

## 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.<sup>1</sup>

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 dolgo trajna 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.<sup>2</sup> 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 pozabe 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.<sup>3</sup> 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, premišljenega scenarija kot paralelizma zgodb in tako naprej – presegel standarde prepričljivega holivudskega produkta. Pomembnejše pa je to, da je skorajda v vseh prvih 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 eksponentno 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.