). Medtem ko definicija kopenhavnske šole dopušča predpostavko, da je desekuritizacija preprosto nasprotje sekuritizacije (Taureck, 2006), je dejansko delovanje desekuritizacije precej »odprto za različne interpretacije« (Floyd, 2007).

To besedilo zaključujemo le nekaj dni po tem, ko je generalni direktor SZO Tedros Adhanom Ghebreyesus oznanil, da je konec pandemije na obzorju;²⁴ dobro novico je malodane takoj ponovil ameriški predsednik Joe Biden.²⁵ V Sloveniji so se najagresivnejši sekuritizacijski postopki ustavili že s spremembo vlade po državnozborskih volitvah aprila 2022: podobe vojne so od tlej manj prevladujoče, pri izjavah za javnost in v medijskih poročilih so v ospredje stopili epidemiologi, vsi ukrepi so (začasno) odpravljeni, nadaljevanje statističnih uvertur v osrednje dnevnoinformativne oddaje pa sugerira, da hiperbola, elipsa in aposiopeza kot retorične strategije pandemske sekuritizacije ostajajo v pripravljenosti. Sekuritizacijski postopki so torej v veliki meri zamrli, še vedno pa so navzoči njihovi kontraproduktivni učinki, njihove posledice. Zato je bistveno, da imamo v mislih, kar o desekuritizaciji pravita Serhun Al in Douglas Byrd:

Po najini definiciji desekuritizacija ni le premik iz politike izrednih razmer v običajno politiko, temveč gre tudi za politiko pozitivne rekonstrukcije preteklih sekuritiziranih govornih dejanj. [...] Politične elite, ki bdijo nad desekuritizacijo, morajo zato svoje desekuritizacijsko govorno dejanje upravičiti/legitimirati tako, da skonstruirajo novo podobo pretekle eksistencialne grožnje. (Al in Byrd, 2018, 613)

To je podoba, ki zajame tisto, kar je prej eliptično zbledelo, in ki ublaži tisto, kar je bilo prej hiperbolično napihnjeno. Pri tem je nujno poudariti, da je novo podobo treba skonstruirati tam, kjer se je prej utrdila eksistencialna grožnja – v medijih, zlasti v programskih vsebinah in tiskovnih konferencah, ki jih predvaja javni RTV servis.

24 Posnetek spletne tiskovne konference je dostopen na naslovu <https://www.reuters.com/business/healthcare-pharmaceuticals/who-chief-says-end-sight-covid-19-pandemic-2022-09-14/> (citirano 19. september 2022).

25 <https://www.cbsnews.com/philadelphia/news/covid-19-president-joe-biden-pandemic-is-over/> (citirano 19. september 2022).

Literatura in viri

- Abraham, Thomas, 2011: The chronicle of a disease foretold: Pandemic H1N1 and the construction of a global health security threat. *Political Studies*. 59. 797–812.
- Achaiah, Nithya C., Sindhu B. Subbarajasetty in Rajesh M. Shetty, 2020: R_0 and R_e of COVID-19: Can We Predict When the Pandemic Outbreak will be Contained?. *Indian Journal of Critical Care Medicine*. 24/11. 1125–27.
- Agamben, Giorgio, 2021: *Where are We Now? The Epidemic as Politics*. London: Rowman & Littlefield.
- Agamben Giorgio, 2020: The enemy is not outside, it is within us. The Book Haven, Stanford University. Dostopno na naslovu: <http://bookhaven.stanford.edu/2020/03/giorgio-agamben-on-coronavirus-the-enemy-is-not-outside-it-is-within-us/> (citirano 21. avgust 2022).
- Al, Serhun in Douglas Byrd, 2018: When do states (de)securitise minority identities? A comparative analysis of Turkey and Northern Ireland. *Journal of International Relations and Development*. 21/1. 608–34.
- Aradau, Claudia, 2004: Security and the Democratic Scene: Desecuritization and Emancipation. *Journal of International Relations and Development*. 7/4: 388–413.
- Austin, John L., 1990: *Kako napravimo kaj z besedami*. Ljubljana: ŠKUC in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Balzacq, Thierry, 2005: The Three Faces of Securitization: Political Agency, Audience and Context, *European Journal of International Relations*. 11/2. 171–201.
- Betts, Alexander in Angela Pilath, 2017: The Politics of Causal Claims: The Case of Environmental Migration. *Journal of International Relations and Development*. 20/4: 782–804.
- Bjørkheim, Anders Sundstøl, 2020: One terrorism to rule them all: Turkey, the PKK and global terrorism discourse. *Journal of International Relations and Development*. 23/2. 487–510.
- Buzan, Barry, 2006: Will the »Global War on Terrorism« be the New Cold War?. *International Affairs*. 82/6: 1101–18.
- Buzan, Barry, 1983: *People, States, and Fear: The National Security Problem in International Relations*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Buzan, Barry, Ole Wæver in Jaap de Wilde, 1998: *Security: A New Framework For Analysis*. Boulder: Lynne Rienner.
- Curley, Melissa G. in Jonathan Herington, 2010: The securitization of avian influenza: International discourses and domestic politics in Asia. *Review of International Studies*. 37. 141–66.
- Davies, Sara, 2008: Securitizing infectious disease. *International Affairs*. 84/2. 295–313.
- Deudney, Daniel, 1990: The Case Against Linking Environmental Degradation and National Security. *Millenium*. 19/3. 461–76.
- Dingott Alkopher, Tal in Emmanuelle Blanc, 2017: Schengen Area shaken: the impact of immigration-related threat perceptions on the European security community. *Journal of International Relations and Development*. 20/3. 511–42.
- Dodsworth, Laura, 2021: *A State of Fear: How the UK Government Weaponised Fear during the Covid-19 Pandemic*. London: Pinter & Martin.

- Elbe, Stefan, 2008: Risking Lives: AIDS, Security and Three Concepts of Risk. *Security Dialogue*. 39/2–3. 177–98.
- Elbe, Stefan, 2006: Should HIV/AIDS Be Securitized? The Ethical Dilemmas of Linking HIV/AIDS and Security. *International Studies Quarterly*. 50/1. 119–44.
- Elbe, Stefan, Anne Roemer-Mahler in Christopher Long, 2014: Securing circulation pharmaceutically: Antiviral stockpiling and pandemic preparedness in the European Union. *Security Dialogue*. 45/5. 440–57.
- Emerson, R. Guy, 2017: Towards a process-orientated account of the securitisation trinity: the speech act, the securitiser and the audience. *Journal of International Relations and Development*. 22/4. 515–31.
- Fidler, David P., 2004: Germs, Governance, and Global Public Health in the Wake of SARS, *Journal of Clinical Investigation*. 113/6. 799–804.
- Fidler, David P., 2003: SARS: Political Pathology of the First Post-Westphalian Pathogen, *Journal of Law, Medicine & Ethics*. 31/4. 485–505.
- Floyd, Rita, 2007: Towards a consequentialist evaluation of security: Bringing together the Copenhagen and the Welsh Schools of security studies. *Review of International Studies*. 33/2. 327–50.
- Gustafsson, Karl, 2021: Why is anxiety's positive potential so rarely realised? Creativity and change in international politics. *Journal of International Relations and Development*. 24/4. 1044–49.
- Hansen, Lene, 2012: Reconstructing Desecuritisation: the Normative-Political in the Copenhagen School and Directions for How to Apply It. *Review of International Studies*. 38/3. 525–46.
- Howell, Alison, 2014: The Global Politics of Medicine: Beyond global health, against securitisation theory, *Review of International Studies*. 40/5. 961–87.
- Ide, Tobias, Adrien Detges in Timo Leimeister, 2019: Securitisation through the schoolbook? On facilitating conditions for and audience dispositions towards the securitisation of climate change. *Journal of International Relations and Development*. 22/1. 532–59.
- Ioannidis, John P. A., 2021: Infection fatality rate of COVID-19 inferred from seroprevalence data. *Bulletin of the World Health Organization*. 99. 19–33F. doi: <http://dx.doi.org/10.2471/BLT.20.265892>.
- Kamradt-Scott, Adam in Colin McInnes, 2012: The securitisation of pandemic influenza: framing, security and public policy. *Global Public Health*. 7/sup2. S95–S110.
- Karyotis, Georgios, 2012: Securitization of Migration in Greece: Process, Motives, and Implications. *International Political Sociology*. 6/4. 390–408.
- Kester, Johannes, 2022: The scare behind energy security: four conceptualisations of scarcity and a never-ending search for abundance. *Journal of International Relations and Development*. 25/1. 31–53.
- Kvintilijan, Mark Fabij (Quintilianus, Marcus Fabius), 2015: *Šola govorništva* (prev. Matjaž Babič). Ljubljana: Šola retorike Zupančič & Zupančič.
- Luo, Guangze, Xingyue Zhang, Hua Zheng in Daihai He, 2021: Infection fatality ratio and case fatality ratio of COVID-19. *International Journal of Infectious Diseases*. 113. 43–46.
- Mastnak, Tomaž, 2022: *Kovidni režim. Kje smo?*. Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC.
- May, Rollo, 1977: *The Meaning of Anxiety*. New York: W.W. Norton.

- McInnes, Colin in Simon Rushton, 2011: HIV/AIDS and securitization theory. *European Journal of International Relations*. 19/1. 115–38.
- McInnes, Colin in Simon Rushton, 2010: HIV, AIDS and security: Where are we now? *International Affairs*. 86/1. 225–45.
- Moses, A. Dirk, 2021: *The Problems of Genocide: Permanent Security and the Language of Transgression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neocleous, Mark, 2022: *The Politics of Immunity: Security and the Policing of Bodies*. London and New York: Verso.
- Nyman, Jonna, 2018: Rethinking energy, climate and security: a critical analysis of energy security in the US. *Journal of International Relations and Development* 21/1: 118–45.
- Oels, Angela, 2013: Rendering climate change governable by risk: From probability to contingency. *Geoforum*. 45. 17–29.
- Opitz, Sven, 2016: Regulating epidemic space: The *nomos* of global circulation. *Journal of International Relations and Development*. 19/2. 263–84.
- Roe, Paul, 2012: Is Securitization a »Negative« Concept? Revisiting the Normative Debate over Normal Versus Extraordinary Politics. *Security Dialogue*. 43/3: 249–66.
- Rothe, Camilla et al. 2020: Transmission of 2019-nCoV Infection from an Asymptomatic Contact in Germany. *New England Journal of Medicine*. 382. 970–71. DOI: 10.1056/NEJMc2001468. Objavljeno na NEJM.org 30. januarja 2020.
- Rothe, Delf, 2016: Energy for the Masses? Exploring the Political Logics Behind the Desertec vision. *Journal of International Relations and Development*. 19/2. 392–419.
- Salecl, Renata (ur.), 2021: *Koga reševati v času pandemije? Etični, medicinski in kazenskoopravni vidiki triaže*. Ljubljana: Inštitut za kriminologijo pri Pravni fakulteti v Ljubljani.
- Taureck, Rita, 2006: Securitization theory and securitization studies, *Journal of International Relations and Development*. 9. 53–61.
- Tillich, Paul, 1947: *The Protestant Era*. Chicago: University of Chicago Press.
- von Lucke, Franziskus, 2018: Linking climate change and security in Mexico: explorations into an attempted securitisation in the Global South. *Journal of International Relations and Development*. 21/2. 415–41.
- Wæver, Ole, 1995: Securitization and Desecuritization. V: *On Security* (ur. Lipschutz, Ronnie D.). New York: Columbia University Press. 46–86.
- Wæver, Ole, 1989: Security, the Speech Act: Analysing the Politics of a Word. Referat predstavljen v seminarju Research Training, Sostrup Manor, junij. Dostopno na naslovu: https://www.academia.edu/2237994/Security_the_Speech_Act_-_working_paper_1989 (citirano 21. avgust 2022).
- Wæver, Ole, Barry Buzan, Morten Kelstrup in Pierre Lemaitre (ur.), 1993: *Identity, Migration, and New Security Agenda in Europe*. London: Pinter.
- Williams, Michael C., 2003: Words, Images, Enemies: Securitization and International Politics. *International Studies Quarterly*. 47/4. 511–31.
- Zwitter, Andrej in Jaap de Wilde, 2010: Prismatic Security: Expanding the Copenhagen School to the Local Level. Department of International Relations and International Organization (IRIO), University of Groningen. Dostopno na naslovu: https://www.academia.edu/528346/Prismatic_Security_Expanding_the_Copenhagen_School_to_the_Local_Level (citirano 21. avgust 2022).

***Steakhouse*: otipljive podobe (psihičnega) nasilja**

Maja Krajnc

Večkrat nagrajeni in mednarodno odmevni nedavni kratki animirani film *Steakhouse* (2021) ene najuglednejših slovenskih filmskih ustvarjalk Špele Čadež, za katerega je scenarij napisal Gregor Zorc, bom premislila skozi narativna določila in stilistične značilnosti. Formo in vsebino bom analizirala v njenem tesnem vzajemnem učinkovanju. Prav forma namreč določa učinek zgodbe in tako omogoča, da prepoznamo držo avtorice. Ob analizi posameznih estetskih značilnosti bom vzporednice na primer zarisala s *Cléo od 5 do 7* (*Cléo de 5 à 7*) cineastke Agnès Varda, otipljivost animiranih podob pa do neke mere pripisujem analogni multiplanski kolažni tehniki in avtoričinem preiskovanju (z)možnosti (animiranega) filma. Ker je film nastajal v obdobju pandemije, ki je zaznamovala tako del produkcije kakor tudi distribucijo filma, bom pri analizi uporabila tudi interdisciplinarne prijeme, ne nazadnje pa *Steakhouse* prinaša tudi temo nasilja, ki ga je pandemija še razmahnila oziroma poglobila. Psihično verbalno nasilje v intimnopartnerskem odnosu bom prepoznavala sledeč haptičnosti podobe po Lauri U. Marks ob analizi ključnega dela filma – sekvenci dimne zavese.

Produksijski in postproduksijski okvirji v času pandemije

Steakhouse je v koprodukciji s Francijo in Nemčijo nastajal tudi v času covid-19, ustvarjati pa so ga začeli že pred pandemijo. Format koprodukcije je v

Sloveniji že pred leti postal stalnica pri ustvarjanju animiranega filma (filmsko produkcijo preko postopka izbire in financira preko javnega razpisa Slovenski filmski center, javna agencija Republike Slovenije, ki spada pod okrilje Ministrstva RS za kulturo). Ker je v domačem prostoru premalo finančnih sredstev, so ustvarjalci animiranega filma primorani sredstva iskati v tujini, kar po besedah Špele Čadež predstavlja stres za ustvarjalca, saj si ne more izbirati sodelavcev. V primeru *Steakhousa* to poenostavljeno rečeno pomeni, da so ga petindevetdeset odstotkov ustvarili v Sloveniji, zavoljo koprodukcijskega sodelovanja pa je film (končni izdelek) uradno manj kot polovico slovenski. Podhranjeno financiranje v domačem prostoru namreč ni zastavljeno kot v državah Zahodne Evrope, kjer je sistem naravnian tako, da finančno podpira vse panoge na področju animiranega filma (Prassel v Poglajen, 2022). Čadež skupaj z mnogimi domači ustvarjalci meni, da bi bilo treba bolj spodbujati ustvarjanje doma in sodelovanje z domačimi (so)ustvarjalci in drugimi filmskimi delavci, umetniki ter strokovnjaki.

Ideja je po avtoričinih besedah vselej rezultat mozaika nekih dogodkov, veliko je razmišljala o temi psihološke agresije, maltretiranja v partnerskem odnosu. Poleti 2018 ji je Gregor Zorc razodel zgodbo: idejo verbalnega obračuna – jezika, ki se spremeni v zrezek – ji je povedal zelo živo in prvotna verzija zgodbe je bila dovolj močna; »prepričala me je, da je par let mučenja z ustvarjanjem filma tega vrednih« (Markič, 2021, 112). Zgodba *Steakhousa* je neposredna in tako so predprodukciji, zlasti zgodborisu in animatiku namenili ogromno časa. Čeprav zvok običajno nastopi na koncu, so, da bi lažje predvideli zaplete, že na tej točki sodelovali tudi z montažerko Ivo Kraljevič, kar je bilo pomembno predvsem zaradi ritma. Ritem dogajanja so morali, še posebej v sekvenci z dimom,¹ pogosto zvočno določati, saj so včasih stvari prek zvoka lahko bolj jasne oziroma se lažje razumejo in se zato z njim najlažje določi, koliko časa bo trajal neki kader. »Čas, ki ga porabiš za snemanje, je tako drugačen od tistega, ki ga na koncu vidi gledalec. Zahtevno je režirati nit in določati pavze, ki omogočajo, da pridejo čustva do izraza.« (Ibid., 113)

V ožji ekipi z glavno animatorko Zarjo Menart ter animatorko in slikarko Anko Kočevar so film v tesnem sodelovanju snemali leto in pol. Ko je bila razglašena pandemija, so snemanje zaključili in Čadež se je mudila na prvi montaži v Zagrebu. Covidno obdobje je pomenilo nenehne preklepe med zaustavitvijo in delom v delovnem procesu, posebej v postprodukcijski fazi;

1 Sekvenca z dimom predstavlja ključni element filma; podrobneje jo obravnavam v analitičnem delu besedila.

film je namreč nastajal kot koprodukcija s Francijo in Nemčijo, potovati pa ni bilo mogoče. Tako so morali mnoge postopke izpeljati doma. Postprodukcijo slike so na primer delali prek spleta, za zvok je bilo težje, a ujeli so poletni val prehajanja meja, ko je Čadež vsaj enkrat lahko šla v Berlin. Tam je obiskala Johanno Wienert, ki si je v zvočni studio preuredila kmetijo sto kilometrov iz Berlina (The Foley Farm). Čadež se je znašla v privilegiranem položaju – kar sicer ni značilno za zvočne oblikovalce, saj načeloma ne želijo izdati misterioznih trikov, »ko nekaj vidiš, to tudi drugače slišiš« – in mojstrico spremljala ob njenem ustvarjanju oziroma v dotičnem primeru: dolgem pečenju zrezka (Krajnc, 2022). Oblikovalki zvoka je nato še enkrat uspelo priti v Slovenijo, kjer so posneli igralce in zmontirali glasbo.

Potem je projekt spet zastal. Vsakič ko so se ga vnovič lotili, niso več točno vedeli, kaj mu morda še manjka in kaj bi bilo treba spremeniti. »Navadno namreč v par mesecih po koncu snemanja dodajaš zvok, glasbo, postprodukcijo slike in vsem se na tej točki že nekako mudi na ta ali oni festival.« V montaži so na primer ugotovili, da eden izmed prizorov ne deluje in treba ga je bilo posneti na novo, kar je bilo naporno, zlasti zavoljo ukazane izolacije. Tako je Čadež prizor vnovič posnela sama v svojem studiu v Šiški, ki premore stekleno mizo (za multiplansko kolažno tehniko).²

Tudi proces obdelave zvoka se je zapletel: kar bi sicer trajalo tri mesece, se je med pandemijo zavleklo v leto in pol. Na neki točki oblikovalka zvoka zavoljo visokega števila okuženih ni želela potovati in vskočil je mešalec zvoka Julij Zornik. Avtor glasbe Tomaž Grom je ravno med mešanjem zvoka zbolel in tako je avtorica morala sprejemati odločitve sama brez glasbenika in brez oblikovalke zvoka.

Koprodukcija z Nemci je zadevala subvencijo regionalnega fonda Hamburga, ki deluje po načelu, da je treba določen delež subvencije porabiti v Hamburgu, sodelavca pa je imela v Berlinu in Kölnu. Tako naj bi se v Hamburgu delali postprodukcija slike, barvna korektura in DCP. Zavoljo korone so podpisali aneks in v nekem trenutku so proces uspešno zaključili s koloristom Teom Rižnerjem na NuFramu namesto v Hamburgu.

Interval med produkcijo in distribucijo se je močno raztegnil, saj so se festivali premaknili na medmrežje in »s to megló [sekvenca z dimom, op. a.] je

2 Steklена miza je 250-kilogramski stroj, ki ga je Čadež pred nastankom *Nočne ptice* ubranila pred odpadom, kamor ga je želela poslati RTV Slovenija, in spravila v svoj studio v 6. nadstropju stavbe v Šiški. Zaradi pomanjkanja prostora so morali odstraniti nekaj komponent ... (glej Ostrenje pogleda, 2016).

nemogoče tekmovati prek spleta, saj film drugače funkcionira v kinu na dobri filmski projekciji kot pa na zaslonu prenosnika« (ibid.). Tako je *Steakhouse* doživel svojo premiero s pravo filmsko izkušnjo v kinodvorani na 74. festivalu v Locarnu leta 2021, kjer si je prislužil prvo nagrado med mnogimi, ki so sledile.³ Ne glede na avtoričino željo po kinematografski izkušnji filmske projekcije, so jo distributerji vseeno prijaviili na Mednarodni festival animiranega filma Ottawa, ki se je v celoti odvil prek spleta. Šlo je za drugo filmsko projekcijo po Locarnu in izkušnja je bila katastrofalna. V Locarnu si je film v živo v kinu ogledalo sto gledalcev, nato pa je sledila nesrečna izkušnja z Otawo: imeli so predvajalnik, ki se je prilagajal pretočnosti, in tako je avtorica v joku sredi noči gledala »ogromne piksele dima« (ibid.). K sreči je šlo za enega izmed zadnjih festivalov, ki so se v celoti odvili na spletu, kmalu so festivali spet zaživelili ...

(Psihično) nasilje v času pandemije

Steakhouse je mogoče aktualizirati na več ravneh. Kakor je zapisal Matic Majcen (2022, 9), je film *Steakhouse* za naše okolje zelo pomemben tudi zato, ker se dobro vklaplja v aktualne trende na mednarodni filmski sceni. Zgodbo, za katero je scenarij spisal avtoričin partner, profesionalni igralec Gregor Zorc, lahko beremo v kontekstu gibanja #JazTudi, obenem pa Čadež spada med režiserke, ki so s takšnimi zgodbami v letu 2021 osvojile najpomembnejše nagrade na tujih in domačih tleh.⁴ Avtorica ni imela namena ustvariti feminističnega filma; kakor pravi, je imela v mislih predvsem podatek, da razmerje nasilja med moškim in žensko znaša devetdeset proti deset. Iz te teme je izšlo, da je v večini tovrstnih primerov šibkejši člen ženskega spola (Čadež v Majcen, 2022, 9).

Po valu zanimanja za raziskovanje fizičnega nasilja je v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja predmet raziskovanja postalo tudi nefizično (psihično, čustveno) nasilje med partnerjema. Ne glede na težave z jasno opredelitvijo pojma psihično nasilje lahko rečemo, da gre za občutljivo obliko zlorabe v partnerskih odnosih, za katero strokovnjaki ugotavljajo, da je za žrtev celo mnogo

3 *Steakhouse* je bil konec leta 2022 uvrščen tudi na seznam petnajstih kandidatov za nagrado ameriške akademije (»Shortlists announced. Oscar 95«, dostopno na naslovu: <https://aframe.oscars.org/news/post/2023-oscars-shortlists>; citirano 22. avgust 2022).

4 Podobno časovnico deli mednarodno odmevno *Babičino seksualno življenje*, za katero je Urška Djukić pred nedavnim prejela nagrado Evropske filmske akademije za najboljši kratki film. Animirano-dokumentarni film, ki je nastal v slovensko-francoski koprodukciji, slika zgodbo o intimnopartnerskem nasilju v slovenskem kmečkem okolju v prvi polovici prejšnjega stoletja.

bolj škodljiva od fizičnega nasilja. Psihično nasilje se kaže v različnih oblikah – od besedne zlorabe prek osamitve in prevlade nad partnerjem do čustvenega izsiljevanja. Psihičnega nasilja je, ravno zaradi njegove slabše prepoznavnosti, mnogo več kot fizičnega (vir).

V partnerskem odnosu je lahko nasilen en partner, lahko pa sta na različne načine nasilna oba, kar vodi v različne vrste razmerij, v katerih se dogaja psihična zloraba. Nasilje vseh oblik se v partnerskih zvezah redko pojavlja kot osamljeno dejanje. Značilnost, ki jo navajajo vsi raziskovalci, je namreč ciklični nasilni vzorec, imenovan krog nasilja. Pionirsko delo pri preučevanju tega vzorca je opravila Lenore Walker (1979), ki je stopnje poimenovala zbiranje napetosti, izbruh oziroma eksplozija in ljubeče kesanje. Dinamika čustvenega nasilja je pogosto podobna dinamiki fizičnega nasilja. Žrtev v odnos »zvabi« en pol nasilneževе osebnosti: ta je na začetku navadno šarmanten in zapeljiv (Goetting, 1999, 6). Partner nasilnež je na začetku odnosa pozoren do partnerja žrtve. Kmalu pride do prvega izbruha nasilja in občutek varnosti se pri žrtvi začne rušiti in ta partnerju začne prepričevati svojo vlogo oziroma »doprinosa« k spremembi odnosa oziroma k nasilju partnerja. S tem se začneja začaran krog, v katerem si partner žrtev prizadeva s svojim obnašanjem vrniti odnos v prejšnje stanje brez nasilja, na drugi strani, pri nasilnem partnerju, pa je (zavesten ali podzavesten) cilj povsem drugačen: omajati partnerjevo samozavest (glej Šugman Stubbs, 2010).

Podatki policije in podobno tudi Ministrstva RS za delo, družino in socialne zadeve iz leta 2016 kažejo, da je med žrtvami nasilja v družini več kot 80 odstotkov žensk, medtem ko je v približno 99 odstotkih povzročitelj nasilja moški (Vlada Republike Slovenije, povzeto v Filipčič et al., 2021, 73). Podobne podatke kažeta tudi nacionalni raziskavi o nasilju v družini, *Nasilje nad ženskami v Sloveniji* (Leskošek et al.) iz leta 2013 in raziskava *Nasilje v družini* (Sedmak et al.) iz leta 2006.

Da se je nasilje v času covida-19 razmahnilo in poglobilo, ugotavlja raziskava o intimnopartnerskem nasilju v času pandemije (Filipčič et al., 2021),⁵ v okviru katere so obseg intimnopartnerskega nasilja nad ženskami v Sloveniji v času pandemije covida-19 preučevali z analizo podatkov policije o prijavih

5 Članek »Intimnopartnersko nasilje v času pandemije covida-19« je nastal v okviru programske skupine, ki raziskuje »Družbeno nadzorstvo, kazenskopравни sistem, nasilje in preprečevanje viktimizacij v kontekstu visokotehnoške družbe«, P50221, ki jo financira ARRS, ter v okviru projekta »Life in the Time of COVID-19 – Social implications on the security and well-being of vulnerable groups in the European context«, ki ga financira Hrvaška znanstvena fundacija.

kaznivega dejanja nasilja v družini po 191. členu Kazenskega zakonika (KZ-1, 2008) v obdobju od 12. marca 2020 do 12. junija 2020, ki torej zajema trimesečno obdobje po razglasitvi epidemije v Sloveniji. V tem obdobju se je število prijav povečalo za 27 v primerjavi z enakim obdobjem v letu 2019, kar predstavlja 8,68-odstotno povečanje. V raziskavi ugotavljajo tudi, da je obdobje covid-19 še povečalo razkorak med prijavljenim in dejanskim nasiljem (Filipčič et al., 2021, 73–75).

Nasilje v animiranem filmu

Tema nasilja v animaciji je pogosto povezana z neuničljivimi risanimi junaki, ki se borijo proti nasilju ali pa ga povzročajo, toda prav nefigurativne animacije imajo moč neposredno napasti gledalčeve čute. Vicky Smith (2021) se v svoji študiji osredotoča na animirane filme umetnic Peggy Ahwesh (*She Puppet*, 2001; *Lessons of War*, 2015; *Border Control*, 2019) in Liz Rhodes (*Dresden Dynamo*, 1974; in instalacijo z dvema projektorjema z naslovom *Light Music*, 1975), ki predstavljajo kritiko oblik nasilja in reprezentacije nasilja v filmu. Z analizo njenih del Smith pokaže, da je abstraktna animacija zelo učinkovit medij za raziskovanje problematike nasilja.

V 3D računalniški animaciji *Lekcije vojne*, ki prikazuje posledice begunske krize, na primer, na plažo naplavlja monokromatske lutke. Zdi se, da so posledice nasilja s tovrstno vizualno stilizacijo in abstrakcijo reprezentirane na nevtraliziran način, kot bi bila povzročena bolečina zadušena. Na ta način Ahwesh prevprašuje ranljivost človekovega življenja.

Pri instalaciji z dvema projektorjema *Light Music* Liz Rhodes lahko obiskovalec s pomočjo projiciranih svetlobnih žarkov, ki se med seboj spopadajo, v galerijskem prostoru izkusi občutek ujetosti in bombardiranja. Načela pretepanja in ujetosti, ki jih je Rhodes učinkovito raziskala na zaznavni ravni, se prenašajo v njene kasnejše filme, kot je na primer *In the Kettle* (2010–2012), ki združuje abstrakcijo in reprezentacijo kot sredstvi za kritiko nadzora in uporabe nasilja nad političnimi protestniki. Optični zvočni filmi običajno opišejo njegove agresivne lastnosti – kakofonija zvokov in osupljive podobe, ki skupaj ustvarijo vizualni napad na gledalca. Abstraktna animacija ima moč pritisniti na čute na načine, ki pri gledalcu povzročajo nelagodje. Ustvarjalki Ahwesh in Rhodes v svojih animiranih filmih uporabljata različne stopnje abstrakcije, s čimer ponujata različne forme, skozi katere artikulirata vprašanja, povezana s problematiko nasilja (Smith, 2021).

Bolj subtilno pa psihološko nasilje tematizira večkrat nagrajeni in mednarodno odmevni nedavni kratki animirani film *Steakhouse* Špela Čadež iz leta 2021, čeprav tudi v tem kakofonija pa tudi neprijetnost ne umanjkata; nizozemski režiser, animator in ilustrator Michaël Dudok de Witt (2021) je Špelo Čadež označil za »slovensko mojstrico pikantnih psiholoških dram«. V *Steakhousu* se drama odvije nekega dne, ko se Liza pozno vrne iz službe, kjer so ji sodelavci pripravili presenečenje za rojstni dan, na večerjo, ki ji jo je za rojstni dan pripravil Franc. Za pikantnost zagotovo poskrbita mojstrsko začinjjen, a zažgan Frančev zrezek, in poseben zrezek, ki ga po Frančevem odhodu z rešilcem v miru začini in, zdi se, kakor da z užitkom, ljubeče, osredotočeno speče Liza.

Filmska prostor in čas v multiplanski kolažni animacijski tehniki in haptičnost podobe

Subtilnost izražanja psihološkega nasilja bi lahko pripisali ustvarjanju v analogni multiplanski kolažni tehniki, ki se je je Čadež poslužila že pri animiranih sekvencah filma *Labko noč, gospodična* (Metod Pevec, 2011) in lastnem kratkem animiranem filmu *Nočna ptica* iz leta 2016. V slednjem je tehniko šele začela poglobljati, zato si je želela ustvariti še en film, da bi jo nadalje raziskala in izpopolnila. Tako so risali veliko izmenljivih likov, da bi dosegli čim večje gibanje v prostoru.

Multiplansko kolažno tehniko je razvil Walt Disney, z njegovim prihodom se je animacija vzpostavila kot industrija in kot posebna umetniška forma, ko je želel v animiranem filmu *Sneguljčica in sedem palčkov* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) risbo čim bolj približati realnosti (Wells, 2007). Pri tem je odkril, da zaznavanje človeškega očesa ni omejeno samo na dve dimenziji. Da bi ugotovljeno preizkusil, je na prozorne folije slikal predmete, ki jih je postavljaj na stekleno konstrukcijo, t. i. multiplansko trik mizo. Nad mizo je bila kamera, pod njo pa različno oddaljena stekla, na katera je polagal folije z različnimi risbami. Tako so bile narisane podobe obogatene z globino in so dobile tridimenzionalen vizualni učinek.

Tehniko multiplana je uporabljal in razvijal tudi kultni ruski animator Jurij Norštejn, čigar film *Zgodba o zgodbi* (*Skazka Kazok*, 1979) je v kanon zapisana kot najboljši animirani film vseh časov. Film se skozi oči otroka v nelinearni pripovedni strukturi prebija skozi spomine na vojne čase. Z domišljeno uporabo simbolov, presenetljivimi detajli in popolnim posnemanjem giba živih bitij gledalce popelje v strahote vojne in šokira s pripovedno močjo animiranega

filma. Norštejn spada med avtorje, ki so ustvarjali »visoko specifični jezik animacije« (ibid., 89); uporabljali so metamorfozo, simbole in metafore, maksimalno sugestijo v minimumu ikoničnega podobja, manipulirali so čas, trenutek in prostor ter imeli posebno zmožnost prikazovanja notranjih stanj spomina, sanj, fantazije, čustev in zavesti.

V *Nočni ptici* je poigravanje s svetlobo ključnega pomena; podobno je v *Steakhousu*. Barve in kompozicije v *Nočni ptici* so podvržene prikazu notranjega sveta jazbeca. Njegova zgodba se odvija ponoči, zato so barve izrazito hladne. Ko se jazbečeva opitost stopnjuje, se kadri začnejo tresti, s čimer se ustvari vzdušje strahu in paranoje. Čadež uporabi sprva dvojno, nato celo trojno ekspozicijo kadrov cestišča, ki je narisano postopoma bolj zamazano in nejasno. Kasneje se začno prikazovati tudi luči, ki poplesujejo po platnu.

Prikaz opitosti pospremi oziroma stopnjuje izvirna glasba Tomaža Groma, ki se predvaja na radijskem sprejemniku v avtomobilu. Elektronska in nedefinirana glasba zaradi hipnih zvokov harmonike in ritma deluje kakor narodnozabavna priredba – tako jo verjetno sliši opiti jazbec. S tem Čadež namigne, da gre za slovensko okolje, v katerem je alkoholizem pereč problem do te mere, da se pri nas opijajo tudi živali (Ostrenje pogleda, 2016).

Evropska regija Svetovne zdravstvene organizacije [v nadaljevanju SZO, op. a.] je regija, v kateri se popije največ alkohola na svetu in Slovenija je med državami te regije, ki prednjačijo po porabi čistega alkohola na odraslega prebivalca, kar povzroča negativne javnozdravstvene posledice. V Sloveniji je registrirana letna poraba alkohola v obdobju 2013–2018 v povprečju znašala 10,43 litra čistega alkohola na prebivalca, starega 15 let in več. K tej porabi je treba prišteti še neregistrirano porabo alkohola, ki je bila po podatkih SZO v letih 2015–2017 za Slovenijo ocenjena na 1,8 litra čistega alkohola na prebivalca, starega 15 let in več. (Jandl et al., 2022, 128)

Rezultati obsežne raziskave o registrirani porabi alkohola in zdravstvenih posledicah zaradi pitja alkohola ter njihovi trendi gibanja v opazovanem obdobju (2013–2018) skratka potrjujejo, da alkohol v Sloveniji ostaja velik javnozdravstveni problem (ibid., 131).

V prizorih *Steakhousa*, ko je Liza obkoljena z drugimi ljudmi, na primer na službeni rojstnodnevni zabavi, ko prestopi ali stopi v nekaj luž na ulici ter se v izložbah zarisujejo luči in njen odsev, je protagonistka Liza edina izostrena, s čimer izstopa, hkrati pa se tako izrisujeta njena stiska in usmerjenost vase. Njen zamaknjeni pogled deluje, kakor da napoveduje izbruh epizode psihičnega nasilja, v katerega začarani krog je ujeta in katerega cikličnost je pionirsko

definirala Lenore Walker. Izbruhu nasilja navadno sledita obdobje sprave in miru, v katerega se zdi umeščena Frančeva priprava večerje za Lizin rojstni dan, dokler napetost ne naraste do ponovnega izbruha nasilja, ki ga že zrcali njen pogled. *Steakhouse* na neki način ponudi malodane pravljичno rešitev – izstop iz krogotoka nasilja, a navadno se žrtve psihičnega nasilja tudi zavedajo obstoja »zunanosti polja« onkraj te ujetosti, ki jo je zaradi vrste mehanizmov in navadno okoliščin skorajda nemogoče preseči.

Umeščenost lika (Lize) v dogajanje na ulici in v avtobusu spominja na drugi celovečerni igrani film cineastke *Agnès Varda Cléo od 5 do 7 (Cléo de 5 à 7, 1962)*, katerega sprehodi glavne protagonistke so navdihnili Čadež pri ustvarjanju prizorov z Lizo, ki se odvijajo v »eksterierju«. Cinemaveritejevski *Cléo* močno odraža zanimanje za odnos med podobami in realnostjo, prikazuje pa »realni« čas, ko mlada pariška pevka Cléo čaka na rezultate laboratorijskih preiskav.

V filmih *Agnès Varda* se v prostor, ko je ta opazovan ali fizično izkušen (na primer s sprehodom skozenj), vložita prisotnost nekoga in njegova utelešena subjektivnost. Ta prostor lahko za subjekt ostane skrivnosten in neobvladljiv, vendar se njegova upodobitev drastično spremeni. Slednje ne velja le za Vardine »subjektivne« dokumentarce, v katerih gledalec ne more biti povsem prepričan, koliko subjektivnosti zajame kader, saj se zaradi njihove prepletenosti zdi skorajda nemogoče razločiti dokumentarne podobe od Vardinih podob in ne nazadnje podob nosilnih likov (Bénézet, 2014, 90).

Cléo popisuje devetdeset minut življenja mlade ženske, ki čaka na rezultate biopsije. Razvoj Vardine pariške junakinje so z vidika prostora analizirali številni teoretiki (glej na primer Forbes, 2002; Wagstaff, 2005; Powrie 2011), večina je sledila analizi Flitterman-Lewis (1996), ki protagonistkino potovanje razlaga kot potovanje samoodkrivanja. Vardino raziskovanje povezav med specifičnim okoljem, v tem primeru mestom Pariz, in likom je obsesija, ki jo odkrito priznava, a hkrati poudarja, da jo zanima dialektika med utelešenim subjektom in specifičnim prostorom (Bénézet, 2014). Lahko bi rekli, da je *Cléo* film o konstrukciji ženske identitete. Na videz plehko, lepo blondinko, vzhajajočo zvezdo Cléo namreč soočenje z lastno smrtjo prisili, da se zazre vase mimo pogledov drugih, mimo ogledal in odsevov Pariza, dobro desetletje preden si v slovitem eseju *Vizualno ugodje in pripovedni film (1975)* za odmik od moškega pogleda radikalno prizadeva teoretičarka Laura Mulvey (Poglajen, 2019). Zazrtost vase, samoodkrivanje glavnih protagonistk (*Cléo* in *Lize*) družita oba filma. Odmik in premik v Lizinem notranjem svetu se zrcalita tudi v koncu

filma, ko Liza osredotočeno speče svoj zrezek, Frančev jezik, ki si ga je uspel pregrizniti med bentenjem prepečenega, zoglenelega zrezka, rojstnodnevne večerje za Lizo, ki jo je ta zavoljo rojstnodnevne zabave presenečenja v službi zamudila.

Kakor je Čadež povedala v prispevku RTV Slovenija ob podelitvi Prešernovih nagrad leta 2022, so jo za prizore Frančeve priprave zrezka in njegove eskalacije jeze navdahnile sodobne kuharske oddaje oziroma kuharski resničnostni šovi. Z glavno animatorko Zarjo Menart sta še posebej gledali Gordona Ramsayja,⁶ saj sta se želeli naučiti pravilno speči steak, sta pa pri Ramsayju začutili tudi neke vrste agresijo: »Želela sem imeti kamero v vrelem olju, da se zdi, kakor da ti je nekdo v ponev porinil glavo.« Sledili so zasučnemu posnetku z Ramsayja na meso, vmes se je pojavil dim in tako so Franca posadili v dim (Krajnc, 2022). O Frančevem čustvenem stanju priča njegov pogled, ki se zrcali v dimu. Vzporednice prizorov Franca v kuhinji lahko povlečemo tudi s serijo *The Bear* (2022), kjer je kamera tako blizu, da je »mogoče videti prav vsako potezo z nožem, potne srage, soparo, ki se dviguje iz loncev, raztresene sestavine. [...] Kuhinja je kakofonija kričanja, mnogi liki so tempirane bombe« (Šoster, 2022, 197).

Po besedah avtorice je v tehniki multiplanske kolažne animacije lažje prestopiti mejo realnega prostora in vstopiti v bolj nadrealističen, sanjski prostor (Krajnc, 2022). Prostor tako postane protagonist. Film vzpostavlja mimetičen odnos z gledalcem. Haptično zaznavo psihologi običajno opredeljujejo kot kombinacijo taktilnih, kinestetičnih in proprioceptivnih funkcij, kot način, kako doživljamo tip tako na površini kakor tudi v notranjosti svojega telesa. Po Lauri U. Marks gre pri haptičnem gledanju za premikanje po površini objekta, ne gre toliko za razpoznavanje oblike kakor za spoznavanje tekstur. »Haptični vizualnosti je bližje gibanje kot pa osredotočanje; njen pogled raje šviga, kot pa strmi« (Hoolboom v Marks, 2014, 97).

Haptični film ne nagovarja k identifikaciji z neko figuro, ampak spodbuja predvsem telesen odnos med gledalcem in podobo (ibid., 99). Če sledimo Marks,

6 Škotski kuhar Gordon Ramsay velja za enega najboljših kuharskih mojstrov z restavracijami po vsem svetu, njegova najbolj znana restavracija Gordon Ramsay pa je edina restavracija v Londonu, ki premore tri Michelinove zvezdice. V zadnjih nekaj letih je dejaven tudi kot voditelj številnih oddaj/resničnostnih šovov s področja kulinarike, ki so dosegle oziroma še dosegajo visoko gledanost in so bile kar nekajkrat nominirane in tudi nagrajene, ponašajo pa se s pomenljivimi naslovi – *Ramsay: Peklenska kuhinja (Hell's Kitchen, 2005–)*, *Beseda na F (The F-Word, 2005–2010)* in podobno. Razvpiti kuharski mojster je »znan predvsem po temperamentu in pretiranem preklinjanju« (Rocchio, 2008).

lahko *Steakhouse* beremo kot haptično delo, saj se v ključnem prizoru, ko dim zapolni kader, gledalec kar nekaj časa premika po zaslonu, preden spozna, kaj pravzaprav opazuje. Kader z dimom implicira haptični pogled, hkrati pa proizvaja haptično podobo, katere zamegljena tekstura izostruje druge gledalčeve čute. Haptične podobe, ki so pogosto na meji abstraktnega, stimulirajo telo, da se odzove telesno. Pogled se premika po površini in potrebuje čas, ne zaznava nujno figur in podob ali pa se te razvijejo postopoma.

Haptične podobe so pravzaprav podskupina tistega, kar Deleuze imenuje optične podobe: podobe, ki so tako prosojne in neklíšejske, da mora gledalec aktivirati sredstva svojega spomina in domišljije, da jih lahko dopolni. Haptična podoba gledalca prisili, da motri podobo kot tako, namesto da bi ga potegnilo v pripoved. Zato spada v Deleuzovo filmsko podobo-čas. Optična vizualnost pa ravno nasprotno predvideva, da so vsa sredstva, ki jih potrebuje gledalec, na voljo v podobi. (Ibid., 99)

Lahko bi rekli, da prav domišljjski prostor, sanjski prostor, kakor ga poimenuje avtorica, pripelje do otipljive podobe nasilja. Dim je v filmu *Steakhouse* prisoten večino časa, kakšno minuto (od devetih minut in pol, kolikor je celotna dolžina filma) pa postane glavni protagonist. V tej minuti je prostor tako zelo zadimljen, da dogajanje sploh ni razvidno, dokler se nekje v daljavi ne pojavijo obrisi silhuet. Za vizualni učinek dima v *Steakhousu* je lutkovni tehnolog Žiga Lebar avtorici snemalno mizo prilagodil tako, da je z oddaljevanjem plošče iz praskanega stekla od ploskih lutk, dvodimenzionalnih papirnatih lutk, lahko ustvarila učinek zadimljenosti, s približevanjem pa se je slika spet izostrila. Dimu je s tem podarila »aktivno vlogo ozračja odnosa«. Dim je mogoče razumeti kot upodobitev Frančeve jeze, ki duši Lizo in obema zastira pogled (Markič, 2021, 111). Lahko bi rekli, da podoben učinek kot dim v *Steakhousu* doseže neizostrena, oživljena migetajoča se cesta v *Nočni ptici*, ki predstavlja pijani pogled voznika jazbeca. Po besedah avtorice je migetajoča cesta tista, ki »vse pove, je hkrati nič in je vse« (Krajnc, 2022). Pri abstraktnem dimu se dogodi nekaj podobnega: razumevanje se odvija bolj v gledalcu kakor pa na platnu, ko iz zvoka priklīče neke spomine.

Avtorica tako v nekaj minutah postopoma in vztrajno razgrinja Frančevo in Lizino intimo in cikličnost nasilja, ki jo prežema, ter prevprašuje meje dopustnega in nedopustnega znotraj parametrov tega odnosa. Z odmerjenim, skopim, a premišljenim dialogom ter zgovornimi medmeti, ki zadevajo Frančevo intenzivno cmokanje, *Steakhouse* prikazuje tudi verbalno nasilje. Razraščanju nasilja je mogoče slediti skozi glasbeno podlago. Zvok določa ritem filma in postavlja jasno ločnico med Lizinim in Frančevim svetom. Glasba

zaznamuje Frančeve frekvence in hkrati eskalacijo nasilja. Kmalu se izvirnemu kakofoničnemu Olfamožu (lahko bi rekli Olfamnoštvu), ki prihaja iz radijskega sprejemnika, ko Franc peče zrezek, pridruži še kakofonija zvokov, med drugim alarm, ki z intenziteto narašča v odmerjanju ponovitev nelagodnega zvonjenja. Avtorsko glasbo je Tomaž Grom ustvaril na podlagi plošče »Hupam, da ste dobro« skupine Olfamož, ki napoveduje Frančev izpad. Neprijetnost pogloblja križna montaža, ki čedalje hitreje preklaplja med Lizo, ki hiti domov, in Francem, čigar pogled pristane na uri, ki se premika skorajda s svetlobno hitrostjo.

Nelagodje skupaj z napetostjo se pojavi sprva že na samem začetku, ko Liza zamuja, saj so jo sodelavci po delu presenetili, narašča zaradi povsem zadimljene kuhinje, ne nazadnje pa odjekne v Frančevi zahtevi, da zogleneli zrezek pojesta. Po pasivno-agresivni zahtevi in temi, v katero je kuhinjo popolnoma ovil dim, se njun odnos odrazi v Frančevem cmokajočem, glasnem in agresivnem žvečenju. »Ko pride do izmenjavanja velikega plana Frančevih ust, ki okrutno žvečijo, nato pa vedno bolj zgrožene Lize, se zazdi, kot bi se nelagodje prelilo iz filma in požrlo gledalca« (Markič, 2021, 111).

Socialni psihologi se večinoma strinjajo, da je agresija »vedenje, s katerim se namerava koga fizično ali psihično prizadeti ali oškodovati« (Ule, 2005). Glede na smer in obliko je agresivnost obrnjena bodisi navznoter, in sicer je lahko neposredna (čustva krivde, samopoškodovanje, samomorilne težnje) in/ali posredna (psihosomatika, depresivnost, alkoholizem ter druge odvisnosti), bodisi navzven, pri čemer je spet lahko neposredna, in sicer aktivna (telesna, besedna) ali pasivna (negativizem, kljubovanje), ter posredna (sovražnost, sumničavost, razdražljivost) (Muršič et al., 2005, 113). Zdi se, da Franc s svojim kopičenjem nezadovoljstva in jeze ter besednim nasiljem povsem ustreza kategoriji navzven obrnjene agresivnosti.

»Dim« presahne v Lizinem trenutku osvobojenja – Frančev jezik, prispodoba psihičnega oziroma verbalnega nasilja, postaja novi zrezek. Liza mirno podrži Frančev jezik, ga osredotočeno posoli in spusti v posodo z oljem, prižge plin in ga prestavi v ponev. Ponev, v kateri se v brbotajočem olju peče zrezek, zdaj zavzame veliki plan in kmalu v njej pristane še košček masla. V kontraplanu se pojavi Lizin pogled. In spet preklop na ponev, v kateri Lizina roka spretno obrača jezik/zrezek. Medtem ko na leseni deski mojstrsko razreže to snobovsko jed in jo okraši z vejico peteršilja, v *offu* zazvoni telefon, Liza odgovori »ne, ne najdem ga«. In ob zvokih rešilnega vozila v *offu* svetloba presvetli Lizino figuro ob oknu. Zdi se, da Liza končno zaduha.

V svojih nedavnih delih Špela Čadež raziskuje temne plati človeške psihe: v *Bolesu* osamljenost, v *Nočni ptici* alkoholizem. V slednjem »z mojstrskim obvladovanjem omejenih prostorov, v katerih se odvija zgodba – del ceste, na kateri je obležal jazbec, in policijski avtomobil, ki ga ukrade – na prikrit in celo provokativen način artikulira svojo kritiko družbe, ki je do obravnavane tematike ravnodušna« (Božak Kavčič, 2017, 36). V *Steakhousu* se je vrnila k tehniki, natančneje k multiplanski kolažni animacijski tehniki, ki dopušča, da se skozi igro svetlobe in sence, zadimljenosti in nedorečenosti »zatiplje« psihološko stanje protagonistov. Z Gregorjem Zorcem že razvijata idejo novega projekta. Njen naslednji film bo tematiziral strah, ki je tesno povezan s preteklim pandemičnim obdobjem.

Sklep

Pandemija je vplivala na ustvarjalni proces filma *Steakhouse*, saj je to obdobje pomenilo nenehne preklope med delovnim procesom in njegovimi prekinitivami, še posebej v postprodukciji fazi, ki so jo v veliki meri določali tudi parametri koprodukcijskega sodelovanja. A kljub preprekam film zelo uspešno – prejel je namreč številne pomembne tako mednarodne kakor tudi domače nagrade in priznanja – potuje po filmskih festivalih.

Filmska ustvarjalka Špela Čadež je že večkrat poudarila, koliko (z)možnosti ponuja animirani film, še posebej v primerjavi s filmsko zvrstjo igranega filma. Tako *Steakhouse*, v katerem Čadež mojstrsko preiskuje zmožnosti zahtevne analogne multiplanske kolažne tehnike, prek dimne zavese otipljivo razpira perečo temo psihičnega verbalnega nasilja nad žensko v intimnopartnerskem odnosu. Kakor zapiše Markič, film »popelje v čustveno jedro psihološkega nasilja, a hkrati omogoči, da ga opazujemo od zunaj. Psihološko nasilje obravnava kot kompleksno temo, v bistvo katere je težko zarezati, saj ga je težko definirati in prav tako težko prepoznati, ko se dejansko pojavi« (Markič, 2021, 110). Nedavne znanstvene študije pričajo o tem, da se je (psihično) nasilje nad žensko v inimnopartnerskem odnosu v Sloveniji v času pandemije občutno povečalo. Zdi se, da se posledice še zarisujejo, nasilje pa še intenzivira, saj mediji v obdobju po pandemiji čedalje pogosteje poročajo celo o porastu femicida.

Navadno se psihično nasilje odvija ciklično, na to napotuje že sam naslov filma, ki v skladu s poznavanjem konca podčrta prisotnost psihičnega verbalnega nasilja v nastopajočem paru ob Lizinem zamaknjenem, utrujenem pogledu, ko sicer izostrena hiti po ulici ali odsotno zre skozi okno avtobusa, polnega

drugih potnikov. Na drugi strani pa se zdi, da že Frančev odsev v žlici, ko se nekako radostno nameni speči zrezek za Lizin rojstni dan, napoveduje neko zlovesčnost, ne glede na to, da ta namera po krogotoku nasilja spada v fazo sprave, ko naj bi izpostavil svoj šarm. Tudi kakofonija v *offu* in nenehno preklapljanje med človeško figuro in ponvijo z zrezkom ter – v Frančevem primeru – pobesnelo uro zarisujeta nelagodno napetost. Nelagodje ob kakofoniji zvoikov se še poglobi z dimom, ki v nekem trenutku popolnoma zavzame, prekrije kader. Za haptične podobe je značilno, da jih zaznamujejo nejasnost, zamegljenost, zabrisanost, kar v filmu *Steakhouse* poosebi posebni protagonist – dim, v katerem se skorajda izgubi figuralika človeških teles in ki domišljeno slika ozračje v Lizinem in Frančevem odnosu. Podobno kakor migetajoča cesta v *Nočni ptici* je v *Steakhousu* dim tisti, ki »vse pove« in je hkrati »nič in je vse«. Za haptične podobe je značilno, da za razliko od optične vizualnosti preko drugih gledalčevih čutov širijo oziroma odpirajo prostor branja onkraj zamišljenega.

Well done.

Literatura in viri

- Bénézet, Delphine, 2014: *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*. New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Božak Kavčič, Kristian, 2017: *Nočna ptica* – tabu skozi animacijo. *KINO!*. 33. 30–36.
- Deleuze, Gilles, 2020: *Podoba-čas*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Dudok de Witt, Michaël, 2021: Meat And Tensions Simmer in Špela Čadež's *Steakhouse* (Exclusive Trailer Premiere). Dostopno na naslovu: <https://www.cartoonbrew.com/shorts/meat-and-tensions-simmer-in-spela-cadezs-steakhouse-exclusive-trailer-premiere-206670.html> (citirano 20. september 2022).
- Engel, Beverly, 2002: *The Emotionally Abusive Relationship: How to Stop Being Abused and How to Stop Abusing*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Filipčič, Katja, Marko Drobnjak, Mojca M. Plesničar in Eva Bertok, 2021: Intimnopartnersko nasilje v času pandemije covida-19. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*. 72/1. 65–78.
- Flitterman-Lewis, Sandy, 1996: *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Forbes, Jill. 2002: Gender and Space in *Cléo de 5 à 7*. *Studies in French Cinema*. 2/2. 83–89.
- Goetting, Ann, 1999: *Getting Out: Life Stories of Women Who Left Abusive Men*. New York: Columbia University Press.
- Jandl Mateja, Marjetka Hovnik Keršmanec in Sandra Radoš Krnel, 2022: Zaključek. V: *Poraba alkohola in zdravstvene posledice rabe alkohola v Sloveniji v obdobju 2013–2018, trendi* (ur. Krnel, Sandra Radoš in Marjetka Hovnik Keršmanec). Ljubljana: Nacionalni inštitut za javno zdravje. 128–131.

- Leskošek, Vesna, Milica Antić Gaber, Irena Selišnik, Katja Filipčič, Mojca Urek, Katja Matko, Darja Zaviršek, Mateja Sedmak in Ana Kralj, 2013: *Nasilje nad ženskami v Sloveniji*. Maribor: Založba Aristej.
- Majcen, Matic, 2022: Nagrade Prešernovega sklada: Špela Čadež. Niso vse zgodbe za uro in pol. *Večer*, 11. januar. 8–9.
- Markič, Vesna, 2021: Zrezek – simbol nasilja. Pogovor s Špelo Čadež ob njeni nedavni mojstrovini *Steakhouse*. *KINO!*. 45. 110–16.
- Marks, Laura U., 2014: Spomin dotika (odlomki). V: *Fenomenologija filma. Tradicije in novi pristopi* (ur. Baskar, Nil in Polona Petek). Ljubljana: Slovenska kinoteka. 87–106.
- Mulvey, Laura, 2001: Vizualno ugodje in pripovedni film. V: *Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije* (ur. Vidmar, Ksenija). Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij. 271–289.
- Muršič, Mitja, Katja Filipčič, Katja, Mojca Pušnik, Ingrid Klemenčič in Doroteja Lešnik, 2012: *(O)krog nasilja v družini in šoli : soočanje šole/vrtca z nasiljem nad otroki*. Ljubljana: Inštitut za kriminologijo pri Pravni fakulteti.
- Poglajen, Tina (ur.), 2022: Sodobni animirani film. *ARS humana*, Kulturno-umetniški program RTV SLO, 12. december 2022. Dostopno na naslovu: <https://www.rtv slo.si/rtv365/arhiv/174921085?s=radio> (citirano 22. december 2022).
- Poglajen, Tina, 2019: *Agnès Varda. Katalog 30*. Ljubljana: Liffe. 123.
- Powrie, Phil . 2011: Heterotopic Spaces and Nomadic Gazes in Varda: From *Cléo de 5 á 7* to *Les Glaneurs et la glaneuse*. *L'Esprit Créateur*. 51/1. 68–82.
- Rocchio, Christopher, 2008: Gordon Ramsay's constant cursing causes Australian Senate inquiry. Dostopno na naslovu: <https://www.realitytvworld.com/news/gordon-ramsay-constant-cursing-causes-australian-senate-inquiry-7315.php> (citirano 20. september 2022).
- Sedmak, Mateja, Ana Kralj, Zorana Medarić in Blaž Simčič, 2006: *Nasilje v družini: pregled dobrih praks in priporočila*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče.
- Smith, Vicky, 2021: Assailing the Senses: Treatments of Violence in Abstract Animation by Women. Dostopno na naslovu <https://blog.animationstudies.org/?p=4260> (citirano 20. september 2022).
- Šoster, Veronika, 2022: Hrana kot vezivo skupnosti na primeru serije *The Bear*. *KINO!*. 48. 195–201.
- Šugman Stubbs, Katja, 2010: Nefizično (psihično in čustveno) nasilje v partnerskih odnosih. *Revija za kriminalistiko in kriminologijo*. 61/2. 141–51.
- Ule, Mirjana, 2005: *Socialna psihologija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- Wagstaff, Peter. 2005: Traces of Places: Agnès Varda's Mobile Space in *The Gleaners and I*. V: *Revisiting Space: Space and Place in European Cinema* (ur. Everett, Wendy in Axel Goodbody). Oxford: Peter Lang. 273–91.
- Walker, Leonore, 1979: *The Battered Woman*. New York: Harper and Row.
- Wells, Paul, 2007: Animacija. V: *Knjiga o filmu* (ur. Cook, Pam). Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka. 87–89.

Intervjuji

Krajnc, Maja, 2022: neobjavljen pogovor s Špelo Čadež, avgust, Ljubljana.

Ostrenje pogleda, 2016: Kol'kor kapljic, tol'ko let. *Ostrenje pogleda* se pogovarja s Špelo Čadež. Dostopno na naslovu: <https://e-kino.si/ostrenje-pogleda-prispevek/kolkorkapljic-tolko-let-ostrenje-pogleda-se-pogovarja-s-spelo-cadez/> (citirano 12. septembra 2022). (*Ostrenje pogleda* je na Festivalu slovenskega filma leta 2016 potekalo pod mentorstvom Maje Krajnc.)

Filmografija

Babičino seksualno življenje. Urška Djukić, Émilie Pigeard, 2021, Slovenija.

The Bear. Christopher Storer, 2022–, ZDA.

Border Control (Mejna kontrola). Peggy Ahwesh, 2019, ZDA.

Cléo de 5 à 7 (Cléo od 5 do 7). Agnès Varda, 1962, Francija.

Dresden Dynamo. Liz Rhodes, 1974, Velika Britanija.

The F-Word (Beseda na F). Steve Smith, Marc Heffernan, Ben Duncan, John F.D. Northover, Graham Sherrington, Ed Venner, Paul Ratcliffe, Adrian Sibley, Richard Bond, Natalie Burke, Susan Crook, Paul Durgan, Diene Petterle, 2005–2010, Velika Britanija.

Hell's Kitchen (Peklenska kuhinja). Sharon Trojan Hollinger, Mark W. Roden, Philip Abatecola, Thomas Loureiro, Jeremy Weiss, Ian Kenney, Tony Croll, Brad Kreisberg, Iain Thompson, Tom Rule, 2005–, Velika Britanija in ZDA.

In the Kettle, Liz Rhodes, 2010–2012, Velika Britanija.

Lahko noč, gospodična. Metod Pevec, 2011, Slovenija.

Lessons of War (Lekcije vojne). Peggy Ahwesh, 2015, ZDA.

Light Music (Svetlobna glasba). Liz Rhodes, 1975, Velika Britanija.

Nočna ptica. Špela Čadež, 2016, Slovenija.

She Puppet (Samica lutka). Peggy Ahwesh, 2001, ZDA.

Steakhouse. Špela Čadež, 2021, Slovenija.

Pandemija, tehnologija in filmska forma

Darko Štrajn

Očitno dejstvo je, da se je doživeta izkušnja pandemije včasih približala distopičnim filmom z ljudmi, izoliranimi za maskami, brez možnosti potovanja in občasno omejenimi na lokalno mestno četrt. Čeprav so manj privilegirani zaradi preživetja pogosto prisiljeni iti ven, imajo premožnejši možnost ostati doma z dostavo hrane in skoraj kibernetične eksistence v integraciji z oddaljenimi tehnologijami. (Cortes, Crippen, 2021, 27).

Delovanje tehnologije, nedvomnega produkta procesov, kot so znanstveno dešifriranje »kodov narave«, invencije in ekonomski ciklusi s posledicami v obliki proizvodnje multiplicitete, je od nekdanj vsebovalo grožnje in obete. Čedalje bolj nemogoče in neverodostojno je znano repetitivno zagotavljanje diskurzov anahronističnega humanizma in antropocentrizma, češ da je »človek« vendarle odločilen člen v delovanju tehnologije. Tehnologija namreč čedalje bolj izgublja oprijem konkretnosti s tem, da ne zmore opredeliti »človeka«, ki domnevno upravlja s tehnologijo, saj ne zmore izstaviti »človeškega faktorja« iz razmerij, v katerih ta deluje skupaj s tehnologijo. »Človek«, namreč v konkretni pojavnosti kot znanstvenik, tehnik, operater in podobno, je s tem, ko upravlja z delovanjem tehnologije, v njej že impliciran, je že del stroja. Skupaj z Gunkelom in Taylorjem in njunim izvajanjem konsekvenc iz Heideggerjevih soočenj z vprašanji učinkovanja tehnologije lahko ugotovimo povsem transparentno evidenco nevzdržnosti omenjene neverodostojnosti: »Medtem ko je tehnologija zares prodorna in vsenavzočna in je bistvena komponenta tega, kako ljudje pridejo do izkušnje sveta, je sklep, da je tehnologija samo nevtralni medij, preko

katerega se srečujemo s stvarmi, napačen konceptualni korak« (Gunkel, Taylor, 2014, 161). To pa ne pomeni, da je treba sprejemati nereflektirani tehnološki optimizem, ki na podlagi neizbežnosti tehnologije *a priori* vidi v njej potencial osvobajanja in napredka. To je še posebej pomembno na čedalje bolj pomnoženih področjih medijskih tehnologij, ki so vseskozi močno prepletene z delovanjem mnogih drugih tehnologij. »[V]sak stroj [je] stroj nekega drugega stroja« (Deleuze, Guattari, 2017, 48). Kot je bilo jasno že Benjaminu, je omenjeni potencial napredka in emancipacije sorazmerno prav tako tudi predmet delovanja nasprotna težnje. To ugotovitev potrjuje fašistična raba filma in sredstev vsakršnega uprizarjanja za generiranje otopelosti in za fasciniranje množic.

Filmu, kot v temelju izdelku tehnologije 19. stoletja, je bilo že vse od začetka usojeno, da se bo njegova ontološka določenost transformirala skozi čas, pri čemer je percepcija časa v ne nepomembnem aspektu vzvratno modificirana s filmom. Na obeh straneh Deleuzove enačbe »podoba-čas« ni nič konstantnega razen same nekonstantnosti. Film je v naši zdajšnjosti ostal predvsem pojem, ki je s svojim celuloidnim začetkom samo še v historični in muzejski zvezi. Zgodovina filma ni mogla biti prav dolgo linearno sosledje čedalje kompleksnejših filmov in njihovih sestavin ter učinkov. Prekinitve znotraj te zgodovine naravnost terjajo povezave in navezave, ki demontirajo že samo idejo linearnosti časa kot osi zgodovine. Deleuzov in Guattarijev koncept **de-teritorializacije** lahko nekoliko banaliziram še glede na prehajanje filma iz kinematografa na družbene lokacije, ki jih formirajo digitalni mediji. Toda pri tem se je treba zavedati množice ravnin, ki se nalagajo nanje, kar pomeni, da imamo opravka s krogotoki interakcij različnih intenzitet, ki ne dopuščajo tvorbe realnosti zunaj svojih potekov, ampak ustvarjajo ploskve vizualnosti, želeče subjektivnosti in kapitalistične shizofrenije.

Fikcija kot realnost

11. september 2001 je bil eden od označevalnih mejnikov, široko interpretiran kot dokaz preskoka med dvema sferama: tako imenovano realnostjo in hollywoodskim filmom. Ali rečeno drugače: zadevni preskok je povnanjil in tako aktualiziral zavihanost dane realnosti v učinkovanja hollywoodskega filma ter filma nasploh. Nemara bi bilo tu treba dodati še delovanje vrste drugih statičnih in gibljivih podob v oglaševanju, migetajočih, ponavljajočih se in preračunanih na odzivanje kolektivne nezavednosti, a zanje so perceptivni vzorci slej ko prej utemeljeni v filmski formi. Dogodek Al Kaidinega napada na nebotičnika

Svetovnega trgovinskega centra, na ikonična newyorška dvojčka, ni uvedel samo novih razmerij v svetovnem neredu, ampak je tematiziral filmsko fikcijo kot zvrst realnosti. Nič več kot reprezentacijo – kar je Deleuze (2011) predvidel že leta 1968 –, ampak kot evidenco obrata v odnosu med realnostjo in podobo: realnost v tem obratu postaja nerazločljiva od svoje podobe. Skratka, smo v svetu simulakra ali po Godardovi opazki, izrečeni maja 2018 na tiskovni konferenci festivala v Cannesu, v režimu **totalitarizma podobe**. Kar je bilo v knjigi *Razlika in ponavljanje* zapisano v povsem konceptualni formi, je kasneje v drugem okviru obravnave, namreč Deleuzovega premišljanja filma, postalo bolj izrecno, pri čemer je ključno pomembna njegova postavitev koncepta **podobe-časa**. Ta je prav konkretno umeščen v zgodovino v konjunkciji z zgodovino filma: **podoba-čas** se nanaša na film obdobja po drugi svetovni vojni.

Z izbruhom covid-19 se je žanrski razpon filmskega upodabljanja raznolikih realnosti dodatno razpršil, predvsem pa je prerazporedil in pomešal označevalce. Kar je bilo nekoč izključna domena filma, je ekspanzija vsakovrstne vizualizacije z estetskim namenom ali brez njega naselila z množico funkcij (informativno, zabavno, poslovno), s formati serialnosti, punktualne singularnosti in tako naprej. To pomeni, da se je v virtualnem prostoru, seveda ne zaradi pandemije covid-19, temveč v naključni konjunkciji z njo, zavrtinčila množica premestitev, nadomestitev in polastitev korelatov konceptov, ki zdaj bodisi vztrajajo v prazninah pomenov bodisi se rekonfigurirajo. Pa vendar, kar zadeva film, se konceptualno vse bolj definira generično glede na zgodovinsko lociranost analognih projekcij. A zdaj in posebej izrecno v dobi karanten film **žarči** z ekranov, kar pomeni, da se gibamo k projekciji neposredno v oko ali celo v možgane, ki tako ne bodo več samo metaforični ekran iz Deleuzove *Podobe-časa* (2020). Pri tem smo se srečali z najmanj dvema paralelnima procesoma v interferenci, pri čemer sta oba umeščena v družbeni, ekonomski in zlasti politični kontekst. Determinanta prvega procesa je tehnologija, ki opredeljuje transformacije filma kot medija. Za zdaj še ne vidimo jasno vseh posledic okrepljene distribucije gibljivih podob na ekranih komunikacijskih naprav digitalne dobe. Z izrazom **ekspanzija dislokacije filma** bi zajel večinomoma vse žanre od dokumentarnega filma do igranih filmov, pri čemer je bilo že pred izbruhom pandemije nemogoče spregledati okrepljeni medijski tok v sferi konzumacije vizualiziranih fikcijskih naracij v obliki televizijskih serij.¹

1 Podobno razpadu označevalne strukture filma, v kateri se je odvila metaforizacija pojma, se tudi pojem televizije čedalje bolj drobi. »Televizijske« serije so čedalje bolj stvar zgodovine televizije, sicer pa je njihova distribucija čedalje bolj povezana s kanali, organizacijami, mrežami ipd., ki omogočajo ogled na zahtevo.

Posebna razsežnost so še računalniške igre s svojimi potenciali novih form intervencije v sinaptično mrežo možganov in s tem v reprodukcijo subjektivnosti. »Dolgo časa je bil ekran-kino edinstven in neprimerljiv; zdaj se spaja v galaksijo neskončnih dimenzij: vstopamo v obdobje globalnega zaslona. Prihajajoče stoletje je stoletje vseprisotnega in večstranskega, planetarnega ter multimedijskega ekrana« (Lipovetsky, Serroy, 2007, 10). Zelo verjetno je, da bodo kinematografi ostali v nebitveno spremenjenih oblikah in z drugačnimi funkcijami predvsem družbena srečevališča. Njihova razmeroma dolgotrajna izpraznitev, ki jo je povzročila pandemija, pa je pospešila že od prej zaznavne impulze spremembe. Drugi proces, ki poteka v povezanosti s pravkar opisanim, pa zadeva posledice za filmsko formo, kar se že leta povezuje z idejo »konca filma«.

Verjamemo, da digitalna tehnologija omogoča natanko združitev obeh režimov – tako *plastične interpretacije*, ki med drugim lahko povzroči čudesa, kot tudi *integralne reprezentacije*. Če si izposodim Bazinove besede, »ujeti življenje, ko se odvija«, in »proizvesti čudeže«: obe delovanji sta v digitalni dobi zdaj združeni v digitalizirano filmsko, ki je *ontologizirala* »čudovitost« specialnega učinka (Gaudreault, Marion, 2013, 255).

Lahko rečem, da se je ta prognoza udejanjila prav v sodelovanju tehnologije in pandemije. Za zdaj lahko ugotavljamo, da je bilo doslej filmov ali serij, v katerih je covid-19 *dramatis personae*, presenetljivo, skoraj nič. Čeprav ne dvomim, da se bodo filmi s tematiko pandemije covid-19 po določenem času pojavili v večjem številu, pa je zdaj njihovo odsotnost mogoče pojasniti s tem, da so filmi, zgodbe, drame, melodrame in podobno po zaslugi »planetarnega multimedijskega ekrana« vseskozi že navzoče. Na istih zaslonih, ki so prikazovali scene karanten, prepolnih bolnišnic, balkonov s pojočimi ljudmi, srečna snidenja turistov, ki so se prebili preko zaprtih meja in tako naprej, smo potem gledali filme na virtualnih festivalih, serije iz vseh obdobj in tako dalje. Film se je spojil z vsakdanjo realnostjo pandemije, za katero se je uveljavilo poimenovanje »nova normalnost«. Gibkost digitalne tehnologije je presegla tudi najbolj pregrete fantazije Džige Vertova; vijuganja novinarskih kamer, beleženja čustvenih trenutkov in večinoma eksplicitnih slikovnih kontekstualizacij v pospešenih montažah sintetičnega »žanra« **filma pandemije** so odstranila vsak dvom o filmu kot enem od ključnih agensov produkcije realnosti. Seveda tu govorim o »filmu« v vseh pojavnih oblikah, kot so televizijska poročila, spletne platforme, kot je YouTube, deljenja posnetkov na Facebooku. Vse omenjeno smo gledali na vsakodnevnih poročilih in dojemali skozi sprotne dokumentarce v proizvodnji globalnih mrež. Tako je povsem zmanjkalo miselnega prostora še za dodatno fikcijo, kar bi bilo nekakšna fikcija fikcije, saj

jo je totalno požrla sama realnost v svoji upodobljenosti z razpoznavno dramaturgijo, suspensom in iluzorično neposrednostjo. »Konec filma« se je tako realiziral v jeku **post-podobe** (Hoelzl, Rémi, 2017), pri čemer že grozi to, da bo tudi ta koncept zastarel. Seveda pa so bile pandemije ali distopije katastrof ter strašljivega post-katastrofalnega sveta tema številnih filmov in serij, ki so prerokovale dogodek, o katerem je bilo vnaprej gotovo, da se bo zgodil, odprto je ostalo samo vprašanje časa.

Filmske fikcije kot anticipacije realnosti

Na presečiščih medicine, sociologije, antropologije in književnosti je filmska fikcija že od nekdaj delovala kot anticipacija, četudi ne vedno in ne nujno namerno. Zato se je na področju filmskih in medijskih študij v času pandemije v soočenjih z navzočnostjo filmsko anticipiranega, zdaj pa nenadoma navzočega, interes usmeril v filmske produkte preteklosti. Seveda so te fiksijske anticipacije le delno sledile realističnim obrazcem. Kopicile so alegorije in metafore, najave družbenih razpadov na osi dobrega in zla ali sploh samo zla in seveda so neizogibno uprizarjale melodramske zaplete. Posebna komponenta je bil tudi ambivalenten odnos do teorij zarote v spektru od filmov upodobitve zarot do filmov, ki razkrijejo uporabo teorije zarote kot zaroto samo.

Raziskava, ki je zbrala podatke o prikazovanju filmov s temo epidemije v ZDA in, med drugim, kategorizirala teme filmov, je odkrila 373 filmov, ki so se nanašali na problematiko pandemije. 142 od teh filmov je prikazovalo izbruh človeške nalezljive bolezni ali pandemijo v skladu z definicijo Centra za nadzor in preprečevanje bolezni (CDC) kot pomembno narativno sestavino. »Osemdeset filmov je bilo izbranih kot kulturno relevantnih, definiranih kot takih glede na ustvarjeni zaslužek najmanj desetih milijonov dolarjev« (Dehority, 2020, 1878). Ni toliko pomembno, ali je ta statistika povsem izčrpna ali ne, pomembnejše je to, da omogoča navigacijo med temami filmov, njihovo družbeno simptomatiko in učinki vsega tega na filmsko formo. V njej se je že pred digitalizacijo filmske produkcije in preobraženih načinov projekcij generiralo močno modificirano razmerje virtualnega in realnega. Toda v dobi analognega filma je bila virtualnost še vedno fikcija, ki je bila po šivih ločljiva od realnega, pa četudi bi šlo, denimo, za realno v ideološki vizuri. Digitalizacija je demaskirala navideznost enostranske kodiranosti realnosti tudi za vsakdanje zavedanje. S tem se je izoblikovalo novo problemsko polje: **realnost virtualnega** (cf. Žižek, 2004, 4). V času, ko sta se srečali tehnologija in pandemija, se

je tudi analogna filmska preteklost prelila v pandemično aktualnost realnosti virtualnega. To, da je realnost zdaj dosegljiva tako, da je razpoznavna kot učinek, torej kot perceptivni presežek, jo v zadnji instanci prepušča nevroznanosti upoštevaje njeno v osnovi kantovsko paradigmo. (Ali se nevroznanstveniki zavedajo, da so ujeti v oklepaju kantovskega uma, je posebno vprašanje, ki ga tu ne skušam podrobneje opredeliti.)

V filmskih anticipacijah iz preteklosti, recimo od šestdesetih in sedemdesetih let prejšnjega stoletja, so se izoblikovali kognitivni vzorci, ki hkrati s tvorbo obrazcev, kodov, pa piercovskih indeksov v disonancah z jezikom opredeljujejo dožemanje filmov in čedalje bolj fotografskih, digitalnih in poljubno gibljivih podob nasploh, zunaj katerih je »otipljivost« realnosti tudi v svoji najbolj spontani neposrednosti že posredovana. Iz analognega obdobja podedovana dramatika je postala gramatika transjezikovne množične ujetosti v podobe. Dehority je, kot sem že omenil zgoraj, identificiral vrsto tem, ki opredeljujejo skupine filmov med »osemdesetimi kulturno relevantnimi« primeri.² Med temami, ki jih našteva, so nekatere bolj, druge manj učinkovale na digitalno vizualizacijo in komunikacijo, ki sta v času pandemije jasno opredeljevali množično soočanje z dogajanjem družbenih dejstev. Lahko bi na primer ugibal, da so dožemanja, utemeljena v filmih na temo **stigmatizacije drugih**, usmerjala kamere in novinarske komentarje v vsakodnevnih nagovarjanjih državljanov. Četudi je tema **dehumanizacije** zaznamovala bolj družbena omrežja kot množične medije, pa se je obrobno pojavljala tudi v diskurzih nekaterih ciničnih političnih akterjev – recimo Donalda Trumpa ali brazilskega paradiktatorja Bolsonaro. Tema **nesebičnih zdravnikov** in zdravstvenega osebja se je ponavljala iz dneva v dan v poročilih iz prenapolnjenih bolnišnic. Bolj ko je pandemija trajala, bolj sta se krepili tema **spodletelega voditeljstva** in tema zlorab s strani družbenih elit. Teorije zarot, ki so jih sodobni populizmi že pred pandemijo operacionalizirali za svoje cilje, so se razvemale po vsem svetu. V »dobrem in slabem« so zlasti holivudski filmi poznejšega analognega obdobja in nastopajoče digitalne dobe v množični kulturi ustvarili zalogo klišejev, suggestivnih formatov sprevrjenih sklepanj o »resnicah v ozadju«, okvirov za psihoze in posvojenih obrazcev novodobniških (*new age*) verovanj ter paraznanosti. »Pravzaprav filmi, ustvarjeni za množični trg – kot so filmi katastrofe, zgodbe o superjunakih in apokalipse o zombijih, o katerih razpravljamo tukaj –, verjetno še bolj vplivajo na družbo kot tisti, ki so ustvarjeni za kritike. Zato

2 Zadevna taksonomija je sestavljena iz naslednjih poimenovanj ključnih tem filmov: dehumanizacija, biološka vojna, spodletele voditeljstvo, stigmatizacija drugega, družbeni razred in neenakosti ter nesebični zdravnik.

so pripovedi, ki jih vsebujejo, bile in so pomemben kontekst za ameriške odzive na pandemijo COVID-19« (Wade, 2022, 3). K temu bi bilo treba dodati, da filmov, »ustvarjenih za kritike«, ne kaže tako zlahka odmisлити, ker je treba upoštevati njihovo dolgotrajnejše učinkovanje in predvsem invencije na ravni filmske forme, ki potem v rabi filmov za množični trg razširijo perceptivno polje in s tem množični imaginarij. »Zadnjih petindvajset let igranih filmov je ustvarilo diskurz o globalnih grožnjah zaradi bolezni. Te zgodbe so del širšega diskurza, ki kontekstualizira sporočila, ki jih pošiljajo strokovnjaki za javno zdravje« (Wade, 2022, 2).

Ko govorimo o žanrih, ki so nas pripravili in nas še pripravljajo na krize, na kolektivne histerije in psihoze, moralne panike, eksistencialne ogroženosti bodisi v bolj alegoričnih in fantazmatskih podobah bodisi v tematizacijah znanstvenoraziskovalnih in zdravstvenih ambientov, se ne kaže preveč omejevati, saj tudi v zelo raznolikih žanrih najdemo vzajemno delujoče trende, narativne obrazce in dramaturške konstrukcije. Pri tem je mogoče identificirati tudi prehajanja podob, attribute karakterjev, inovacije, ki se sploščijo v klišeje in, ne nazadnje, zametke, klice družbeno kritičnih strukturiranj dojemanja ter reflektiranja gibljivih podob in gibljivega ter varljivega znotraj okvirov podob. »Od poznih devetdesetih do novega tisočletja nam zgodbe o zombijih pripovedujejo, kako pandemija vodi do propada tehnološke modernosti in transnacionalnega kapitalizma v svetovnem merilu. Postale so popoln izraz strahov, povezanih z virusno apokalipso« (Reis Filho, 2020, 256). Zombijevski filmi zastopajo nekakšno trans-distopičnost v najbolj dokončnem pomenu besede; tisto, v čemer je mogoče videti navezave na pojav pandemije, pa je družbenost, ki jo strukturira smrt, ki je nenadoma ubežala upravljanju in konvencijam o človeškem dostojanstvu v individualnem srečanju z ničem. Smrt se v likih živih mrtvecev maščuje formam družbenega življenja z izogibanjem in potlačitvami. Pri tem pa so zombiji, torej okuženi, nujno izključeni in s tem lahko služijo kot prisposodbe fantazmatske ogroženosti varnih družb s strani nepovabljenih migrantov, s strani nasilnih tolp v urbaniziranih okoljih ipd. Od epohalnega Romerovega filma *Night of the Living Dead* (*Noč živih mrtvecev*, 1968) do, denimo, *Busanhaeng* (*Vlak do Busana*, 2016) Sang-ho Yeona, da niti ne govorim o Forsterjevem filmu *World War Z* (*Svetovna vojna Z*, 2013), prihajajo na ekrane alegorije o implozijah družb ali kolapsih normalnosti, povzročenih z znanim ali neznanim sprožilcem krogotoka smrti kot mehanizma proizvodnje ogrožajoče drugosti. Pri tem ne gre spregledati nekakšne evolucije podobe zombija od Romerovih strašljivo okornih vstalih mrtvecev, vztrajno bližajočih se svojim žrtvam, naj te bežijo, kolikor hitro hočejo, do nedavnejših bliskovito

hitrih in celo skupinsko organiziranih napadalcev.

Vrsta znanstvenofantastičnih filmov predoča nevarnost nepojmljive tujosti, ki metaforično uničuje antropocentrizem. Scottov *Alien* (*Osmi potnik*, 1979) je radikaliziral zamisli, ki so pred tem filmom nastajale v mnogih scenarijih in tudi realiziranih filmih o sovražnih agensih iz vesolja. Scottov **tujec** je v dodelanem dizajnu prav kot organska prikazen nekakšne transcendentne bitnosti lahko razumljen kot opozorilo o mejah človekove ne samo družbene, ampak biološke obstojnosti. Gotovo bi lahko s prehodom skozi različne žanre nanižali še veliko različnih primerov, a ta prehod nas neizbežno pripelje k filmom, ki bolj izrecno uprizarjajo širjenje bolezni. Lisa Wade, ki se pri tem opira na knjigo Priscille Wald (2008), deli filme s to tematiko na filme o izbruhu in na filme o pandemiji. Ko gre za izbruh (*outbreak*), večinoma velja, da bo na koncu le zmagala znanstvena racionalnost, v filmih o pandemiji pa je najavljen končni neuspeh racionalnosti. Lisa Wade glede tega ugotavlja: »Moja analiza razkriva, da filmi pogosteje pripovedujejo zgodbe, ki so skladne s pripovedjo o pandemiji kot s pripovedjo o izbruhu« (Wade, 2022, 2).

Prizma pandemije – trije primeri

Pandemija je skupaj z reakcijami državnih in mednarodnih institucij na področju filma, prav gotovo pa tudi na področjih drugih umetnosti in humanističnih disciplin, ki se z njimi ukvarjajo, povzročila nastajanje novega interpretativnega polja. Kot že mnogokrat doslej – vsaj od Hegla naprej –, se je preteklost odprla analizi s stališča sedanjosti, srečujemo se z *déjà vu* učinki. Gotovo bo tako mnogo filmov in vsakršnih umetniških artfaktov bodisi priklicanih iz poze bodisi uporabljenih za dekonstruktivne nove kontekstualizacije. Velikokrat pripoznana prelomnost samo nekaj minut dlje kot pol ure dolgega filma Chrisa Markerja *La Jetée* (*Razgledna ploščad*, 1962) terja dopolnitev glede na tako rekoč samodejno vzpostavljeno interpretativno polje. To, da ta film, zmontiran iz statičnih fotografij in ene same gibljive podobe v enem kadru, ne obravnava pandemije, ampak imaginarno situacijo po jedrski tretji svetovni vojni, ne zmanjšuje njegove relevantnosti za predočenje podob mnogih strani in ravni pojava pandemije. »*Razgledna ploščad* Chrisa Markerja je postala nenadomestljiv zgled v filmu, saj je smrt in njen trenutek, samo podobo tega trenutka, naredila za svoj predmet in ju preigrala z združenimi močmi montaže, glasbe in komentarja, katerega refleksivni značaj bolj poveča kot prekine patetični karakter in iskanje sublimnega« (Bellour, 1999, 262). Definicija fotografije kot

zaustavljenega časa je za ta film bistvena. Marker je s tem, ko je film, razen v enem hipnem segmentu, sestavljen iz statičnih fotografij, film pa podnaslovljen kot foto roman, v sami formi, ki vnaprej razveljavlja poskuse ponovitve, prelomno uprizoril samo možnost mišljenja konca človeštva. Trenutek smrti, ki ga je omenil Bellour, je hkrati trenutek tik pred koncem, trenutek pred iztekom kolektivnega samomora človeštva ali, če hočete, popolnim koncem zgodovine. Pa vendar to ni film brez gibanja. To je izvedeno z minucioznimi prehodi med slikami, nakazanimi približanji v nekatere podobe in v spojih med podobami, izvedenimi z nekaj pretežno diagonalnimi daljicami svetlobe v prevladujočem mraku. Če je v večini drugih umetnosti estetika sublimnega zaradi pozicioniranja umetnosti v množični kulturi v spektru političnih izbir krahirala, postala neverodostojna, pa je bila, kot kaže primer *Razgledne ploščadi*, prav v filmu kot sintetični umetnosti pretihotapljena do časa nastopa digitalnega omogočanja transformirane sublimnosti.³ Poleg vseh teh prispevkov filma na ravni forme, ki še vedno zaposlujejo teorijo filma, pa je za temo, s katero se ukvarjam tukaj, pomembna konfiguracija družbenih razmerij, kakršna je upodobljena v spoju komentarjev v *offu* s podobami v časovni zmešnjavi. Po koncu jedrske vojne imaginarni skupnosti v podzemlju pod pariško palačo Chaillot vladajo »zmagovalci«, ki z znanstvenimi eksperimenti iščejo možnosti izogiba koncu ali možnosti preboja bariere neizogibnega konca človeštva. Gibanje v zunanjem **prostoru** je onemogočeno, zato se eksperimenti usmerijo k iskanju izhoda skozi **čas**. V eksperiment vključeni osrednji lik znanstveniki usmerijo v sestope na različne časovne ploskve, na katerih se aktivira njegov spomin na žensko, ki jo je kot otrok videl na letališki razgledni ploščadi, v eksperimentu pa se mu dogajajo ponavljanja srečanj, ki bi se bila pripetila, če ne bi bilo tretje svetovne vojne. Posnetki brezimne ženske vpeljejo prelom v domnevni znanstveni eksperiment, lik se vrača iz prehajanja preko časovnih plasti v apatično okolje temačnega podzemlja, njegovo singularno prestopanje v časovne zanke pa končno samo poudari grozljivost konca, nič onkraj časa, ko je nekaj obstajalo bolj kot slutnja nerealizirane ljubezni kot pa kakršno koli ljubezensko srečanje. Prelom funkcionira tudi kot indikacija neuspeha pozitivne znanosti v poskusu apropiacije humanistične vednosti, njenih večdimenzionalnih tematizacij časa in njene dojemljivosti za čutno ter emocionalno. To je hkrati tudi tisto, kar subjektu priskrbi iluzijo, brez katere ga niti ne bi bilo. Razponi med realnostjo po razdejanju tretje svetovne vojne in utrinki iz otroškega spomina ter spomina na čas, ki ga ni bilo, upodobijo stanje kolektivne psihoze, v katerem

3 Med prvimi, ki so zaznali vračanje sublimnega kot učinka rab digitalne tehnologije, je bil Timothy Murray s knjigo *Digital Baroque* (2008). O tem sem pisal leta 2013, zapis o tej temi pa je izšel dve leti pozneje (Štrajn, 2015).

se vsili nova forma totalitarne oblasti. Ta se utemeljuje v nevarnosti zunanje radiacije, kar nas seveda spomni na karantensko izkušnjo in na politično odredjene omejitve gibanja, ki smo jih videvali z dveh strani *reality showa* covid-19: v pogledu iz zaprtih območij in v pogledih kamer, pogledih, serviranih preko ekspandiranih medijev.

Če bi v vrsti filmov, ki so upodabljali pandemična stanja, povzročena z mikrobi iz »civilizaciji« tujih zunanjih območij, bodisi iz vesolja bodisi iz eksotičnih nekdanjih kolonij ali oddaljenih krajev globaliziranega planeta, iskali film, ki je najkonkretnje anticipiral pandemijo covid-19, ne bi našli boljšega in bolj »dobesednega« primera od Soderberghovega filma *Contagion* (*Kužna nevarnost*, 2011). Film je nastal v času, ko se je v žanrski terminologiji že dodobra uveljavil pojem »pacienta nič« (*patient zero*). Izraz se je pojavil najprej v času aidsa: »Pacient nič‘ je ‚prenašalec aidsa‘, izraz, ki se kljub tehnični netočnosti uporablja v medicinskih, znanstvenih in novinarskih razpravah o HIV/aidsu« (Wald, 2008, 15). V filmih epidemije pa je ta termin v polnosti izkazal svoj potencial za konstrukcije filmskih zgodb. Tako je tudi v Soderberghovi *Kužni nevarnosti* ta izraz uvedel začetek zgodbe, ki konstituira *mainstream* film. Film je v vseh pogledih – od zvezdniške zasedbe vlog, vsebovanega suspenza, preišljenega scenarija kot paralelizma zgodb in tako naprej – presegel standarde prepričljivega holivudskega produkta. Pomembnejše pa je to, da je skorajda v vseh prvinah desetletje po premieri in že po prvih nekaj mesecih izkušenj s covidom-19, film bilo mogoče videti kot **napoved pandemije**. Ustvarjalci so se dejansko oprli na SARS, torej na pojav koronavirusa, ki je leta 2003 okužil razmeroma nizko število ljudi in je ostal omejen predvsem na Kitajsko. Že takrat so v znanstvenih krogih predvidevali možnost razvoja bolj nalezljivega virusa. Na tej osnovi in upošteva je tudi že prve sociološke in kulturološke študije je film upodobil pandemijo, kakršno smo po vsem svetu v zadnjih letih tudi izkusili. Če zanemarimo predvidevanje veliko večjega števila žrtev, kot jih je umrlo v dejanski pandemiji covid-19, pa, denimo, lociranost začetka v Hong Kongu, je film osupljivo natančno predvidel učinek pandemije na funkcioniranje družbe, delovanje medijev in predvsem farmacevtske industrije, ki je rekordno hitro poskrbela za cepivo. Ni umanjalo niti predvidevanje izbruha teorije zarote, ki jo viralno širi bloger Krumwiede (Jude Law), za povrh pa še zaplet z ugrabitvijo funkcionarke svetovne zdravstvene organizacije dr. Leonore Orantes (Marion Cotillard), ki so jo ugrabitelji pripravljene zamenjati za cepivo preko vrste. Soderberghu je s filmom uspela tako realistična anticipacija, da bi lahko mislili, da so se upravljalci pandemije globalno in lokalno učili, kako ravnati in kako ne ravnati prav iz tega filma.

Kako je sploh mogoč film o pandemiji covid-19, medtem ko pandemija še traja? Na to vprašanje imamo doslej en sam verodostojen odgovor poleg vrste bolj ali manj trivialnih poskusov v okviru nastajajočega »covid žanra«. Govorim o *CoroNation* (2020), dokumentarnem filmu, ki ga je »režiral« Aj Vejvej. Avtorstvo je pri tem filmu pravzaprav zapleteno vprašanje tudi spričo tega, da podrobnosti o poteku produkcije filma, kanalih komunikacije med Ajem, ki je deloval iz Berlina, in soavtorji in snemalci v Wuhanu niso in verjetno še dolgo ne bodo znane. Upošteva je politične označevalce pa se pravzaprav lahko čudimo implikacijam, da bi film za kitajske oblasti lahko bil subverziven – če seveda zanemarimo Ajev disidentski položaj in to, da je bil neformalno izgnan iz domovine. Film je v svoji epski poetični razsežnosti pravzaprav, če ne že hvalospev, pa vsaj impresivna evidenca gigantskega podviga oblasti in celotne družbe, podviga, ki bi si ga težko zamislili v kateri koli drugi državi na svetu. Kritičnost do ravnanj oblasti, ki jo malodane rutinsko omenjajo mnogi zahodni kritiki, je v filmu *CoroNation* – v primerjavi z vrsto drugih umetnikovih del v drugih zvrsteh umetnosti na druge teme – pravzaprav minimalna. Kajti film je predvsem kreacija v zvrsti počasnega filma (*slow cinema*), ki gledalcu omogoča miselno plavanje skupaj z lebdečim gibanjem kamere po prizoriščih Wuhana. Že začetni dolgi kader velikanske železniške postaje z desetimi stoječih ultra hitrih vlakov vpelje fascinacijo z nepojmljivimi dimenzijami vlemesta. Kamere, ki so menda posnele za petsto ur avdio vizualnega materiala, so pretežno opazujoče. V kontrastu med perspektivo velikih panoram, v katere je, med drugim, uokvirjena tudi neverjetno hitra izgradnja covidne bolnišnice, in med prikazi prebivalcev mesta se zariše razpon med uspešno organizacijo velikanskih razsežnosti in med družbenimi mikrosituacijami. V krogotokih med temi ravnmi se težko odločamo med fasciniranostjo nad kapaciteto kitajskega upravljanja s krizo in ugotavljanjem birokratskih učinkov na družbeni mikro ravni. Tako skoraj ni resnejše kritike filma, ki ne bi omenjala situacije delavca, ki je sodeloval pri izgradnji bolnišnice in po tem ne more zapustiti Wuhana. Prisiljen na bivanje v avtomobilu lahko brez konca telefonira v zavrtinčenosti v kafkovske pogovore, v katerih mu ne znajo svetovati, kako urediti izhod iz mesta. Pod okriljem prikaza mnogih pojavnosti pandemije se zvrsti še vrsta situacij – svojsko zabaven je dialog med materjo, staro komunistko, in njenim sinom –, ki pa so dojemljive predvsem kot upodobitve vsakdanjosti kot presežka, preostanka minule normalnosti. Sicer pa je to vse skupaj dokumentarna upodobitev družbe, v kateri naj bi kulturno tradicionalno prevladovali vzorci nadrejenosti kolektiva nad posamezniki, zaradi pandemije pa se oblast mora lotiti prav varovanja posameznikov, ki drugače »ne štejejo«. Kot estetski kod je v film vpleten pogled drugega – Evropejca, Američana in tako

naprej –, ki mu film bolj pojasnjuje in razlaga delovanje kitajskega sistema, kot da bi se fokusiral na kritiko totalitarizma. Film je proizvod digitalne tehnologije in hkrati prikaz prežetosti kitajske družbe s to tehnologijo. In še nekaj: njegova prepričljivost vznikne iz kulture, natančneje iz razlike, ki jo kultura naredi vidno, ko povezuje subjektivnosti, iluzije, moduse želje v mnogoterostih potekov družbenih reprodukcij, in ustvarja prostor za prevode v komunikaciji disparatnih jezikov ter kognitivnih kodov. Povedati želim, da je Aj Vejvej s tem filmom zelo presegel proslule samo-eksotizacije, ki sta jih polni tako množična kakor tudi elitna kultura, kajti ob vsem realizmu film spričo forme počasnega filma proizvede impresivno alegorijo, ki odpre ontološko razsežnost in neizrecno, kot je za film edino ustrezno, razvije transkulturno poanto, sartrovsko rečeno, biti in nič.

Sklep

Ko govorimo o tehnologiji in pandemiji v konkretnem, še vedno zgodovinskem času, imamo opravka s **sovpadanjem** mnogoterih potekov in z njimi sproženimi krogotoki transkulturnih sporočil, prilagoditvenih gibanj in percepcij, čemur sledijo narativna uverženja s svojimi največkrat zgrešenimi vzročno-posledičnimi fantazmami. Tako bi se, denimo, lahko zdelo, da je bilo nastajanje spletnih pretočnih platform, omogočenih z eksponentialno rastočo kapaciteto interneta in odgovarjajočo mobilizacijo korporativnega kapitala, pravzaprav predpriprava na čas pandemije. Ko so zaprli kinematografe in odpovedali festivale v živo, sta tehnologija in z njo pospešen kulturni pogon omogočila nadomestek. Toda izkazalo se je, da je **nadomestek pravzaprav stvar sama**. Vsa fikijska avdiovizualna industrija je, poleg vsega drugega, uveržena v procese družbenega življenja, deleuzovsko rečeno, stroja za spodbujanje in hkrati za prečevanje eksistencialno nujne želje. Po vdoru pandemije in zlasti glede na oblastno upravljanje z njo se je pokazala enormna pomembnost te industrije v ekonomskem smislu. Brez veletoka milijard v kulturni industriji se ne bi samo usodno zmanjšali in upočasnili finančni tokovi, ampak bi se temeljno izgubil smoter pravzaprav vse in vsakršne produkcije. Konec koncev, če upoštevamo logiko krogotokov kapitala in delovanja njegovih institucij od borz do oglaševanja, ta industrija soomogoča, da človeštvo ne umre od lakote. Glede na filmsko produkcijo in distribucijo je bilo še največ razglabljanja o tem, kaj vse da je pandemija ustavila, onemogočila in preprečila. Kot sem ugotavljal že uvodoma, je bila manjša dobava fokusirane filmske fikcije nadomeščena z realnostjo, ki se je razlezla po vseh kotičkih družbe z vsenavzočimi mediji in

njihovimi poročili o »zgodbah, ki jih piše covid«. Vendar pa se tovarna sanj vendarle ni povsem ustavila in pojavili so se poskusi oblikovanja »covid žanra«. Dosežki teh poskusov so se večinoma izjalovili, saj so na primer rabe anticipativnih in znanstveno fantastičnih formul v srečanju z realnostjo postale precej disfunkcionalne. Nekaj primerov realiziranih filmov (pretežno zunaj velikih studiev) in vsaj ene serije v skladu z večino kritičnih observacij spada bolj v simptomatiko kot kakršno koli relevantno refleksijo stanja, če ne govorimo še o estetski nepomembnosti. Tako je serija z zelo nazornim naslovom *Love in the Time of Corona* (*Ljubezem v času korone*, Joanna Johnson in Ali Imran Niloy, 2020) preizkusila komediografski pristop, s katerim glede na splošno razširjeno percepcijo resnosti položaja ni požela pomembnejšega odziva. Podobno neuspešen je bil film Stevena Kanterja in Henryja Loevererja *The End of Us* (*Naš konec*, 2021) z zgodbo o paru, ki se zaradi zaprtja družbe (*lockdown*) ne more raziti. Malo več ambicije, ki je požela nekaj zadržanega prikimavanja med kritiki, je pokazal film *Ayar* (Floy Russ, 2021), ki je temo covida združil z aktualno temo imigrantov in brezposelnih igralcev. Če ne omenjam še kakega od maloštevilnih primerov, je očitno, da se pač ni izšlo! Pandemija kot hvaležna tema snemalcev selfijev, instagramerjev, snemalcev telefonskih domačih filmov kar tako, snemalcev praznih ulic in tako naprej skupaj z omenjenimi profesionalno posnetimi vsakdanjimi poročili in dokumentarci torej ni klicala še po fikciji na temo covida. Ta aspekt pa so v ambientu vsesplošne nepoklic(a) ne hiper produkcije za široko odprte internetne kanale kompromitirali avdiovizualni prispevki o zarotah v ozadju »navidezne pandemije«.

Nemoč imaginacije v soočenju s covidom in odvečnost še tiste fikcije na temo covida, ki je nastala, pa nista pomenili izginotja množičnega zanimanja za vso drugo filmsko »duševno hrano«. Ne da bi se posebej spuščal v razlago mehanizmov delovanja filmske industrije, njenega učinkovanja na zaposlenost prostega časa množic, ki dnevno imaginarno migrirajo v fantazmatske svetove *blockbusterskih* fikcij v podvojenosti s superzvezdnimi prikaznimi in tudi ne v razlago množičnih potreb po vsem tem, lahko rečem, da je prekinitev v ritmu premier, tako novih velikih produkcij kot še bolj nadaljevanj razvpitih franšiz, opozorila na destruktivnost pandemije. Nepristajanje producentov novih epizod *blockbusterjev* na pandemično realnost vsenavzočih pretočnih platform je ustvarilo medijsko paniko spričo manjkajočih členov v verigi distribucije avantur novih in že dobro znanih superjunakov. Kratko malo je šlo za konservativni odpor velikih filmskih korporacij temu, da bi se tudi v pandemiji odrekle znamenitemu *box officu*, po katerem šele sledi prodaja filmskih izdelkov drugim medijem. Preložene premiere – zlasti nove

epizode Jamesa Bonda, *No Time to Die* (*Ni čas za smrt*, 2021), in nato še *The Batman* (Matt Reeves, 2022) – so postale del naracij o poteku pandemije. *The Batman* je zdaj za zgodovino označen z letnico 2022, čeprav je bil pripravljen za premiero že leta 2021. Vsekakor pa je v tem primeru spet na delu že omenjeno **sovpadanje**, tokrat med vsebino in formo filma ter pandemijo. Koliko je pandemija, ki je bila oznanjena kmalu po začetku snemanja filma, morda dodatno vplivala na kreacijo atmosfere filma, ki je še za več odtenkov temačnejša kot v prejšnjih epizodah, je lahko stvar ugibanja. Toda ni dvoma, da se je *The Batman* potem, ko je končno le prišel na platna in seveda na zaslone najbolj neučakanih internetnih piratov, prikazal v polni usklajenosti z depresivnostjo globalne covidne realnosti. Filmi o Batmanu so bili vedno povezani z označevalci iz kanonov visoke literature ter referencami na filmske prebojne inovacije preteklosti, za zdaj zadnji *The Batman* pa je glede tega še bolj postmodernističen v svojem mojstrskem eklektičnem naboru motivov iz Shakespeara, *filma noir* in sploh vseh značilnih paradigem upodabljanja interakcije spomina z drugim spominom ter podobami različnih sedanosti v konstrukciji poteka filma, kar ustvarja vtis za gledalca, da vidi nekaj tako nevidnega, kot je nelinearni čas. V primerih filmov o Batmanu pa je tako ali tako ves čas noč. Triurno trajanje filma zmanjša pomembnost seveda neizogibnih akcijskih prizorov na račun refleksivnih sekvenc, ki naslikajo hamletovsko konstitucijo glavnega lika in sploh te verzije Batmana. Filma ne gre podcenjevati kot tudi ne dejstva, da film sam ne podcenjuje dojemljivosti občinstva za prikazovanje sofisticiranih dilem, v katerih se povsem razblini za *blockbusterje* nekoč značilno simplistično kontrastiranje dobrega in zlega. Hamletovski dvom kot literarno paradigmo film radikalizira do stopnje filozofske paradigme, namreč kartezijskega dvoma. *Cogito* Renéja Descartesa, in predvsem njegova sanjska formulacija v *Meditacijah*, je za metafiziko subjekta še vedno toliko subverzivna, kot je za njo konstitutivna. Sugestija dvoma najbrž – toliko je treba pritrditi producentom – v polnosti učinkuje v temi kinematografa, veliko bolj prepričljivo kot na različnih LCD zaslonih. Sovpadla je s še trajajočo kolektivno psihozo zaradi pandemije, vendar je kot taka pomenila senzibilizacijo povezovanja konstitutivne koruptivne plati kapitalizma z njegovo pandemično formacijo. Težko je reči, ali je šlo za učinek pandemije ali ne, a vendar je dojemljivost širokega občinstva za ta razvlečeni, meditativni in cerebralni hipnotični presežek lahko tudi presenetljiva, kajpak če ne razumemo, da je digitalna forma gibljivih podob že opravila delo na sinapsah živčnih sistemov posameznic in posameznikov, ki tvorijo množično občinstvo. Pandemija je s svoje strani prispevala novo samorazumevanje množičnosti, a verjetno žal ne politično enoznačno.

Literatura in viri

- Benjamin, Walter, 1998: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Bellour, Raymond, 1999: *L'Entre-Images 2. Mots, Images*. Pariz: P.O.L.
- Cortés, Alice in Matthew Crippen, 2021: Phenomenology and Ecology: Art, Cities, and Cinema in the Pandemic. *Polish Journal of Aesthetics*. 61/2. 27–41.
- Dehority, Walter, 2020: Infectious Disease Outbreaks, Pandemics, and Hollywood – Hope and Fear Across a Century of Cinema. *JAMA* 323/19. 1878–80.
- Deleuze, Gilles, 2020: *Podoba-čas* (prev. Jelka Kernev Štrajn in Stojan Pelko). Ljubljana: Studia humanitatis.
- Deleuze, Gilles, 2011: *Razlika in ponavljanje* (prev. M. Jenko, S. Koncut, S. Tomšič in A. Žerjav). Ljubljana: ZRC SAZU.
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari, 2017: *Anti-Ojdip. Kapitalizem in shizofrenija* (prev. Jelka Kernev Štrajn). Ljubljana: Krtina.
- Gaudreault, André in Philippe Marion, 2013: *La fin de cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Pariz: Armand Colin.
- Gunkel, David J. in Paul A. Taylor, 2014: *Heidegger and the Media*. Cambridge: Polity Press.
- Hoelzl, Ingrid, in Marie Rémi, 2017: From softimage to postimage. *Leonardo* 50/1. 72–73.
- Lipovetsky, Gilles in Jean Serroy, 2007: *L'Écran global: Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Pariz: Seuil.
- Reis Filho, Lúcio, 2020: No Safe Space: Zombie Film Tropes during the COVID-19 Pandemic. *Space and Culture*. 23/3. 253–58.
- Štrajn, Darko, 2015: On digital exposures. V: *Practising aesthetics* (ured. Bieszczad, Li-lianna). Krakov: Libron-F. Lohner. 201–208.
- Wade, Lisa, 2022: Narratives of Outbreak and Survival in English-Language Cinema Prior to COVID-19. *Socius*. 8. 1–15.
- Wald, Priscilla, 2008: *Contagious: Cultures, Carriers, and the Outbreak Narrative*. Durham in London: Duke University Press.
- Žižek, Slavoj, 2004: *Organs without Bodies*. New York in London: Routledge.

Filmografija

- Alien (Osmi potnik)*. Ridley Scott, 1979, ZDA.
- Ayar*. Floy Russ, 2021, ZDA.
- The Batman*. Matt Reeves, 2022, ZDA.
- Busanhaeng (Vlak za Pusan)*. Sang-ho Yeon, 2016, Južna Koreja.
- Contagion (Kužna nevarnost)*. Steven Soderbergh, 2011, Združeni arabski emirati in ZDA.
- CoroNation (CoroNacija)*. Aj Vejvej, 2020, ZDA.
- The End of Us (Naš konec)*. Steven Kanter in Henry Loevener, 2021, ZDA.
- La Jetée (Razgledna ploščad)*. Chris Marker, 1962, Francija.
- Love in the Time of Corona (Ljubezen v času korone)*. Joanna Johnson in Ali Imran Niloy, 2020, ZDA.
- Night of the Living Dead (Noč živih mrtvecev)*. George Romero, 1968, ZDA.
- No Time to Die (Ni čas za smrt)*. Cary Joji Fukunaga, 2021, ZDA.
- World War Z (Svetovna vojna Z)*. Marc Forster, 2013, ZDA, Velika Britanija in Malta.

Glejte me! Kako krize spreminjajo naše gledanje filmov in kako nas pretočne platforme pripravljajo na življenje v nespečem kapitalizmu¹

Marcel Štefancič, jr.

Ko se peljete v potniškem letalu, ste v zelo izoliranem okolju. Vaš manevrski prostor je hudo omejen. Paralizirani ste. Nič ne morete. Nikamor ne smete. Obsojeni ste na mirovanje. Zato vam ne preostane drugega, kot da gledate filme. Toda letalo v vas ne prebudi le cinefila, ampak vam omogoči, da eksperimentirate. Ali kot je pred nedavnim na portalu *Polygon* opozoril Joshua Rivera (2021): ko si na letalu, daš priložnost filmom, ki jih doma ne bi gledal. Na letalu si pripravljen gledati filme, ki jih sicer ne bi – filme, ki jih nočeš gledati, filme, ki bi jih tam doli, na Zemlji, preskočil, zavrnil, ignoriral, spregledal. Filme, ki se ti zdijo pod nivojem. Nekaj privlačnega je v filmih, ki bi jih gledal le na letalu. A nihče ti ne more ničesar očitati, ni ti treba zardevati od sramu, nihče se ti ne more posmehovati: v letalu si, deset tisoč metrov nad Zemljo, odrezan od sveta – kakšne možnosti pa imaš? Ne potrebuješ izgovora, da bi gledal cenene, pompozne, kičaste, srečno smešne in klišejske *blockbusterje* – lahko jih

1 Pričujoče besedilo je nadgradnja dveh prispevkov: predavanja, ki ga je avtor izvedel na mednarodnem znanstvenem simpoziju *Film, radio in televizija med pandemijo* na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani 22. septembra 2022, in publicistične različice z enakim naslovom, ki jo je objavil v tedniku *Mladina* 23. septembra 2022.

gledaš brez občutka krivde. Letalo je *readymade* izgovor. Sploh pa teh filmov, ki so pod nivojem, ne gledaš ravno po svoji volji; bi filme, ki jih ceniš in slaviš, gledal v takšnih nemogočih pogojih?

Toda pandemija covid-19 je tu spodaj, na Zemlji, ustvarila simulacijo tega izjemnega, ekskluzivnega letalskega filmskega ambienta, v katerem lahko gledamo filme, ki jih sicer ne bi, in v katerem lahko v filmih, ki jih sicer nikoli ne bi gledali, uživamo brez občutka krivde. Ko so zaprli države, ko so razglasili *lockdown*, ko so nas poslali v totalno in že kar totalitarno karanteno, so nam namreč eksplicitno rekli, naj bomo lepo pri miru in gledamo filme. To so storili s povišanim tonom, ki je bil kombinacija grožnje, svarila in zapovedi: zahtevamo, da doma gledate filme, ki jih sicer ne bi!

In natanko to smo potem počeli: ždeli smo doma, mirovali in gledali filme, ki jih sicer ne bi. Kakršnekoli – cenene, trivialne, kičaste, konfekcijske, ne-preverjene, odbite, zabite. In pri tem nam ni bilo treba gledati v tla. Lahko smo jih gledali samozavestno – in brez občutka krivde. Ni se nam bilo treba opravičevati. Ni nam bilo treba iskati izgovorov za gledanje filmov, ki jih sicer iz principa ne bi gledali – *lockdown* je bil *readymade* izgovor.

Naša histerična razcepljenost med gledanjem tega, kar gledamo iz principa (iz prepričanja in podobno), in gledanjem tega, česar sicer – iz principa – ne bi nikoli gledali, se kakopak prepleta z našo dilemo, ali naj še naprej gledamo film, ki ga gledamo, ali pa naj raje gledamo kaj drugega. In če tisto drugo ne bo »potegnilo«, kaj tretjega. In tako dalje. Ta dvojna dilema je prišla s silovito pomnožitvijo digitalnih naprav, omrežij, pretočnih platform, kanalov in ekranov (pandemija se je časovno ujemala z lansiranjem platform, kot so Peacock, HBO Max, Paramount Plus in Disney Plus), potemtakem s pomnožitvijo, ki nam omogoča, da lahko hektično in brez občutka krivde skačemo od filma do filma. In od platforme do platforme. Itak nas nihče ne vidi. Filme klikamo, na hitro okušamo in preizkušamo, vzamemo vzorec – in če nam ne »potegne«, skočimo drugam, k drugemu filmu. In k tretjemu, četrtemu, petemu – dokler ne pademo dol.

Je to sploh še gledanje?

Do leta 2020 si je moral gledalec na Netflixu ogledati 70 odstotkov filma (ali epizode serije), da se je to gledanje kvalificiralo za ogled (*viewing*), leta 2020 pa je Netflix ta kriterij radikalno spremenil: če hočeš, da se tvoje gledanje filma

(ali epizode serije) kvalificira za ogled, zadošča že, da ga gledaš dve minuti. Zakaj le dve minuti? Če se odločiš, da boš film gledal vsaj dve minuti, to pomeni, da je bila tvoja odločitev namerna, pravi Netflix, ki je očitno hotel povečati in napihniti število ogledov svojih vsebin (in reči, da je imel Bayev *6 Underground* v prvih štirih tednih 83 milijonov ogledov); toda to, da so kriterij tako draistično znižali, govori o tem, da ljudje filmov ne gledajo več, ampak po njih res le še klikajo in brskajo. Vidijo le še delčke, koščke, drobce filmov. Gledanje je postalo brskanje, stikanje, klikanje.

Našo »tezo« je lepo anticipiral Roland Barthes, ko je v *Užitku v tekstu* zapisal:

Kljub temu ima najbolj klasična pripoved (Zolajev, Balzacov, Dickensov ali Tolstojev roman) v sebi neke vrste oslABLJENO tezo: intenzivnost branja se spreminja; vzpostavi se določen ritem, ki je netakten in ne spoštuje integritete teksta; samo poželenje po spoznavanju nas žene, da preletimo ali preskočimo določene odlomke (ki jih imamo za »dolgočasne«), da bi čim hitreje prišli do najbolj zanimivih delov zgodbe (ki so vedno jasno izraženi; to, kar pospeši razkrivanje skrivnosti ali usode): nekaznovano preskakujemo (nihče nas ne vidi) opise, razlage, ugotovitve, pogovore; torej smo podobni gledalcu v kabaretu, ki se vzpne na oder in pospeši plesalkin striptiz, tako da ji naglo, vendar v pravem vrstnem redu, sname oblačila: to pomeni, da po eni strani spoštuje, po drugi pa pospeši obred (kot duhovnik, ki na dušek pove svojo pridigo). (Barthes, 2013, 108–109)

Nasprotje med tem, kar prispeva k razkrivanju skrivnosti ali usode, in tem, kar je nepotrebno (pridevniki, besedne igre in podobno), potemtakem med tem, »kar se zgodi«, in tem, »kar uide«, »ne nastane v samih jezikovnih strukturah, ampak šele v trenutku njihove konzumacije«, med branjem. (»Je že kdo bral Prousta, Balzaca, *Vojno in mir* besedo za besedo?«) Avtor tega ne more predvideti. Nikakor. »Saj ne želi pisati tega, česar vendar ne bomo brali.«

Užitek v hitrem branju se danes, v dobi interneta, ki je pospešil konzumiranje vsega, prevede v užitek v hitrem gledanju. Filmov je pač več kot kadar koli in mi, prepojeni s kulturo »*fear of missing out*« (t. i. FOMO), nočemo ničesar zamuditi. Nočemo, da gre kaj mimo nas. Nočemo se narobe odločiti. Nočemo ostati zadaj. Biti hočemo podjetni, konkurenčni, storilni, produktivni. Osredotočeni, stalno budni, ažurirani, hiperinformirani, posodobljeni, na tekočem, tekoči. V stiku s pričakovani neoliberalne mašine. Nočemo izpasti. Zato hočemo biti povsod hkrati.

Tu se spomnimo Dostojevskega, ki je leta 1862 pri štiridesetih prvič odpotoval v tujino. Zanj je dotlej le slišal, a tja ga je, kot lahko beremo v *Zimskih zapiskih o poletnih vtisih*, ki jih je objavil naslednje leto v reviji *Čas*, vleklo od

ranega otroštva, ko je v zimskih večerih z odprtimi usti in okamnel od groze in navdušenja poslušal, ko so starši pred spanjem brali romane Anne Radcliffe, od katerih se mu je ponoči bledlo, kot da bi bil vročičen. »V tujino sem se končno odpravil pri svojih štiridesetih, in seveda sem si želel videti ne le čim več, ampak vse, nujno čisto vse, in sicer ne glede na časovno stisko.« (Dostojevski, 2022, 5–6)

V dveh mesecih in pol je – včasih celo večkrat – kliknil na Berlin, Dresden, Wiesbaden, Baden-Baden, Köln, Pariz, London, Luzern, Ženevo, Genovo, Firence, Milano, Benetke in Dunaj.

»Tudi če si ničesar ne bom podrobno ogledal,« sem razmišljal, »bom pa vsaj vse videl, povsod bil; iz vsega, kar bom videl, pa se bo že ustvaril nekakšen celosten vtis, nekakšen splošen pregled. Vso »deželo svetih čudes« bom uzrl naenkrat, s ptičje perspektive – kot bi z vrha gore zrl navzdol na obljubljenno deželo. Skratka, rodil se bo nekakšen nov, čudovit, močan vtis.« (Ibid.)

To smo mi. Videti hočemo vse, nujno čisto vse, in sicer ne glede na časovno stisko, biti hočemo povsod, ničesar si ne ogledamo podrobno, iščemo le nov čudovit, močan vtis; vso deželo svetih čudes – obljubljenno deželo – hočemo uzreti naenkrat, s ptičje perspektive. Zato stalno brskamo.

Naloga nove tehnologije pa je, da nas straši – da radikalizira in ekstremizira naš strah, da bomo kaj zamudili. In prav izraz *streaming*, pretakanje, najbolje povzema naš položaj: od povsod teče in curlja, se cedi in izliva. Preobilje vsega. Čudežni kapitalizem. *Streaming* nam omogoča, da ostajamo tekoči – na tekočem. Z odprtimi usti in okamneli od groze in navdušenja. V permanentni krizi srednjih let.

Streaming nam seveda privzgaja tudi delovne navade, ki jih potrebujemo za preživetje v neoliberalnem okolju. S tem, ko nas povsod – brez vsiljevanja občutka krivde ali slabe vesti – pušča le za kratek čas, nam privzgaja uživanje v začasnosti in prekarnosti. S tem, ko nas nenehno odnaša sem ter tja, nam privzgaja občutek za fleksibilnost in projektno naravnost. S tem, ko nas spreminja v stahanovske brskalce, pa nam privzgaja smisel za podjetnost, iniciativnost, učinkovitost, samozadostnost in neodvisnost. Pripravlja nas na »svobodo«, na življenje v neoliberalni državi, na čedalje bolj negotove, čedalje fleksibilnejše in čedalje bolj kompetitivne čase, ko stalne službe in socialna varnost izginjajo in ko se mora državljan stalno na novo izumljati, če hoče ostati konkurenčen, na stresno družbo tveganja, katere najboljše parodije so prav pretočne platforme, ki šepetajo: Znebi se odvisnosti od drugih, države, socialnih programov in javnega sektorja! Sam poskrbi zase! Vse to zmoreš

sam! Naredi sam! Sam se odloči! Ti si režiser svoje odločitve, direktor svojega klika!

Kapitalizem ne producira le filmov, ampak tudi ljudi – gledalce

Ko ob petkih na platforme pridejo novi paketi, novi filmi in nove serije, jih takoj pokonzumiramo. Tudi ob vikendih delamo. Oči ne zatismo več. Ko kapitalu zmanjka področij, ki bi jih lahko privatiziral, sprivatizira spanje – in sanje. Nespeči kapitalizem, ki ga po novem poganja *streaming*, v spanju vidi le nepotrebno anomalijo, pravi Jonathan Crary (2013): spanje nima nobene tržne vrednosti. Ko spiš, si nekonkurenčen, neuporaben, brez menjalne vrednosti, neprofiten. Nepodjeten, iracionalen, neznosen. Spanje ogroža kapitalizem. Ta, ki spi, je v očeh neoliberalcev le primitiven parazit, regresivna lenoba, ki živi na tuj račun in ki kapitalizmu krade čas.

Nespeči kapitalizem, ki temelji na stalni in absolutni dostopnosti vsega, hoče delovati nemoteno, kontinuirano in konstantno, brez prekinitev, brez počitka, brez motenj, brez ovir, brez meja, brez spanja, 24 ur na dan, 7 dni na teden. In če hoče izpolniti to svojo postzgodovinsko fantazijo, če hoče torej uresničiti svoj veliki neoliberalni sen, mora nujno in neizogibno odpraviti spanje. Ali natančneje, odpraviti mora samo »nujnost in neizogibnost spanja«, pravi Crary (ibid., 9).

Nespeči kapitalizem potrebuje »novega človeka«, ki se bo lahko brez težav in brez potrebe po spanju asimiliral v non-stop življenje in kroženje produktov, vsebin, storitev, komunikacij in informacij, »novega človeka«, ki bo onstran naravnih ciklusov (naravni ciklusi, sicer nujni za življenje, so z nespečim kapitalizmom nezdržljivi), »novega človeka«, ki ne bo ločil med spanjem in budnostjo ter med nočjo in dnevom. In prav *streaming* ustvarja tega »novega človeka«.

Če parafraziram Evana Calderja Williamsa, avtorja knjige *Shard Cinema* (2017), nelagodje vzbuja spoznanje, da se tehnologija spreminja hitreje kot mi, še bolj pa spoznanje, da smo se že spremenili, ne da bi to opazili.

Telefonski megaspektakli

Jasno, brskali po filmih, ne pa jih res gledali, smo že prej, toda pandemija in *lockdown* sta brskanje legitimirala, intronizirala in glorificirala. Tako kot

sta legitimirala, intronizirala in glorificirala platforme, ki so postale nadomestek kina. Še več: postale so kar stvar sama – novi kino. Za filme, ki so bili ustvarjeni za kino (in veliko platno) in ki bi jih sicer predvajali v kinu, je bilo nenadoma povsem samoumevno, da premiero doživijo na platformi. Na telefonu, če hočete.

Še bolj noro: za platforme so začeli producirati zelo drage, pompozne, monumentalne akcijske spektakle, ki so videti tako, kot da so narejeni za kino, za veliko platno – za naše konzumiranje na računalniškem ali telefonskem ekranu se jim res ne bi bilo treba tako truditi. Ne bi jim bilo treba tako pretiravati. A to je povsem logično: v času Snapchata, Instagrama, YouTuba in TikToka so resnična le še pretiravanja. Šele film, ki je videti tako, kot da je narejen za kino, je dovolj dober za telefon. Šele film, ki se drži principov, v katere ne verjame več, je dovolj dober za telefon. Šele film, v katerem je vsega toliko, da gledalec ne ve, kam bi gledal, je dovolj dober za telefon. Telefona je vreden šele film, v katerem je čutiti presežek evforije iz prejšnjega stoletja, iz časov starega kinematografskega režima – recimo Millerjev spektakel *Mad Max: Fury Road* (*Pobesneli Max: cesta besa*, 2015), v katerem so tudi v najbolj vratolomnih in nemogočih prizorih uporabljali prave avtomobile, ne pa le njihovih digitalnih avatarjev. Za Netflixov akcijski spektakel *The Gray Man* (*Mož iz sence*, 2022), ki sta ga posnela brata Anthony in Joe Russo, so zapravili 200 milijonov dolarjev – zato, da ga bomo konzumirali oziroma prebrskali na telefonu. (Ne spreglejmo podatka, da Netflix namerno producira filme z manj kontrastno sliko, da bi jih bilo mogoče lažje gledati na »malem platnu« telefona.) Jasno, tudi tu so uporabljali prave avtomobile, kar pa je nesmiselno: pravi avtomobili na telefonu delujejo tako irealno, tako ponarejeno kot prava letala in pravi Tom Cruise v *Mavericku*.

Platforme, ki naj bi nadomestile kino, delujejo kot brskalniki, ki nam omogočajo, da gledamo filme, ki jih sicer ne bi. Vse to novo filmsko okolje – vsi mediji, vsi ekrani, vse platforme – nas sili v brskanje po filmih, ki jih nočemo gledati. In sili nas, da v tem uživamo brez občutka krivde. A kako naj v tem uživamo brez občutka krivde? Ker le še hektično, histerično, fomovsko klikamo in brskamo, si ne moremo ničesar več ogledati do konca, zato se filmi stapljajo. Ko gledamo ta ali oni film, imamo pač neizbežen občutek, da zamujamo nekaj drugega, boljšega, atraktivnejšega, nujnejšega. Med gledanjem tega ali onega filma imamo občutek, da zamujamo drug film. Film je torej postal izgovor za to, da gledamo le še filme, ki jih sicer ne bi. In pandemija je ta metaizgovor legitimirala; *lockdown* nam je dal možnost, da ga izživimo. Požremo, pogoltnemo, izpijemo na dušek. In afirmiramo.

Naš filmski položaj spominja na Gabriadzejevo *Unfriended* (*Odklikana*, 2014), film, v katerem gledalci vidimo le to, kar protagonistka, najstniška Blaire, vidi na ekranu svojega prenosnika. Natanko pred enim letom se je skupaj s petimi prijatelji digitalno in viralno posmehovala sošolki, ta je potem naredila samomor, zdaj pa jih skrivnostni, vsevedni, vsevidni, po malem »paranormalni« anonymous med skajpanjem – z mučnimi vprašanji, šokantnimi razkritji, smrtnimi grožnjami in podobnim – pribije k računalniku, ekranom panike, napetosti, stresa in terorja, od katerih se ne morejo odlepiti. Lahko le klikajo in brskajo. Vidijo le koščke. Ničesar si ne morejo več ogledati do konca. Skrivnostni duh, alias »billie227«, jih obseda, muči, straši. Klikanje in brskanje sta srhljiva. Čista groza. To, kar počnejo, ni več gledanje.

Pa je gledanje to, kar počnemo mi? Vidimo namreč le to, kar pride skozi računalnik. So to res še filmi, kakršne smo gledali v kinu? *Unfriended* prevzame estetiko, ki je bolj povezana z brskanjem kot pa z gledanjem, bolj torej z načinom, kako po filmih brskamo, kot pa z načinom, kako filme gledamo, pravi Shane Denson v knjigi *Discorrelated Images* (2020). Filme smo gledali, po digitalnih slikah pa že od nekdaj bolj kot ne le brskamo – brez milosti in brez slabe vesti. In ko so filmi postali digitalni, smo začeli brskati tudi po njih – brez milosti in brez slabe vesti. Brskanje, ki ga *lockdown* ni le legitimiral, temveč tudi beatificiral, je znak, da je prišlo do velike percepcijske transformacije, do prehoda iz kinematografskega režima v postkinematografski režim, da postkinematografske kamere ne ločijo več med subjektivnim in objektivnim in da digitalne slike niso več v korelativnem razmerju z našo percepcijsko integriteto in zmožnostjo: ko spreminjajo tradicionalne prostorske in časovne odnose, ki so nas vezali na analogne oblike filma, spreminjajo tudi film kot tak, subjektivnost, telo, naše življenje in svet, pravi Denson.

Idealno bi bilo, če bi *Unfriended* gledali na računalniku: film bi se prekril in zlil z računalnikom. Na računalniku bi gledali računalnik. To bi vzbujalo mučno nelagodje. A precej bolj nelagodno je bilo, če ste *Unfriended* gledali v kinu – na velikem platnu ste uro in pol gledali računalnik.

Smrt filma

In tu pride film do konca – do ene izmed svojih končnih opcij, do svoje »smrti«, saj vidimo le še to, kar je na protagonistkinem računalniku. *Unfriended* – zgodba o tesnobi, ki jo sprožajo nove tehnologije in nov postkinematografski režim, ter grozotah digitalnega nadlegovanja, spletnega terorja, digitalnega

maščevanja, premoči tehnologije, adiktivnosti socialnih omrežij, spletne anonimnosti, neznosne viralnosti realnega časa in čedalje večje trivialnosti in kontingentnosti življenja – je bila idealna oznanjevalka »smrti filma«.

Strah, da bo televizija – medij inferiorne estetike – povsem spremenila in preoblikovala gledanje filmov, da bo digitalna tehnologija povsem spremenila in degradirala film, da kino ne bo več osrednja filmska institucija, ni nič novega. Ob koncu 90. let prejšnjega stoletja je Godfrey Cheshire, ko so filme v kinodvoranah prvič v zgodovini projicirali digitalno, v zelo odmevnih člankih *Smrt filma* (*The Death of Film*, 1998) in *Propad kina* (*The Decay of Cinema*, 1999) poudaril, da film – tradicionalno filmsko tehnologijo, kamere, projektorje, celuloid in tako naprej – čaka nenadna smrt (»film je, tako kot telegraf in Gatlingova puška, mašinerija 19. stoletja«). Film bo izginil iz kinodvoran, zamenjale ga bodo digitalna projekcija in digitalne produkcije. »Digitalno bo film zamenjalo s televizijsko tehnologijo«, filmov na celuloid ne bodo niti več snemali. Kinodvorane čaka diverzifikacija in filmi v kinu ne bodo več »dominantne atrakcije«; izrivati jih bodo začeli televizijski *specials*, prenosi športnih spektaklov, megakoncerti, teletoni, interaktivni programi in podobno. Nove tehnologije jih bodo krepko transformirale, premierno bodo hkrati startali v desetisočih dvoranah. Filmi ne bodo več »odsevi resničnega sveta, temveč umetno pričarani fantazijski svetovi« (vse to bo osupljivo, svojim očem ne bomo mogli verjeti), zato bodo njihove zgodbe povsem preproste, magično in sublimno bo iz njih izginilo. Videti bodo kot »*high-quality TV*« in ne bodo več »kulturna sila«, temveč bodo dobili »muzejski status« in ostali brez »estetske singularnosti«. Mi sami pa bomo na lepem »tujci v tuji deželi«.

A plaz je podžgala že Susan Sontag, ko je leta 1996 v časniku *New York Times* objavila esej *The Decay of Cinema*, v katerem ni puščala nobenega dvoma: film te lahko prevzame in »ugrabi« le v kinu, »v temi med anonimnimi tujci«. Ta, ki film gleda na televizorju, ne more reči, da ga je videl, saj so razmere, v katerih gledaš film doma, »radikalno nespoštljive do filma«. Film ni več podvig, ni več ne »knjiga umetnosti« ne »knjiga življenja« (ironično, Jean-Luc Godard je »filme o zgodovini filma snemal na video«). Ritualni zatamnjeni dvorane so izgubljeni, slike so povsod, na vseh površinah (na filmskem platu, na stenah diskotek, na megaekranih športnih aren in tako naprej), filmi z napadalnimi slikami in čedalje hitrejšimi montažnimi rezi si ne zaslužijo več polne pozornosti. Časov, ko smo vsak mesec videli novo filmsko mojstrovino, ni več; replika »Človek ne more živeti brez Rossellinija«, ki jo slišimo v Bertoluccijevem filmu *Prima della rivoluzione* (*Pred revolucijo*, 1964), ni več mogoča:

cinofilija – ljubezen, ki jo je navdihnil film (ta je v očeh cinefila veljal za nekaj posebnega, modernega, dostopnega, poetičnega, skrivnostnega, erotičnega in moralnega) – je mrtva, z njo pa je umrl tudi film, ki bi lahko oživel le z novo obliko cinofilije.

Te strahove pred digitalizacijo filmske slike, radikalno mutacijo filma, transformacijo vizualnega polja in prevlado digitalne slike, je famozno povzel ameriški filmski kritik David Denby, ki je leta 2007 v reviji *New Yorker* opozoril, da se status filma v digitalni dobi radikalno spreminja: nove generacije so »platformno agnostične« in popolnoma vseeno jim je, kje gledajo film – v kinu, na televizorju, na računalniku ali na mobilni napravi; med vsemi temi ekrani ne diskriminirajo, »avtentičnost« doživetja jih ne zanima, dostopu dajejo prednost pred kakovostjo in niti najmanj ne dvomijo o legitimnosti te nove digitalne slike.

Z leti je postajalo jasno, da se gledalske navade in kulturne preference neizbežno in nepovratno spreminjajo, stare filmske in kulturne hierarhije se rušijo in časi, ko je bil film glavni, ko so se filmi gledali v kinu, na 35-milimetrskem traku, in ko je bilo gledanje filma v kinu edino sprejemljivo doživetje, se selijo v preteklost.

Lockdown je udejanjil in legitimiral vse te »kinokaliptične« strahove in fantazije, vso to paranojo, in afirmiral morbidno tesnobo, ki nas navdaja ob invaziji novih digitalnih tehnologij. Prav v času pandemije smo namreč – doma, med platformami in kabli – izživeli vse te strahove in fantazije o »koncu filma«. Zaprtje družbe je bilo simulacija, enciklopedični povzetek in slavnostno dopolnilo »konca filma«: mi sami smo doma neposredno prakticirali detronizacijo kina in starega kinematografskega režima, platformni agnosticizem ter brisanje meja med kablom, videom na zahtevo, pretakanjem in prenašanjem. Le še hektično smo brskali in panično klikali, ničesar si nismo več ogledali do konca, ob gledanju filma smo se bali, da zamujamo drug film, tako da je tudi film kot tak postal izgovor za to, da gledamo le še filme, ki jih sicer ne bi – mar ni bila to popolna teatralizacija »konca filma«?

Bili smo kot »prijatelji« v *Unfriended*: doživljali smo smrt kina, konec starega kinematografskega režima, vdor digitalnih tehnologij in platformni agnosticizem. Naš boj proti nevidnemu zlu, virusu, je itak spominjal na njihov boj proti nevidnemu zlu, duhu najstniške samomorilke. To, da smo se mi v času pandemije »dogajali« na omejenih, zaprtih lokacijah, pa ni spominjalo le na *Unfriended*, kjer so se liki »dogajali« na omejenih, zaprtih lokacijah, ampak tudi na paradni filmski minižanr, ki ga je pognal covid – na asketske, karantenske

filme, filme socialne distance, filme *lockdowna*, filme nove normalnosti, ki so se dogajali na omejenih, zaprtih lokacijah. Tako kot se je računalniški ekran *Unfriended* prekril in zlil z našim računalniškim ekranom, so se sobe, v katerih so se dogajali ti filmi, prekrile in zlile z našimi sobami.

Corona (Korona, 2020, Mostafa Keshvari) se odvrti v dvigalu, *The Immaculate Room* (Brezmadežna soba, 2022, Mukunda Michael Dewil) pa v veliki beli sobi. Moški, sin bogataša, vse življenje materialno razvajan, in ženska, hči pijanca, vse življenje materialno prikrajšana (igrata ju Emile Hirsch in Kate Bosworth), vstopita v to anonimno veliko belo sobo – vsa srečna sta. In navdušena. In razposajena. Tu, v popolni karantenski izolaciji bosta za potrebe velikega socialnega eksperimenta preživela 50 dni. Če bosta drug z drugim zdržala vseh 50 dni, ju čaka nagrada – 10 milijonov dolarjev. Zavedata se velike priložnosti. Nista brez velikih načrtov. V kopalnico ne bosta smela skupaj, uživati bosta morala hrano brez vonja in okusa, toda vsa ta pravila ju ne motijo – takšni eksperimenti niso pač nikoli brez kapric. Sama sebi se zdita kot mentalna pacienta, a desetim milijonom ne gledata v zobe. Prepričana sta, da bosta zdržala tistih 50 dni. Jasno, ne zdržita. Izolacija ju začne mučiti, žreti in lomiti. Moškega popadejo teorije zarote; malce kasneje se začne pogovarjati z insektom, ki ga ženska mirno pohodi. Drug pri drugem iščeta le še temperaturo, pri kateri gorita. Razredni boj se razživi. Pod romantično agonijo tli razredna tesnoba. Potem pa najdeta ecstasy. In pištolo. Ha. Kaj je že rekel Čehov? *The Immaculate Room* je odgovor na dobro znani pandemijski dictum, da se bomo zdaj, ko bomo ostali doma, v *lockdownu*, lahko bolje spoznali, saj nedvoumno sporoča: ko se bolje spoznamo, si nismo več všeč! Ko se bolje spoznamo, se raztrgamo in požremo! Naši pravi »jazi« so nevarni, morbidni, gnusni, avtodestruktivni! Dom iz ljudi potegne najslabše! Doma je huje kot v kužni zunanosti! Ergo, bolje, da se ne spoznamo. Bolje, da ne rinemo drug v drugega. Če hočemo preživeti, je bolje, da se ne poznamo. In malo je verjetno, da se bomo spoznali – razredno smo vse manj kompatibilni.

Filmi so se morali v omejenih, restriktivnih, asketskih, špartanskih, karantenskih razmerah znajti, a ko so iskali nove, inovativne, inventivne pripovedne metode, so se zanašali na digitalne tehnologije, posebej na Zoom: Anne Hathaway je v Limanovi *Locked Down* (Izolacija, 2021) nenehno na Zoomu, filmi *Safer at Home* (2021, Will Wernick), *Zero Contact* (2022, Rick Dugdale) in *Host* (Gost, 2022, Rob Savage) se v celoti odvrtijo na Zoomu. Torej se zanašajo prav na tisto, kar pomeni »smrt filma« in smrt dominantnega kinematografskega režima.

Poleg tega so liki na Zoomu videti asinhrono, statično, anemično, monotono, dolgočasno, prav nič filmsko, dejansko antifilmsko. Niso v ritmu z drugimi, njihovo telo je brez govornice. Kar seveda pomeni, da je izbira Zooma res izbira »smrti filma«.

Ti covidski filmi so bili formalno minimalistični – narejeni po načelu »*less is more*«, manj je več, no, skorajda po načelu pravične trgovine. Vse je preprosto, funkcionalno, monotono, polno praznin, detoksikacijsko, antipotrošniško. Nobenega nepotrebnege, odvečnega trošenja. Tu je le tisto, kar je nujno in bistveno. Kot v hotelski ali bolniški sobi. K minimalizmu – obliki protistresne, terapijske karantene – se ljudje zatečejo, ko imajo občutek, da življenja nimajo več pod nadzorom in da se morajo resetirati. In ta minimalistični covidski detoksikacijski podžanr nam je hotel povedati natanko to: z vami smo! V istem čolnu smo! Pri nas je tako kot pri vas!

Ko nam začne v krizi kdo govoriti, da smo vsi v istem čolnu, se primemo za pištolo. Zato ne spreglejte razrednega podtona minimalizma: kdo odloča, kaj je nujno in bistveno? Kdo odloča, česa naj bo manj? Lahko ljudem, ki živijo v pomanjkanju in revščini, rečeš: hej, manj je več! Manj je bolje! Logika manj-je-več nas – tako kot resničnostni šovi in knjige o duhovnosti, ki učijo, da ničesar ne potrebujemo in da moramo živeti v askezi – pripravlja na življenje v neoliberalni državi, v kateri moramo pričakovanja zmanjšati.

Več je več

Zato ne preseneča, da je ta minimalistični covidski podžanr sočasno doživel tudi svojo maksimalistično covidsko resnico. Maksimalistični filmi, ki tvorijo drugi veliki covidski podžanr in ki že napovedujejo inflacijo, ne puščajo nobenega dvoma: več je več! Več je bolje! Napadajo vse čute. Hiperaktivni so, ekscesni, baročni, bombastični, orgiastični, nezemeljski, vseprisotni, agresivni, stresni, količinski, posesivni, živopisni, kaotični, kakofonični, ekstravagantni. Pretiravajo. Preobremenjujejo. Ponujajo vizualno in zvokovno razkošje in preobilje. Na vsak način hočejo biti vznemirljivi, osupljivi, frapantni. Hočejo čez vse – preseči hočejo politično ekonomijo multipleksnih *sequelov*, *prequelov* in *rebootov*.

Takšen je *The Gray Man*, tak je *Bullet Train* (*Hiter kot strel*, 2022, David Leitch), tak je *Top Gun: Maverick*, taka je *Army of the Dead* (*Vojška živih mrtvocev*, 2021, Zack Snyder), takšna je *House of Gucci* (*Hiša Gucci*, 2021, Ridley Scott), takšnih

je *Three Thousand Years of Longing* (*Tri tisoč let brepenjenja*, 2022, George Miller), tak je *Everything Everywhere All at Once* (*Vse povsod naenkrat*, 2021, Dan Kwan in Daniel Scheinert) in tak je *Elvis* (2022, Baz Luhrmann) – ko se Elvis na odru znoji, se znoji tudi sam film. In ti filmi res garajo in postcovidno nacijo vabijo: glejte, kaj vse počnem! Letim, frlim, lebdim, norim! Za vas sem pripravljen narediti vse! Protagonisti teh filmov so popolne metafore sodobnega človeka, ujetega v neoliberalni pornificirani začarani krog dela, ki ga ne pusti več spati. V *House of Gucci* Italijane – Guccije, ekscesne like s plaže zahodne civilizacije – igrajo Neitalijani, ki govorijo angleško s tako pretiranim italijanskim naglasom, da zvenijo kot ruski gangsterji iz Male Odesse, toda njihovo pretiravanje je v perfektni rimi s pretiranostjo in absurdnostjo sodobnega kapitalizma.

Tak pa je tudi Peelov *Nope* (*Nak*, 2022), remiks *Close Encounters of the Third Kind* (*Bližnja srečanja tretje vrste*, 1977, Steven Spielberg), *Independence Day* (*Dan neodvisnosti*, 1996, Roland Emmerich) in *Jaws* (*Žrelo*, 1975, Steven Spielberg), v katerem hočeta brat in sestra, sicer holivudska podizvajalca, ustvariti ultimativni »nemogoči posnetek«, s katerim bi obogatela. Posneti hočeta najsrhljivejšo stvar, zunajzemeljsko pošast, ki se ne vidi in ki terorizira njun ranč, a postane metafora vsega – invazivne, toksične družbe, militariziranih in monetiziranih odnosov, atomiziranega »ekonomskega« individualizma in boja za teritorij (da ne rečem tržni delež), v katerega je sodobni kapitalizem prisilil ljudi, družbe spektakla, ki vse umaže, konspirološke nevroze, rasističnega pogleda, ki ne prenese, da črnici zasedajo »belske« položaje (in lokacije), kulture slave, ki žre ljudi, obsedenosti z resničnostnimi šovi in viralnim gledanjem ter gledalcev, teh nenasitnih, krvoločnih parazitov (ki »nas« gledajo, a jih ni videti). Bolj garaške, hiperaktivne, karnevalske metafore – bolj učinkovitega »nemogočega posnetka« – zlepa ne boste videli.

Maksimalistični filmi so spektakli učinkovitosti in storilnosti in »nemogočih posnetkov«, ki zapovedujejo: glejte me! Na vsak način hočejo dominirati, na vsak način nas hočejo prevzeti, niti za trenutek nam ne pustijo, da bi pogledali stran. Hočejo, da bi jih gledali – da torej ne bi gledali česa drugega. Nenehno dogajajo, nenehno delajo, nenehno garajo – stalno so vznurjeni. Stalno so *busy*. Skačejo v oči, zapolniti skušajo vsako praznino, pokazati hočejo kreativnost, ustvarjajo učinek shoppinga, producirajo antidolgčas. Polni so trofej. Videti so kot dom nekoga, ki je veliko potoval. Ničesar nočejo zamuditi. Biti hočejo povsod naenkrat. Ne pustijo nam, da bi rekli »nak«. Videti so kot napovedniki zase. Ko jih gledate, imate občutek, da hočejo zase reči to, kar je menda zase rekla kraljica Elizabeta II: »*I have to be seen to be believed.*« Ali kot pravi googlov prevajalnik: »Moram biti vidna, da mi verjamejo.«

Maksimalistični filmi, ki so jih intonirale in legitimirale tudi platforme, na katerih so se v zadnjih letih udomačile kompleksne, labirintne, kinetične, romaneskne serije, ki so prehitale in preglasile film, so popolne metafore kapitalistične dirke navzgor – nenehnega tekmovanja v tem, kdo bo šel dlje v grandioznosti in ekscesnosti, kdo bo prej na Marsu (Musk ali Bezos?), kdo bo šel torej dlje v tistem »več«. S tem so tudi popolne metafore prerazporejanja družbenega bogastva navzgor, a obenem kažejo, kako težko je preživeti na sodobnem trgu: če hočeš preživeti, če hočeš torej konkurirati brezplačnemu fluksu informacij, ki v vsakem trenutku preplavlja in poplavlja ljudi, in če hočeš biti večji od baročne metateorije zarote QAnon, maksimalističnega pogreba kraljice Elizabete II. ali TikToka, moraš res pretiravati. In to tako zelo, da je tvoje pretiravanje videti kot filmska revolucija. Maksimalistični filmi spominjajo na velikega Jacka Palancea, ki je začel leta 1992, ko je prejel stranskega oskarja za vlogo v *City Slickers (Mestni kavboji, 1991, Ron Underwood)*, na odru delati sklece, da bi producentom in režiserjem na odprti sceni pokazal, da je še vedno konkurenčen in sposoben za delo.

Maksimalistični filmi so afirmacije vrnitve kapitalizma, »normalnosti« in kina. V *Elvisu* nam publika na Elvisovih koncertih kaže, kako bi morali reagirati na film *Elvis* – orgazmično. A vendarle nas navdajajo z nelagodjem, ki ga v *Elvisu* zelo dobro artikulira polkovnik Parker (Tom Hanks), Elvisov menedžer, ko pravi, da je dal Elvis ljudem »občutke, za katere niso bili prepričani, da jih lahko imajo«. Maksimalistični filmi so metaspektakli brezmejnega trošenja in neskončnega akumuliranja osupljivih, ekscesnih, frapantnih, »nemogočih posnetkov«, s katerimi skušajo obogateti. In ti posnetki so natanko to: posnetki silovite moči kapitala, kapitalske hiperaktivnosti in ekscesnosti – posnetki nenadnih pljuskov, brizgljajev in eksplozij kapitala, ki so ga investirali v te filme. Najbolj obsedeni z uničevanjem so prav najdražji, kapitalsko najintenzivnejši filmi, pravi Evan Calder Williams (2017).

Tako kot kapitalizem je tudi film po vsaki krizi še ekscesnejši, pa čeravno je vzrok vseh kriz in neenakosti prav tisti njegov »več je več«. Maksimalistični filmi nas pripravljajo na to, da bo po krizi kapitalizma še več kapitalizma. Zato delajo vse, da bi v filmu našli čim več filma. Da bi film optimizirali. Film *Three Thousand Years of Longing* je videti tako, kot da je posnet po *1001 noči*, a je posnet po delu *The Djinn in the Nightingale's Eye* britanske romanopiske A. S. Byatt. Maksimalistični filmi se res obnašajo kot kapitalisti: iz vsakega trenutka hočejo potegniti, izsesati in izžeti čim več filma, čim več vrednosti – no, čim več presežne vrednosti. A ironično, efekte za večino teh filmov – vse tiste krasne, neverjetne, presežne digitalne slike,

»nemogoče posnetke« – generira in renderira cenena delovna sila v studiih globalnega Juga.

Resnica teh »nemogočih posnetkov«, s katerimi nas hočejo fascinirati maksimalistični filmi, pa so *splatterji*, ekstremni šokerji, ki skušajo čim lepše, čim bolje, čim podrobneje in čim bolj ljubeče ujeti brutalni trenutek, ko človeško telo hiperbolično raznese, raztrga, razcefra, razbije, razseka, razkolje, razkosa, zmdra, stali. *Splatter*, ki vedno vse investira v te »nemogoče posnetke« in ki – tako pač kot grozljivke – napada in trpinči gledalčevo telo, je metafora kapitalizma, ki izkorišča in zlorablja delovno silo ter napada, deformira, muči, trpinči, travmatizira, troši in pohablja človeško telo, pravi Mark Steven v knjigi *Splatter Capital* (2017). »Nemogoči posnetki« spektakularne dezintegracije človeškega telesa so osupljive, frapantne slike novih in novih oblik kapitalističnega nasilja, novih in novih oblik kapitalističnih mučilnih naprav, novih in novih oblik kapitalističnega podrejanja in trženja človeškega telesa, obenem pa tudi metafore presežne vrednosti.

Ti *splatterski* »nemogoči posnetki«, pornificirani *money shoti*, ki hočejo, da uživamo v grotesknem preobilju, pa ujamejo hrbtno stran kapitala in kapitalizma, hrbtno stran te neoliberalne inflacije preobilja – nasilje, boj za preživetje, kri, torturo, teror, kanibalizem, smrt in ponižane, deklasirane, razlaščene ljudi, ki v kapitalizmu ne morejo zbežati pred svojim telesom in pred grozo svojega telesa. Ljudi, ki jih kapitalizem uči, kako biti nečloveški. Je kaj bolj nečloveškega od kamere? Prvi specialni efekt v zgodovini filma – ja, »nemogoči posnetek« – je bila *splatterska* eksekucija kraljice v Edisonovi produkciji *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895).

Resničnostno verzijo *splatterja* predstavljajo droni, brezpilotniki, ki razstreljujejo svetovno periferijo in te brutalne, bombastične, ekscesne, maksimalistične razstrelitve obenem tudi snemajo – kamera postane smrtonosno orožje, saj posname to, kar ubije, pravi Paul Virilio v knjigi *Guerre et cinéma I – Logistique de la perception* (1984). Droni, ki naj bi kapitalizem zaščitili pred disruptivnim terorjem, so stroji za gledanje in hkrati stroji za uničevanje. Tu imate ultimativni »nemogoči posnetek« – *snuff*: ubijanje za potrebe filma, ki ga bomo potem gledali.

Virilio je pokazal, da je bila zgodovina vojne zgodovina osvetljevanja sovražnika, zgodovina razsvetljevanja druge, sovražne strani, zgodovina oboroževanja očesa, zgodovina radikalnega spreminjanja in širjenja polja percepcije. To, kar se je začelo s protiletalskimi raketami, bombami in magnezijevimi žarometi, s katerimi so razsvetljevali nebo, bojišča, frontne jarke, sovražnikove linije in

nikogaršnja ozemlja, in kar se je nadaljevalo z radarji, sonarji, periskopi, teleskopi, akustičnimi in seizmičnimi detektorji, infrardečim skeniranjem, foton-skimi pospeševalci, ojačevalci svetlobe, filmsko fotogrametrijo, termografijo, laserskim orožjem, vohunskimi sateliti in izvidniškimi letali, ki so sovražnika delali vse vidnejšega in prozornejšega, se je končalo z droni, ki so polje percepcije dramatično razširili, ustvarili totalno vidnost in vidljivost, odpihnili mrak, odstranili vse naravne ovire in pregrade ter postali »leteče kamere«, očesa vrhovnih poveljstev in vojaških strategov, velikih režiserjev te nove panfilmske vizije sveta.

Nekoč pa so bili resničnostna verzija *splatterja* posnetki atomskih detonacij, za katere je skrbel tajni holivudski hladnovojni studio Lookout Mountain Laboratory, ki je – poročata Kevin Hamilton in Ned O’Gorman v monografiji *Lookout America!* (2018) – izdeloval posebne, »revolucionarne« kamere, da bi vizualno in retorično čim boljše ujele te »nemogoče posnetke«, s katerimi je skušala Amerika dobiti hladno vojno in kapitalizem zaščititi pred komunizmom. Tajni studio, ki je gobasti oblak prelevil v estetski objekt, namenjen javnemu konzumiranju, in ki je cinemascope, 3D, cineramo in stereofonski zvok uporabljal pred vsemi drugimi, s Hollywoodom vred, je bil vseskozi pred filmom. Vojska je izdelovala večje in boljše atomske bombe, tajni studio pa je izdeloval večje in boljše kamere, ki so poskrbele za »nemogoče posnetke« ultimativnega terorja – »nemogoče posnetke« apokalipse, konca sveta. Vidite jih lahko kakopak tudi v filmu *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Doktor Strangelove*, 1964, Stanley Kubrick).

In glede na to, da je prav zdaj, med krizo, zaživel Webbov teleskop, ki je ultimativna kamera (oziroma sistem kamer), saj lahko vidi in zelo natančno posname stvari, ki se ne vidijo, tudi najstarejše zvezde in galaksije, tiste, ki so nastale pred 13 milijardami let, kmalu po velikem poku (da, ta osupljivi teleskop je kamera, ki vidi v preteklost), je povsem jasno, kaj bi moral biti pendant »nemogočemu posnetku« konca sveta – »nemogoči posnetek« velikega poka, »nemogoči posnetek« nastanka sveta.

Ta bi filmski kanon povsem spremenil.

Literatura in viri

Barthes, Roland, 2013: *Užitek v tekstu* (*Le plaisir du texte*, 1973, prev. Špela Žakelj). Ljubljana: Koda/Beletrina.

Cheshire, Godfrey, 1999: The Decay of Cinema. *New York Press*, 11. avgust.

- Cheshire, Godfrey, 1998: *The Death of Cinema*. *New York Press*, 26. avgust.
- Crary, Jonathan, 2013: *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso.
- Denby, David, 2007: *Big Pictures: Where Are the Movies Heading?*, *New Yorker*, 8. januar.
- Denson, Shane, 2020: *Discorrelated Images*, Durham and London: Duke University Press.
- Dostojevski, Fjodor Mihajlovič, 2022: *Zimski zapiski o poletnih vtisih* (Зимние заметки о летних впечатлениях, 1863, prev. Urša Zabukovec). Celje: Celjska Mohorjeva družba.
- Hamilton, Kevin in Ned O'Gorman, 2018: *Lookout America!: The Secret Hollywood Studio at the Heart of the Cold War*. Hanover, NH: Dartmouth College Press.
- Rivera, Joshua, 2021: Believe it or not, I miss movies on airplanes. *Polygon*, 16. februar. Dostopno na naslovu: <https://www.polygon.com/movies/22285672/i-miss-movies-on-airplanes> (citirano 20. december 2022).
- Sontag, Susan, 1996: The Decay of Cinema. *New York Times*, 25. februar.
- Steven, Mark, 2017: *Splatter Capital*. London: Repeater Books.
- Virilio, Paul, 1984: *Guerre et cinéma I – Logistique de la perception*. Pariz: Galilée.
- Williams, Evan Calder, 2017: *Shard Cinema*. London: Repeater Books/Watkins Media.

Filmografija

- 6 Underground*. Michael Bay, 2019, ZDA.
- Army of the Dead* (*Vojska živih mrtvecev*). Zack Snyder, 2021, ZDA.
- Bullet Train* (*Hiter kot strel*). David Leitch, 2022, ZDA.
- City Slickers* (*Mestni kavboji*). Ron Underwood, 1991, ZDA.
- Close Encounters of the Third Kind* (*Bližnja srečanja tretje vrste*). Steven Spielberg, 1977, ZDA.
- Corona* (*Korona*). Mostafa Keshvari, 2020, Kanada.
- Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Doktor Strangelove*). Stanley Kubrick, 1964, Velika Britanija in ZDA.
- Elvis*. Baz Luhrmann, 2022, Avstralija in ZDA.
- Everything Everywhere All at Once* (*Vse povsod naenkrat*). Dan Kwan in Daniel Scheinert, 2021, ZDA.
- The Execution of Mary, Queen of Scots*. 1895, ZDA.
- The Gray Man* (*Mož iz sence*). Anthony in Joe Russo, 2022, ZDA.
- Host* (*Gost*). Rob Savage, 2022, Velika Britanija.
- House of Gucci* (*Hiša Gucci*). Ridley Scott, 2021, ZDA.
- The Immaculate Room* (*Brezmadežna soba*). 2022, Mukunda Michael Dewil, ZDA.
- Independence Day* (*Dan neodvisnosti*). Roland Emmerich, 1996, ZDA.
- Jaws* (*Žrelo*). Steven Spielberg, 1975, ZDA.
- Locked Down* (*Izolacija*). Doug Liman, 2021, ZDA.
- Mad Max: Fury Road* (*Pobesneli Max: cesta besa*). George Miller, 2015, Avstralija.
- Nope* (*Nak*). Jordan Peele, 2022, ZDA.
- Prima della rivoluzione* (*Pred revolucijo*). Bernardo Bertolucci, 1964, Italija.
- Safer at Home*. Will Wernick, 2021, ZDA.

Three Thousand Years of Longing (Tri tisoč let hrepenenja). George Miller, 2022, ZDA
in Avstralija.

Top Gun: Maverick. Joseph Kosinski, 2022, ZDA.

Unfriended (Odklikana). Levan Gabriadze, 2014, ZDA.

Zero Contact. Rick Dugdale, 2022, ZDA.

Povzetek

Film, radio in televizija med pandemijo je delo, v katerem je raziskovalne moči združilo devet avtorjev iz treh držav (Slovenija, Hrvaška in Češka). Njihova izhodiščna ugotovitev je, da je pandemija kompleksen družbeni fenomen, ki ga aktivno sooblikujejo mediji. V nasprotju z večino dosedanjih raziskav komuniciranja med pandemijo, ki pod drobnogled jemljejo družbena omrežja in druge spletne platforme, *Film, radio in televizija med pandemijo* pozornost usmeri v klasične množične medije (razen tiska), ki so bistveno zaznamovali 20. stoletje, v novem tisočletju pa so jih že zasenčili novi načini ustvarjanja in razširjanja medijskih vsebin. Med pandemijo so se te karte znova premešale, hkrati pa se je dinamično pandemsko dogajanje v poljih filma, radia in televizije brez posebnih trenj vklopilo v trende medijskih transformacij, ki jih raziskovalci zaznavajo že dalj časa (zaton medijskih tovarn, upadanje zaupanja v osrednje medije in medijski absentizem, ključna vloga javnih servisov, prehod iz kinematografskega v postkinematografski režim ipd.) in jih je pandemija še poglobila in pospešila.

Osnovni cilj monografije je slovenskemu bralstvu predstaviti potrebo po interdisciplinarni osvetlitvi vloge medijev v pandemiji in kot nekakšno odskočno desko ponuditi nekaj primerov takšne refleksije. Prvi dve poglavji (prvo je prispevala urednica monografije Polona Petek, pod drugo se podpisuje Sandra Bašić Hrvatin) aktualne spremembe v medijski krajini umeščata v daljšo časovnico razvoja in transformacij množičnih medijev, ki jih pandemija ni ne zmotila ne ustavila, temveč kvečjemu pospešila. Temu sledijo trije prispevki, ki tvorijo zanimivo primerjavo, kako so se v upravljanje pandemije vključili trije tretji programi javnih servisov treh držav: Irena Radej Miličič in Lidija

Dujić pišeta o poskusih uveljavljanja modela konstruktivnega novinarstva na Hrvaški radioteleviziji; Jana Jedličková razmišlja o nostalgiji kot programski strategiji na tretjem programu češke javne televizije; Polona Petek in Andrej Lukšič pa analizirata sekuritizacijo kot nalogo javnega RTV servisa v izrednih razmerah. Monografijo zaokrožuje trojček poglavij o filmu, ki so ga pandemsko spremenjene produkcijske, distribucijske in recepcijske okoliščine potisnile v prilagoditve in spremembe, ki terjajo multidisciplinaren pristop, ki seže od estetike in politike do ekonomije filmske umetnosti: Maja Krajnc piše o tem, kako je pandemija zaznamovala produkcijo kratkega animiranega filma Špele Čadež; Darko Štrajn razmišlja o odzivu tako filmskih ustvarjalcev kot tudi filmskih in medijskih študij na pandemijo, ki so jo filmi anticipirali že dolgo; Marcel Štefančič pa v razmisleku o teh odzivih razvije tipologijo pandemske filmografije, ki vzpostavlja kontekst za razumevanje pandemije v luči sodobne krize kapitalizma.

Urednica monografije sklene uvodno poglavje z ugotovitvijo, da bo na vprašanja, kakšen bo novi obraz kapitalizma, če bo ta res preživel trenutno krizo, kakšna bo vloga medijev v tej fazi njegovega razvoja in kaj bo vse to pomenilo tako za ustvarjalce kakor tudi za njihova občinstva, odgovorila prihodnost. Nekaj možnih odgovorov, ki so se izrisali med pandemijo, vzbuja nelagodje, zato *Film, radio in televizija med pandemijo* ponuja znanstveni premislek, ki bo opolnomočil tudi širšo javnost.

Summary

Film, Radio and Television during the Pandemic brings together the research effort of nine authors from three countries (Slovenia, Croatia and the Czech Republic). They start with the premise that a pandemic is a complex social phenomenon actively co-shaped by the media. In contrast to most previous studies of communication during the pandemic, which scrutinise social networks and other online platforms, *Film, Radio and Television during the Pandemic* focuses on classical mass media (except print), which significantly marked the 20th century, whereas in the new millennium they have already been overshadowed by new ways of creating and disseminating media content. During the pandemic, these cards were shuffled again, while, at the same time, the dynamic pandemic developments in the fields of film, radio and television fitted neatly into the trends of media transformations that researchers have been detecting for a long time (the collapse of media factories, the decline of trust in mainstream media and media absenteeism, the key role of public services, transition from the cinematic into a post-cinematic regime, etc.) and which the pandemic has intensified and accelerated.

The main objective of the monograph is to present the Slovenian readership with the need for an interdisciplinary study of the media's role in the pandemic and to offer some examples of such a reflection as a kind of springboard for future research. The first two chapters (one contributed by the editor of the monograph, Polona Petek, and the other by Sandra Bašić Hrvatin) place the current changes in the mediascape on a longer timeline of development and transformations of mass media, which the pandemic has neither disrupted nor stopped, but rather accelerated. This is followed by three contributions con-

stituting an interesting comparison of how three third programmes of public broadcasting companies in three European countries participated in the management of the pandemic: Irena Radej Miličić and Lidija Dujić write about the attempts to implement the model of constructive journalism on Croatian Radiotelevision (HRT); Jana Jedličková reflects on nostalgia as a programming strategy of the third programme of Czech public television; and Polona Petek and Andrej Lukšič analyse securitisation as a task of the public service broadcasting in a state of emergency. The book is rounded off by three chapters on film, which the changed circumstances of production, distribution and reception have thrust into adaptations and changes calling for a multidisciplinary approach, ranging from aesthetics and politics to the economics of film art: Maja Krajnc writes about how the pandemic affected the production of a short animated film by Špela Čadež; Darko Štrajn reflects on the responses of filmmakers as well as of film and media studies to the pandemic, which films had anticipated for a long time; and Marcel Štefančič, jr., reflecting on these responses, develops a typology of pandemic filmography, which establishes a context for understanding the pandemic in the light of the contemporary crisis of capitalism.

The editor of the monograph closes the introductory chapter with the conclusion that the questions of what the new face of capitalism will be, if it survives the current crisis, what role the media will have in this phase of its development, and what all this might mean for media creators as well as for their audiences, remain to be answered. Some of the possible answers that emerged during the pandemic are unsettling; for this reason, *Film, Radio and Television during the Pandemic* offers a scientific reflection that aims to empower the broader public.

Imensko kazalo

A

Abraham, Thomas 70
 Achaiah, Nithya C. 78
 Achenwall, Gottfried 24
 Adhanom Ghebreyesus, Tedros 82
 Agamben, Giorgio 8–9, 67
 Ahwesh, Peggy 92
 Al, Serhun 70, 80, 82
 Aradau, Claudia 71, 82
 Aristotel 55
 Assange, Julian 8
 Austin, John L. 69

B

Babiš, Andrej 56
 Baďura, Jaroslav 54, 58
 Balzac, Honoré de 121
 Balzac, Thierry 69
 Bannon, Steve 38
 Barthes, Roland 121
 Bašić Hrvatin, Sandra 7, 9–10, 14,
 17, 137, 139
 Bay, Michael 121
 Begala, Paul 38
 Bellour, Raymond 110–111
 Benedetti, Paul 17

Bénézet, Delphine 95
 Benjamin, Walter 104
 Beović, Bojana 5, 75
 Bertolucci, Bernardo 126
 Betts, Alexander 70
 Bezos, Jeff 131
 Bićanić, Ivo 38
 Biden, Joe 82
 Bjeliš, Aleksa 46–47
 Bjørkheim, Anders Sundstøl 70
 Blanc, Emmanuelle 70
 Blinková, Karolína 54
 Bobinac, Ana 41–42, 44
 Bohm, David Joseph 33, 49
 Bolsonaro, Jair 108
 Bond, James 116
 Boras, Damir 41, 46
 Bosworth, Kate 128
 Bourdieu, Pierre 22
 Božak Kavčič, Kristian 99
 Brain, Marshall 28–29
 Brautigan, Richard 29
 Burić, Ivan 38
 Buzan, Barry 69–70, 81
 Byatt, A.S. 131
 Byrd, Douglas 70, 80, 82

C

Carlson, Tucker 38
 Cheshire, Godfrey 126
 Churchill, Winston 37
 Clooney, George 17
 Cortes, Alice 103
 Cotillard, Marion 112
 Crary, Jonathan 123
 Crippen, Matthew 103
 Cruise, Tom 124
 Curley, Melissa G. 70
 Curran, James 21

Č

Čadež, Špela 13, 87–90, 93–96, 99,
 138, 140
 Čehov, Anton Pavlovič 128
 Červinková, Markéta 57

D

Davies, Sara 70
 de Wilde, Jaap 70, 81
 DeHart, Nancy 18
 Dehority, Walter 107–108
 Deleuze, Gilles 97, 104–105
 Denby, David 127
 Denson, Shane 125
 Descartes, René 116
 Deudney, Daniel 70
 Dewil, Mukunda Michael 128
 Dickens, Charles 121
 Dietl, Jaroslav 60–61
 Dingott Alkopher, Tal 70
 Disney, Walt 93
 Djukić, Urška 90
 Dodsworth, Laura 9, 67
 Dolenc, Danijela 38
 Dostojevski, Fjodor Mihajlovič
 121–122

Dudok de Witt, Michaël 93
 Dugdale, Rick 128
 Dujić, Lidija 10, 33, 137–138, 140, 145
 Dujmović, Nevenka 36
 Dvořák, Petr 57–58, 62

E

Edison, Thomas 132
 Eisenstein, Elizabeth 20
 Elbe, Stefan 70
 Elizabeta II. 130–131
 Emmerich, Roland 130

F

Fauci, Anthony 11
 Fazi, Thomas 9
 Fidler, David P. 70
 Filipčič, Katja 91–92
 Flitterman-Lewis, Sandy 95
 Floyd, Rita 82
 Forbes, Jill 95
 Forster, Marc 109

G

Gabriadze, Levan 125
 Gaudreault, André 106
 Godard, Jean-Luc 105, 126
 Goetting, Ann 91
 Green, Toby 9
 Grom, Tomaž 89, 94, 98
 Groman, Martin 54
 Guattari, Félix 104
 Gunkel, David J. 103–104
 Gustafsson, Karl 71
 Gyldensted, Cathrine 34, 48

H

Haagerup, Ulrik 10, 33–34, 39,
 45–46, 48–49

Haidt, Jonathan 45
 Halimi, Serge 22
 Hamilton, Kevin 133
 Hancock, Matt 9
 Hanks, Tom 131
 Hansen, Lene 82
 Hasanbegović, Zlatko 36
 Hathaway, Anne 128
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 110
 Heidegger, Martin 103
 Herington, Jonathan 70
 Hirsch, Emila 128
 Hladík, Ivan 62
 Hoelzl, Ingrid 107
 Hoolboom, Mike 96
 Howell, Alison 70
 Hromadžić, Hajrudin 35, 37–39

I

Ide, Tobias 70
 Imran Niloy, Ali 115
 Ioannidis, John P.A. 6, 79

J

Jakovina, Tvrtko 36
 Janáková, Barbora 57
 Jandl, Mateja 94
 Janša, Janez 73–76
 Jedličková, Jana 10, 53, 138, 140,
 145
 Jetmar, Jakub 54, 59
 Johnson, Joanna 115
 Jones, Alex 22

K

Kahneman, Daniel 45, 48
 Kamradt-Scott, Adam 70
 Kanter, Steven 115

Karam, Jinane 7
 Karyotis, Georgios 70
 Kennedy jr., Robert F. 11–12
 Keshvari, Mostafa 128
 Kester, Johannes 70
 Klein, Jonathan 38
 Kočevar, Anka 88
 Kovacevic, Petra 34
 Kovach, Bill 37–38
 Krajnc, Maja 12–13, 87, 89, 96–97,
 138, 140, 145
 Kraljević, Ivo 88
 Krek, Milan 74–75, 79
 Kršul, Dora 46
 Kubrick, Stanley 133
 Kvintilijan, Mark Fabij 76–77
 Kwan, Dan 130

L

Lanier, Jaron 24–25
 Laswell, Harold 8
 Law, Jude 112
 Lebar, Žiga 97
 Leggatt, Matthew 55, 58
 Leitch, David 129
 Leskošek, Vesna 91
 Letinić, Ljubica 36
 Liman, Doug 128
 Lipovetsky, Gilles 106
 Lippmann, Walter 8
 Loevener, Henry 115
 Luetić, Krešimir 41–43
 Luhrmann, Baz 130
 Luketić, Katarina 35, 37–39
 Lukšič, Andrej 10, 67, 138, 140,
 145
 Luo, Guangze 78
 Luther, Martin 20

M

Majcen, Matic 90
 Mandrake, Kala 11
 Marion, Philippe 106
 Marker, Chris 13, 110–111
 Markič, Vesna 88, 97–99
 Markoff, John 27
 Marks, Laura U. 87, 96
 Mastnak, Tomaž 23, 67, 80
 Matijanić, Vladimir 41
 Mattelart, Armand 24
 May, Rollo 71
 Mazancová, Hana 57–58
 McCarthy, John 27–28
 McInnes, Colin 70
 McLuhan, Marshall 17
 Menart, Zarja 88, 96
 Miller, George 124, 130
 Millner, Ryan 49
 Mitro, Šimon 62
 Modrić, Sanja 42
 Moláček, Jan 57
 Morgan Forster, Edward 25
 Mosco, Vincent 24
 Moses, A. Dirk 71
 Mulvey, Laura 95
 Munjin, Bojan 35–37
 Murrow, Edward R. 17, 39
 Muršič, Mitja 98
 Musk, Elon 131

N

Neocleous, Mark 71
 Nisbet, Matthew C. 37
 Norris, Pippa 8
 Norštein, Jurij 93–94
 Novak, Božidar 36–37
 Nyman, Jonna 70

O

O'Gorman, Ned 133
 Oakeshott, Isabel 9
 Oels, Angela 70
 Opitz, Sven 70
 Orantes, Leonore 112

P

Paar, Nils 46–47
 Palance, Jack 131
 Park, Robert Ezra 8
 Peel, Jordan 130
 Perišin, Tena 34
 Petek, Polona 5, 67, 137, 139–140,
 146
 Pevec, Metod 93
 Phillips, Whitney 49
 Pilath, Angela 70
 Poglajen, Tina 88, 95
 Popović, Jasmina 40, 46
 Powrie, Phil 95
 Prassel, Igor 88
 Proust, Marcel 121
 Prtenjača, Ivica 36

R

Radcliffe, Ann 122
 Radej Miličić, Irena 10, 33, 35, 37–
 39, 41, 46, 49, 137, 140, 146
 Radman, Goran 35
 Rakić, Mirjana 37
 Ramsay, Gordon 96
 Reeves, Matt 116
 Reis Filho, Lúcio 109
 Rémi, Marie 107
 Rhodes, Liz 92
 Ripley, Amanda 45
 Rivera, Joshua 119
 Rižner, Teo 89

Rocchio, Christopher 96
 Roe, Paul 71
 Rogošić, Željko 41, 46
 Romero, George 109
 Rosenblueth, Arturo 26
 Rosenstiel, Tom 37–38
 Roszak, Theodore 23
 Rothe, Delf 70–71
 Rožánek, Filip 58, 62
 Rusan, Rajka 35, 38
 Rushton, Simon 70
 Russ, Floy 115
 Russo, Anthony 124
 Russo, Joe 124

S

Salecl, Renata 75
 Savage, Rob 128
 Scheinert, Daniel 130
 Scott, Ridley 110, 129
 Seaton, Jean 21
 Sedikides, Constantine 54–56,
 58–59
 Sedmak, Mateja 91
 Serroy, Jean 106
 Shakespeare, William 116
 Shir-Raz, Yaffa 8–9
 Skare Nielsen, Anne 49
 Smith, Vicky 92
 Snyder, Zack 129
 Soderbergh, Steven 13, 112
 Sontag, Susan 126
 Sperb, Jason 55, 60
 Spielberg, Steven 130
 Splichal, Slavko 6
 Standage, Tom 20, 23
 Steven, Mark 132
 Stewart, Jon 38
 Straitharn, David 17

Š

Šimić, Nikola 34
 Šoster, Veronika 96
 Šoša, Dean 36
 Špelić, Dario 36
 Štefančič jr., Marcel 13, 119, 138,
 140, 146
 Štrajn, Darko 13, 103, 111, 138, 140,
 146
 Štulhofer, Aleksandar 38
 Šugman Stubbs, Katja 91

T

Taureck, Rita 82
 Taylor, Paul A. 103–104
 Thaler, Richard 45, 48
 Tillich, Paul 71
 Tolstoj, Lev Nikolajevič 121
 Tomm, Karl 34
 Trump, Donald 108

U

Ule, Mirjana 98
 Underwood, Ron 131

V

Varda, Agnès 87, 95
 Varndell, Daniel 55
 Verne, Jules 18–19, 25
 Vertov, Dziga 106
 Virilio, Paul 132
 von Lucke, Franziskus 70

W

Wade, Lisa 109–110
 Wæver, Ole 69
 Wagstaf, Peter 95
 Wald, Priscilla 110, 112
 Walker, Lenore 91, 95

Weiwei, Ai 13
Wells, Herbert George 25
Wells, Paul 93
Wernick, Will 128
Wiener, Norbert 26–29
Wienert, Johanna 89
Wildschut, Tim 55–56
Williams, Evan Calder 69, 123, 131
Wiseman, Philip 12
Wright, Charles R. 9
Wu, Tim 21

Y

Yeon, Sang-ho 109

Z

Zeman, Miloš 56
Zola, Émile 121
Zorc, Gregor 87–88, 90, 99
Zornik, Julij 89
Zwitter, Andrej 70, 81

Ž

Žižek, Slavoj 107

O avtorjih

Sandra B. Hrvatin je predavateljica na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem. Njeno znanstveno in raziskovalno delo se osredotoča na vprašanja medijskih politik, političnega komuniciranja, mednarodnega komuniciranja in regulacije informacijsko-komunikacijskega sektorja. Je avtorica več knjig o medijski politiki, javni radioteleviziji in medijskem lastništvu. Med letoma 1997 in 2013 je bila članica uredništva revije *Medijska preža*, ki je izhajala v okviru projekta Media Watch v Sloveniji. Bila je predsednica sveta za radiodifuzijo Republike Slovenije. Od leta 2000 sodeluje s Svetom Evrope, Evropsko komisijo in Organizacijo za varnost in sodelovanje v Evropi kot neodvisna strokovnjakinja in svetovalka na področju medijske zakonodaje in demokratizacije medijskih sistemov.

Lidija Dujić deluje na Oddelku za komunikologijo, medije in novinarstvo na Univerzi Sever. Njeni akademski interesi so medijska pismenost, študije spola, zgodovina hrvaške književnosti in gledališča. Napisala je več leposlovnih knjig in dve literarni študiji *Ženska plat hrvaške književnosti (Ženskom stranom hrvatske književnosti)* in *Pravijo jim pisateljice (Zovu ih književnicama)*; je tudi soavtorica več učbenikov in priročnikov.

Jana Jedličková je doktorirala na Univerzi Palacký v Olomucu, kjer zdaj deluje na Oddelku za gledališke in filmske študije kot predstojnica radijskih in televizijskih študijev. Njeni raziskovalni interesi segajo od reprezentacij najstniških LGBTQA+ likov v sodobnih ameriških in britanskih televizijskih serijah do upodabljanja kriminologinj v sodobnih čeških televizijskih nadaljevanjih. Je tudi članica raziskovalne skupine, ki s pomočjo metode mednarodnih primerjav razvija strategijo za trajnostni razvoj javne televizije v dobi interneta. Jana Jedličková je tudi ena od ustanovnih članic češke Strokovne zbornice za enakost spolov.

Maja Krajnc, urednica filmsko-teoretskih prevodov monografij in zbornikov, publicistka in raziskovalka. Odgovorna urednica revije *KINO!* ter glavna mentorica in snovalka izobraževalnega programa *Ostrenje pogleda*. Visokošolska učiteljica na Oddelku za film in televizijo UL AGRFT.

Andrej Lukšič je predavatelj na Fakulteti za družbene vede UL na programu politologija in raziskovalec v Centru za politično teorijo ter direktor Inštituta za ekologijo. Njegova raziskovalna pozornost je usmerjena predvsem v razmerja med stroko, politiko in javnostjo, deliberativno demokracijo, sodobno državo in ne nazadnje kritiko politične ekologije, okoljske diskurze, okoljsko

in ekološko pravičnost ter samoniklo organiziranje skupnosti. Je urednik zbirke OIKOS, ki izhaja v okviru *Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, ter iniciator Mednarodne poletne šole politične ekologije na Fakulteti za družbene vede, ki je bila letos soorganizirana v sodelovanju z okoljskimi nevladnimi organizacijami.

Polona Petek je predstojnica Katedre za filmske in televizijske študije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo UL ter raziskovalka na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Po zaključenem doktorskem študiju na Univerzi v Melbournu je raziskovalno pozornost usmerila predvsem v vprašanja transkulturnosti, kozmopolitstva in mobilnosti na področju filma, v zadnjem času pa preučuje tudi položaj in vlogo televizije v medijski krajini 21. stoletja ter možnosti povezovanja teorije in prakse pri poučevanju filmske in televizijske vzgoje.

Irena Radej Miličić deluje na Oddelku za komunikologijo, medije in novinarstvo na Univerzi Sever (Sveučilište Sjever). Njeni akademski interesi so radijsko novinarstvo, predvsem tehnike intervjuja, kultura upravljanja, politika zgodovine in medijska politika ter psihologija medijev. Ima skoraj deset let izkušenj kot radijska voditeljica na HR3, uredila pa je tudi več kot 70 nelep-slovnih knjig. Prevaja tudi iz slovenščine.

Marcel Štefančič, jr., je filmski kritik *Mladine* in avtor stotih knjig, med katerimi so tudi *Maškarada (Strašne fantazije slovenskega filma)* (2013), *Hitler – kako je preživel* (2015), *Slovenski film 2.0 (Kritična enciklopedija slovenskega celovečernega filma 1991–2016)* (2016), *Črna knjiga kapitalizma* (2017), *Klič F za film* (2017), *Zombi (Od Romera do Romera)* (2017), *Ivan Cankar (Eseji o največjem)* (2018), *Če umrem, preden se zbudim (Klasično obdobje filma noir)* (2020), in *Zadnji film 2.0 (Vzpon in propad novega Hollywooda)* (2021).

Darko Štrajn je leta 1983 doktoriral na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani z disertacijo o Fichtejevi filozofiji subjekta. Najprej je bil zaposlen v uredništvu tednika *Mladina* (1976–1986), potem pa je bil direktor in raziskovalec na Pedagoškem inštitutu, kjer je še vedno sodelavec v programski raziskovalni skupini za edukacijske raziskave. Poleg tega, med drugim, že več kot dvajset let sodeluje na podiplomski fakulteti za humanistične študije AMEU – ISH, predava pa še na Akademiji za umetnost Univerze v Novi Gorici. Je dolgoletni sodelavec revij *Ekran* in *Kinol.*, sodeloval je na številnih mednarodnih konferencah s tematiko estetike in objavil vrsto člankov v mednarodnih znanstvenih revijah ter poglavij v knjigah. Med šestimi doslej objavljenimi knjigami se tri posvečajo problematiki filma in vizualnih medijev: *Melodrama – žanr sreče in obupa* (1989), *From Walter Benjamin to the End of Cinema* (2017) in *Ali eksistenca ali subjekt?* (2022).