

Medijski spektakel za izven in za podeželje

Moraliziranje kot razvedracija

Nadobudni podjetnik si je omislil mladinsko zabavišče, da bi čim hitreje zaslužil čim več denarja. Prostore, v katere ni vredno kaj dosti vlagati, je seveda napolnil s programom, ki privlači mladino, in posel je cvetel. Ker je bil daleč od mestnih množic in ker ni v prostore ničesar posebnega vložil, si ni pridobil vseh potrebnih dovoljenj, samo odpor in sovraštvo vse podeželske predmestne soseske, ki so jo vznemirjale trume mladih obiskovalk in obiskovalcev ob najbolj občutljivih nočnih urah. Da bi ohranil dejavnost, se je izmikal vsem odločbam in ukrepom, pri čemer mu je šla na roko tudi država. Pri privabljanju občinstva je uporabljal vse prijeme, ki pomagajo napolniti dvorano. Tako je razglasil, da bo tiste, ki pridejo na praznično zabavo pred deseto uro zvečer, brezplačno spustil na prizorišče. Deseta ura je za mnoge že ura počitka, še zlasti na deželi, za mladinske zabavne spektakle z glasbo in plesom pa je sila zgodnji čas, saj se živahno dogajanje razmahne in razvname šele po polnoči. Ker pa je bil praznični čas, so bile tudi želje po žuriranju primerno večje in še pred najavljeno deseto uro zvečer se je pred prostori kar trlo mladine, željne brezplačnega vstopa na megažur. Jasno, da so se prerivali. Vhod je bil tesen, spuščali pa so silno počasi ali sploh ne. Od zadaj se je zdelo, da vrata sploh niso odprta, saj se je iz minute v minuto nabiralo več čakajočih. Se je podjetnik ustrašil, da je pritegnil več ljudi, kot jih prostori prenesejo in jih je sposoben obvladati s programom? Se mu je utrnila še ena zvita domisljica, da pripušča mladež v hišo čim počasneje, samo da hitro mine deseta ura in bo lahko začel pobirati vstopnino? Množica, ki je prišla v tolikšnem številu prav zaradi obljubljenе zastojne zabave, ni hotela dovoliti, da bi jo opeharili. Pritisnila je proti vhodu, nekateri so že našli ograjo, prek katere se je dalo vstopiti mimo varnostnikov pri vhodu. Ko bi v tistem trenutku podjetnik objavil, da bo ne glede na uro spustil na zabavo vse, ki so se pravočasno zbrali pred vhodom, bi se vse skupaj gotovo še dalo obvladati. Toda tedaj bi šel največji sezonski praznični zaslužek po gobe. Pod pritiskom množice, nič drugačnim od tistega, ki se lahko pripeti kjer koli, kjer organizator postavi preozek vhodni lijak – na nogometni tekmi, pri sezonski razprodaji ali zvezdniškem koncertu na prostem –, so začeli tisti v prvih vrstah padati. Ko si na tleh, si med množico že na pol mrtev, če ti kdo ne pomaga

na noge. Stampedo pohodi vse, kar mu pride na pot, ker tisti spredaj, ki te teptajo, ne morejo ustaviti pritiska, ta pa prihaja od zadaj, kjer ne vedo, kaj se dogaja spredaj. Tako je bilo tudi tokrat. Izid pritiska in stapeda so bile tri smrtne žrtve. Tri smrtne žrtve pa so novica.

Prvo dejanje, ki ga mora medijska produkcija opraviti, da iz novice naredi spektakel, je zavohati tisto, kar je primerno za množični občutek in kar nagovarja mnoge, da bi kaj storili ali vsaj pričakovali od konkretnih drugih, da bodo kaj ukrenili glede tega. Išče se moralizirajoči performativ. Dogodek, ki kandidira za medijski spektakel, mora biti sposoben že s svojo neposredno čutno pojavnostjo vzbuditi pozornost, če se le da, celo »povzročiti šok«. Za take dogodke morajo imeti novinarke in novinarji nos, skupaj z urednicami in uredniki pa zmožnost produkcije. To nikakor ne pomeni, da lahko izdelajo iz česar koli, kar koli hočejo, nasprotno, saj je tveganje ob odločitvah, kaj narediti iz dogodka, ko se ga prenaša v sfero produkcije medijskih spektaklov, veliko. Skoraj nikoli nisi edini na prizorišču, razen po srečnem naključju, in poleg tega se očitvidci, kakršen je naš zgornji, sami spreminjajo v poročevalce in komentatorje, če ne drugače, pa na omrežju. Ko je dogodek že vsem na voljo, ker je pač javni dogodek, je treba določiti smer produkcije zgodbe oziroma zgodb. To ni ravno »raziskovalno novinarstvo«, je pa preiskovanje v smislu preizkusa, kateri vidik dogodka bi se utegnil najboljše prijeto. Na kateri strani je železo vroče, da se ga splača kovati, se naravnost iz železa – dogodka ne vidi. Poleg tega ima vsaka sprožena medijska zgodba značaj »podlistka« in romana v nadaljevanjih: takoj ko je bila novica objavljena, ni več novica, ampak neke vrste najava – »se nadaljuje«. Tisto, kar se prodaja, torej medijsko blago, je celota, ki jo sestavljajo prvotna vest, razvita poročila s podrobnostmi (te so že izoblikovane kot nastavki, na katere se cepijo nove zgodbe, komentarji in drugo pletenje, ki razširja obzorje ožje teme dogodka), vprašanja in intervjuji, dodatna poročila ter analize odgovornosti in krivde, predstavitev delovanja institucij in sistemov, predvsem pa veliko sklicevanja na čustva in spodbuda afektom, ki spreminjajo dele občinstva iz spremljevalcev medijskega spektakla v aktivne udeležence in udeleženke, ki začnejo sami širiti dogodek v pogovorih, razgovorih, razpravah, polemikah, najprej v družinskem in vsakdanjem življenju, ko dogodek postane »fama«, nato pa tudi s poseganjem v medijski prostor s pismi in drugimi odzivi vse do pritiskov, ki na različne načine skušajo poseči v razreševanje zapletene zgodbe ter doseganje pravilnega in pravičnega izida in izteka. Potem ko je novica kot novica izčrpana, se zgodba nadaljuje »pod črto«, sicer ne neposredno vizualno, ampak bolj tako, da se ne glede na značaj medija razprede po različnih »straneh« in »rubrikah«, od polnovičarskih (izjave, mnenja, interpretacije, komentarji, vse s strani vpletenih, kompetentnih, odgovornih) do kozerskih in povsem naracijskih. Kar se tu pretehtava, je vprašanje, na kaj bo riba, ki jo mediji lovijo, prijela, pa tudi, kako velika riba bo prijela. In če jo preveč ali premalo vlečeš, se ti kaj hitro lahko tudi izmuzne in odide drugam. Medijska vaba, ki ji uspe ujeti zares veliko ribo, je redka dobrina. Ko jo enkrat spraviš na trnek, se šele začne prava stvar: vaje v vlečenju in popuščanju, ki trajajo tako dolgo, dokler se riba ne strga s trnka in odide po hrano drugam ali pa ne postane tako utrujena, da se ji te igre več ne da igrati. Zgodbe, ki se tako pletejo v medijski sferi, nima jo vnaprej določenega konca in se tako kot televizijska fikcija lahko končajo brez zaključka, kot izpeta pesem, ki nikogar več ne zanima, ali pa z zaključkom v poanti – izplenu. Za konce in zaključke je treba imeti »nos«, pri tem pa ves čas velja osnovno pravilo: strogo prepovedano je dolgočasiti ljudi. Predstava o manipulacijski moči medijev, ki jo goji nemajhen del medijskih teorij, še bolj pa medijski odvisniki, kakršni so denimo poklicni politiki, je torej po eni strani pretirana, po drugi pa nezadostna. Pretirana je zato, ker je polje, na katerem je treba ujeti dobro verzirane krape, ki se ujamejo zato, ker se želijo ujeti, mnogo manj obvladljivo, kot je videti.

¹ Longinova legendarnost se navezuje na njegovo herojsko smrt za obrambo svobode njegovega *polisa*, vendar je že v začetku 18. stoletja s pomočjo analize jezika (spis »Peri hypsous« je zapisan v grščini) in proučevanja časovno značilne tematike prišlo na dan, da je besedilo starejše od Longina, domnevno iz 1. st. n. š. S tem odkritjem nekako sovпада tudi zmanjšanje zanimanja za razpravljanje o sublimnem, ki se je nato obnovilo šele v obdobju postmodernizma.

² Burke, E. A. *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Basil Blackwell. Oxford, 1987: 47.

Nezadostna pa je zato, ker je manipulacija enostransko razmerje, pri medijskih spektaklih pa gre za bistveno bolj dejavno množico občinstva, kot jo opisuje predstava o manipulaciji. Ko ljudje sprejmejo neko novico kot zgodbo, ki zahteva svoje nadaljevanje, morda pa celo konec in zaključek, se začnejo o zgodbi pogovarjati, nastaja učinek izkrivljajočega »telefončka«, najdejo se poznavalci in hišni prijatelji, ki širijo svojo poznavalsko in izvedensko vednost in mnenje, pri čemer sami producirajo svoje zgodbe (tisto, čemur so po starem rekli »fama« – govorica ustne kulture), skratka, pri medijskih spektaklih del občinstva ves čas dejavno sodeluje, se odziva in se ne odziva, pa tudi plete in ustvarja.

Tako je bilo tudi v tem primeru. Dvojna in nato trojna smrt poteptanih deklet pred primestnim diskoklubom na predvečer največjega katoliškega in družinskega praznika je sama po sebi

šokantna novica o nesrečnem dogodku, ki že kot vest govori jezik tragedije. V tragediji gre za nič hudega sluteče in brez krivde krive. Šle so po nekaj praznične zabave, ki je bila sklicana z zastojnim vstopom, pa so namesto tega končale kot naključne žrtve nenaklonjene usode. Ta zgodba se odtod nadaljuje kot žalovanje, pri katerem smo sočutno udeleženi skupaj s tistimi, ki jih je ta smrt najbolj osebno prizadela. Prva pozornost velja spravljanju tistega, kar se je zgodilo, v medijsko govorico, in zato je bila prva medijska govorica dogodka žanrsko tragedija. Žanru je dodaten prispevek, povsod poudarjen, dajalo dejstvo, da je šlo za praznični božični čas, kar so takoj in neposredno razumeli tudi duhovniki katoliške cerkve, ki so dogodek vključili v božične nagovore in pridige. Tragedija je seveda umetni in umetniški žanr. Tlačenje zaresnih dogodkov v kontekst žanrske oznake pomeni nekaj podobnega, kot bi jih institucionalizirali: četudi gre za dogodek, ki je posledica kaosa in slučajnosti, skorajda nepredvidljiv, pa gre vendarle za dogodek, ki ga je mogoče povsem redoljubno nekam spraviti, ga ukalupiti, mu izmodelirati perceptivni in senzitivni okvir in predpisati primeren odziv: izzvati sočutje in preostala tragediji primerna čustva, ki so jih filozofi in estetiki premišljevali in pretehtavali že od Boileauja in njegove objave prevoda spisa »O sublimnem«, takrat pripisanega legendarnemu filozofu Longinu¹. Za označevanje pomena, ki ga ima v medijski govorici sublimno, se zdi od starih mislecev Edmund Burke bližji od Immanuela Kanta. Tu nekje med njima je tudi razlika med sublimnim in vzvišenim (Erhabene). Sublimno je povezano z bolečino, strahom in grozo in je najmočnejše občutje, ki smo ga zmožni – vsekakor močnejše od tistih, ki so povezana z občutki ugodja. Pod pogojem, da smo sami na varnem (*sic!*), pa nas bolečina, strah in groza drugih navdajajo tudi z ugodjem. Tragedija kot igra, meni Burke, je le odigrana groza, vendar nas prevzame z močnimi čustvi. Ko pa bi pripisovali tej posnemovalni reprezentaciji preveliko moč, bi se motili: »Izberite si dan za uprizoritev najbolj sublimne in ganljive tragedije, kar jih je; zasedite najbolj priljubljene igralce; ne varčujte pri sceni in dekoracijah; spravite skupaj največji napor poezije, slikarstva in glasbe; in ko ste zbrali svoje občinstvo, natanko v trenutku, ko je njihov duh napet od pričakovanja, jim posredujte sporočilo, da bodo zločinca najiminitnejše sorte pravkar usmrtili na bližnjem trgu; prazno gledališče bo nemudoma izkazalo primerjalno šibkost posnemovalnih umetnosti in razglasilo triumf realnega sočutja.«² Sodobna medijska kultura to moč zaresnega trpljenja in tragike obilno izkorišča, vendar je tudi sama vsa v posnemovalni reprezentaciji, kot gledališki stroj za proizvodnjo najiminitnejše fikcije. Zato bi lahko trdili, da Burke ima in nima čisto prav: zaresna tragika deluje močnejše od

³ Osnovna prostorska tipa parlamenta sta dva: polkrožni s predsedstvom na preseku središčnih pogledov levice, sredine in desnice (francoski tip) ter frontalni, kjer si vrsta pozicije in vrsta opozicije stojita na(s)proti, med njima pa je meja, ki jo nadzira predsedstvo.

uprizorjenega komada, če je tudi sama uprizorjena z uporabo vseh medijskih sredstev, z vsem razkošjem privlačnosti in imenitnim repertoarjem estetsko privlačne govorice besed, podob in glasbene spremljave. »Resničnost« ni spontana, ali pa je spontana samo v izvirnem pripetljaju, kakršen je bil tudi obravnavani tragični dogodek, toda vse, kar sledi, je tudi v takem primeru predelano v »uprizoritev«, simulacijo realnosti. Kot realnost dogodek nima ne pomena ne smisla ne smotra, zato ga je treba dvigniti na sceno, vzpostaviti ločnico med nastopajočimi in občinstvom, utrditi vlogo medijskih posrednikov med obema stranema in vse skupaj, vključno z izvirnim dogodkom iz realnosti same, odigrati še enkrat, mu dodati nove, v realnosti manjkajoče scenske prijeme. Tu se potem baranta o pomenu, smislu in smotru dogodka, o njegovi sporočilnosti in o posledicah. Namesto tradicionalne deliberacije, katere prostor je parlament,³ poteka medijska komunikacija v amfiteatru – sodobna političnost je mnogo bolj kot s forumom, kjer se nizajo argumenti za in proti, na koncu pa se glasuje, da bi prišli do osnove za odločitve, povezana s tradicijo scenskih umetnosti. Mediji zasedejo tragično realnost in njene protagoniste kot igralke in igralce v medijski celostni umetnini – *Gesamtkunstwerku*, in to ne le s tem, da pri njej sodelujejo estetski učinki vseh zvrsti reprezentiranja, ampak z angažiranjem estetskega učinka kozmično zaokrožene celote: ves svet je, tako kot pri Schopenhauerjevem pogledu *sub specie aeternitatis*, navošč v eni sami štotoriji in vsa občutja, čustva in mnenja se da izvesti iz enega samega dogodka. Je tu na delu želja po doživljanju sočutja? Menda, vendar za estetski učinek sublimnega tako Burke kot Kant zahtevata, da smo pri tem doživljanju groze, nesreče in tragedije drugih sami na varnem, saj nas sicer ob soočenju z zaresno nevarnostjo prevzamejo drugačna čustva in drugačne misli. Stanje, v katerega nas želi s pomočjo estetske privlačnosti spraviti tragedija, uprizorjena v gledališču, je tiste vrste simulacija, ko se sprenevedamo, da ne vemo, da ne gre zares, in se hkrati prepustimo doživljanju, ki ga zaradi prejšnjega sprenevedanja lahko jemljemo, kot da gre zares, ne da bi se zato bili dolžni ali prisiljeni takoj tudi ustrezno odzvati. Ko bi šlo zares, bi bilo naše zgolj opazovalsko zadržanje vsaj moralno sporno, če ne že človeško gnusno. Ker pa ne gre zares, pa vendar uprizoritev jemljemo resno, tako kot je treba jemati resno vsako igro, magari »človek ne jezi se«, da bi jo sploh lahko igrali, velja, da je naš estetski užitek v grozljivih stvareh, ki jih trpijo drugi, znak naše moralne zmožnosti sočutja – čeprav smo v resnici zraven kot čisto navadni *voyeurji*. Ko bi ne bili na varnem, bi se na vse peripetije odzvali drugače – na dogajanje bi se odzvali dejavno, ne pa z estetskim doživljanjem.

Zato medijska dramatizacija resničnih dogodkov že na začetku, ko nekaj prevzame kot tragedijo ali žaloigro, ne proizvaja svojega občinstva na enak način in z enakimi sredstvi kot klasična tragedija ali melodramska žaloigra, čeprav je običajno po svojem ustroju mnogo bližje melodrami kot tragediji. Da bi medij lahko ohranil svojo zgodbo pri življenju in svoje občinstvo držal v napetosti in pozornosti, mora učinkovati nasprotno od gledališke scene: nikoli in nikjer se ne smete počutiti zares varne. Dogodek je privzet kot škandalozno in šokantno gradivo za medijsko razglasitev splošne nevarnosti, ki zadeva nas vse in nas vse tudi ogroža. Alarm pa nas ne kliče v zaklonišča, ampak je poziv k moralni mobilizaciji. Da bi medijski spektakel trajal dlje, je treba poleg sočutja do žrtev doseči, da postane občinstvo strah zase, ne za druge. Za to so bili uporabljeni vsaj trije značilni prijemi: pretolmačenje nesrečnega naključja v vzročno-posledično situacijo; razširitev dometa dogodka iz intimno-družinske tragedije v razsežnosti delovanja državnih mehanizmov reda in miru in odtod v celotno družbenost; in seveda moralizacija, ki slehernika nagovarja, da je v našem skupnem življenju nekaj, kar nas

hudo ogroža in kliče po ukrepanju, s tem pa ga poziva, naj prvotno čustvo sočutja z drugimi razvije v afekt.

Za izhodišče pride prav preprosta misel, da v dobro urejenem svetu ne bi smelo biti ne tragedij ne žaloiger. Tragedija pomeni, da zaradi neobvladljive usodnosti trpijo brez krivde krivi, žaloigra (še posebej v slovenskem kontekstu) pa, da je ta svet solzna dolina. Smrt deklet je v izhodiščni zgodbi – vesti ali poročilu – zastavljena kot tragična: nobenega razloga ni mogoče najti za njihovo smrt, brez vsake krivde so. Smrt deklet je v izhodiščni zgodbi zastavljena kot žaloigra: povsem vsakdanja, vseprisotna zabava, veselje, užitek in praznovanje so se v trenutku spremenili v solze, jok in žalost. Tako zasnovana pripoved, ki v ta dva žanra hkrati zaobjame isti dogodek, je v nasprotju z dvema potezama kulturne samopodobe (post)modernosti. Tragedija se v modernosti, ki napreduje v obvladovanju vseh dogodkov in izključuje neobvladljivo usodnost kot nekaj, kar pripada predmodernim predsodkom in vražam, ne more zgoditi. Tolmačenje dogodkov s tragično usodo nasprotuje predpostavki, da ima vsak dogodek svoj vzrok in da tragične dogodke v resnici povzročata bodisi še neobvladana narava bodisi človeška napaka. Tragična pripoved danes ne vodi k spoznanju, da vsemu navkljub naš svet obvladujejo neobvladljive sile, niti k sprijaznjenju s tem, da so vsa naša prizadevanja ob soočenju s tragično smrtjo ničeva in ničvredna. Da je tragični dogodek rezultat spleta neobvladljivih okoliščin, torej usode, in ne napak v izračunu, ni mogoče kar tako sprejeti. Zato je tragičnost potrebna razvezave kot kak nepopoln akord, ki ga je treba harmonizirati s pomočjo raziskovanja in proučevanja vzrokov – krivcev za na videz usodni tragični dogodek – in ga s tem racionalizirati prav tam, kjer tragedija naturalizira nenaklonjeno usodo v neizogibno načelo človeškega bivanja. Pripoved o nesrečni smrti mladih deklet, torej žaloigra, pa nasprotuje predstavi o zagotovljenem varnem uživanju, kot ga obeta postmoderna industrija kulture, zabave in potrošnje blaga na vsakem koraku, in povsem krščansko podčrtuje, da se sredi življenja, veselja, užitka in zabave le sprenevedamo, saj smo v resnici ves čas izpostavljeni nesrečam, žalosti in smrti. Kulturna nesprjaznjenost z usodo in smrtjo teži k osmišljenju dogodka tako, da bo vsaj za nekaj dober: za obračun s silami, ki so ga povzročile. Ta obračun naj omogoči, da bo red varnega in srečnega bivanja znova vzpostavljen. Užitek in smrt, tako tesno sprijeta v slehernem trenutku našega bivanja, v medijskem spektaklu s tragičnim izhodiščem pa nasploh eksplozivna zmes, se morata nekako ločiti in spet postaviti pod nadzor, ki omogoča, paradoksalno, da nam prav tistega, kar je v dogodku najbolj izzivalnega, ni treba več misliti.

Po tej poti je medijski spektakel preizkušal, kaj bi utegnilo razvezati neprijetno sporočilo. Ponudil je več smeri in več krivcev. Nekaterim bomo še nekaj časa sledili in nekaj krivcev je že padlo, drugi pa se bodo še dolgo otepali na kavljju, na katerega jih je obesila medijska kampanja. Vsakega od morebitnih krivcev ali odgovornih za nesrečo so mediji pribili na križ in iz vsakega so razvili posplošeno priliko o splošnih vladajočih razmerah. Tako so po eni strani razreševali napetost, ki jo je povzročal dogodek s svojo nepovratno tragiko in nepopravljivo žalostjo, po drugi strani pa nalagali polena na ogenj, ki je poganjal medijski balon naprej in više.

Najprej je bilo treba s prstom pokazati na lastnika lokala. In če so bile poteptane žrtve brez krivde krive, je lastnik lokala po že povsem ustaljeni medijski logiki brez obravnave kriv. Ne glede na njegovo krivdo, ki jo bo sodišče odtehtalo šele po ustrezno natančnem postopku, v katerem bo nepristransko in s spoštovanjem vseh pravic odločitev, taka ali drugačna, podana šele na koncu, ki ga še dolgo ne bomo dočakali, je bila medijska sodba že izrečena. In izrečena je bila na način, ki v medijski simulaciji povsem spominja na stampedo, ki je pohodil nesrečna dekleta: lastnika je medijski stampedo že obsodil in doživel je popoln medijski linč. S tem je

bilo zadovoljeno želji, ki mora čim prej in brez nepotrebne okolice s postopki in pravili najti izhod iz tesnobe, ki jo vzpodbuja negotovost o sklepnih poanti medijske pripovedi: zlikovci morajo biti kaznovani, da bi lahko žalujoči ostali srečno živeli naprej. Na zgodbi o lastniku, ki mu je malo mar za posledice, da se le hitro dokoplje do dobička, se je razvila tudi prva prilika o stanju slovenske družbe. Njena poanta je »populistično levičarska«: imamo brezsrčni in brezdušni kapitalizem in prav take njegove agente – lastnike, ki so za prgišče denarja pripravljeni narediti prav vse in ne spoštujejo prav nobenega zakona, nobenega pravila in nikakršne morale. Ti kapitalistični grozoviteži ogrožajo naša življenja vsepovsod, tudi v diskobiznisu, kjer neusmiljeno odirajo našo mladino pod pogoji, ki so daleč od primernih in urejenih. Vendar se je od te kritične podobe globalne in tudi slovenske ureditve, v kateri je kapital edini bog, lastnik pa njegov prerok, medijski spektakel dokaj hitro poslovil. Za kapitalizem ni alternative, torej potrebujemo nek dodaten nadzor nad njegovo nebrzdano pohlepnostjo.

Medijski spektakel ni vztrajal pri antikapitalistični priliki. Po konkretnem podjetniku si je za širitev tematskega kroga izbral institucionalni nadzor, ne pa kapitalizma kot takega. Vendar je tudi medijska pripoved vseskozi potekala skozi prizmo moraliziranja, torej prenašanja vseh kritik, odgovornosti in možnih ukrepov iz prostora klasične političnosti v območje vrednot, ki naj bi prispevale k uravnavanju izkrivljene vloge ustanov pravne države in pravnega reda ter jih s tem vrnilo v kolesnice njihove socialno nadzorne vloge. Tak medijski prestop je vsekakor inscenacija, na kar posebej opozarja protislovje med prevladujočo neoliberalno govorico, ki tudi v medijih pridiga odpravo in zmanjševanje vsakršnega nadzora nad podjetništvom, lastništvom in upravljanjem, ter moralizirajočo govorico, ki jo uporabljajo isti mediji v tovrstnih medijskih spektaklih. Na eni strani imamo po meri razuma urejeni svet kapitalistične podjetnosti, ki ne priznava nikakršnih omejitev razen golega, preračunljivega in sebičnega interesa, na drugi strani svet moralne sankcije, ki v svoji afektivni podobi prvi svet, svet razuma označuje kot svet zla. Tradicionalna političnost, ki premišljeno kalkulira in omejuje posameznikov interes z interesom skupnosti, je neuspešna pri omejevanju samovolje. Tej se je mogoče postaviti po robu le s čutečo in sočustvujočo moralnostjo, ki se je ne da izpeljati iz razuma. In če je nekdanji drugi, npravstveni svet pripadal krščanstvu in njegovim cerkvam, je njegova sodobna cerkev medijsko občestvo. Po obdelavi podjetnika torej – nad nadzornike!

Ta nadzor zagotovo pripada državi in njenim mehanizmom in mediji so jo takoj naskočili. Inšpekcije niso delovale, kot bi bilo treba. Občina ni delovala, kot bi bilo treba. Sodstvo ni delovalo, kot bi bilo treba. In še varnostne službe, ki so sicer tudi kapitalistična podjetja, niso delovale po pravilih, spet zato, ker država ni uredila in nadzorovala njihovega delovanja, kot bi bilo treba. Tako in zato je bil že odstavljen šef inšpektorjev. Teh spodrseljajev, izmikanj, neučinkovitosti, napak in odsotnosti nadzora je bilo v primeru te diskoteke nanizanih toliko, da je lahko postalo strah tudi vse tiste, ki nimajo otrok, sami pa tudi niso nikdar mislili stopiti do vrat kakšnega tovrstnega zabavišča. Tako kot se je kritika kapitalistične neugnanosti navezovala na vrste predhodnih medijskih zgodb o podivjanem izkoriščanju in brezsrčnosti, se je kritika države in njenih mehanizmov navezovala na podobne škandalozne zgodbe iz drugih medijskih zgodb. Nič več nam niso kazali ne tragedije ne žaloigre, kazali so nam shrhljivko in grozljivko našega lastnega življenjskega okolja, v katerem ni nobenega jamstva za kakršen koli red, delovanje sistema, uveljavljanje zakonitosti. Nevarnost preži na nas vsepovsod, ker skrbniki varnosti ne opravljajo svojega dela tako, kot je treba. To je postala že prava lajna v medijski govorici, kar dokazuje, da gre za vstopno geslo, s pomočjo katerega je mogoče biti plat zvona in točiti solze nad nevarnostmi, ki v socialni mreži nepredvidljive in neobvladane na vsakem koraku

ogrožajo slehernega med nami. S tem smo prestopili prag od »nič hudega slutečega« člana skupnosti v območje »vse hudo pričakujočega« in zato vznemirjenega in hkrati neobgljenega uda razuzdane družbe. To geslo in ta formula, ki vse, kar je političnih upravnih, sodnih, izvršnih in drugih oblasti ter ustanov države, razglašata za nedelujoče in nesposobne (in to dogodkovno dejstvo samo po sebi dokazuje, saj do takih dogodkov v dobro nadzorovani družbi z delujočimi mehanizmi države preprosto ne bi moglo priti), sta torej most, ki nas poveže z medijskim občestvom, to pa lahko s svojim in našim skupnim pritiskom sproži mehanizme ali pa ponudi nadomestne rešitve. Nismo le v območju novic in občevanja – komunikacije, pa tudi ne zgolj v območju razvedracije. Smo v območju nadomestne, medijsko proizvedene političnosti: tu se bo ponujalo rešitve, iskalo krivce, razsojalo o odgovornostih in kaznih, usmerjalo politično dejavnost k medijsko izbarantanim ciljem in se nasploh delovalo na način demokracije. Mediji s tem prestopom ne izražajo le kritike ustanov reprezentativne demokracije in vseh njenih treh oblasti z njihovimi institucijami vred, ampak ponujajo drugačno, zaresno demokracijo, v kateri soodločamo vsi, tako kot bi v demokraciji moralo biti. Medijska scena predstavlja političnost nerepresentativne demokracije, v katero smo lahko vpleteni vsi, in to z dejavno vlogo, h kateri nas performativno poziva. Vendar nosilec te neposredne demokracije ni *demos*, v politično telo skupnosti poklican subjekt, ampak *populus*, zbirka vsakdanjih oseb, ki niso potegnjene v političnost kot racionalno polje (so)odločanja s pretehtavanjem, ampak v medijsko polje razvedracijskega razsojanja o vseh političnih in skupnostnih vprašanjih. Tu ni ustavno zajamčenih pravic in dolžnosti človeka in državljana, tu ni ustavno določenih razmejitvev, kakršna je na primer razmejitvev med cerkvijo in državo. Tu se lahko neposredno uveljavlja vse, kar je in kakor je, brez političnega posredovanja. Medijska neposredna demokracija je izrazito apolitična prav zato, ker je neposredna ne le po tem, da smo vsi v njej neposredno vključeni kot osebe, ampak zlasti po tem, da ne pozna in ne priznava nikakršnega politizirajočega posredovanja – o vsem se odloča neposredno, kakor pač nanese in kakor se pač izide. Zvajanje razširitve z neposrednega dogodka na njegove vzroke in okoliščine je v splošni negotovosti in tveganosti, zaradi katerih nas zagrabi tesnoba: na ničesar se ne moreš več zanesti razen na samega sebe. Toda tudi na samega sebe se ne moreš več zanesti, ker nimaš nikakršne trdne podlage pravil, ki bi ti omogočala, da se vsaj za silo varno in trdno odločaš.

Tu so mediji skupaj z že dodobra izzvano javnostjo zavili od države k družbi. Če ustanove ne delujejo, moramo vzeti stvari v svoje roke in se braniti pred nevarnostmi, na katere nas je opozoril tragični dogodek. A kaj nas ogroža in kje se da to prijeti? V odgovoru na to vprašanje so žrtve končno postale krivci: mladina preživlja prosti čas na neprimeren način, v poznih nočnih urah leta naokrog iskat zabavo; za zabavo ji velja prerivanje po diskoklubih, kjer je ogromno dima, alkohola in drog. Kaj naredijo starši? Na starše se ni več mogoče zanašati. Kaj naredi šola? Šola je po tragičnem dogodku uprizorila nekaj pridig. Treba pa je vnesti več reda v vzgojo, več vzgoje v brezdušno izobraževanje in predvsem več nadzora nad mladimi. Prej naštetim krivcem (nevestni lastnik, nestrokovno varovanje, zanikrna inšpekcija, popustljivo tožilstvo, pomilostitvena sodna oblast ...) so se pridružili še mladi in njihova subkultura. Taista civilna družba, ki hoče vzgajati prodajalce, prodajalke in kupce, da bi se ob nedeljah posvetili družinskemu počitku, če se že božjemu ne znajo, se je zdaj oglasila v imenu kolektivnega prisilnega vzgajanja ter zahtevala vzgojo v šoli in drugod, kjer koli se le da zgrabiti mladino, in s tem tudi, da se ponovno uvede *hora legalis*, s šolskimi pravili ali morda kar z zakonom uvedeno uro, po kateri mladoletniki in mladoletnice brez spremstva staršev ali skrbnikov ne smejo postopati po cestah in obiskovati lokalov. Tudi tu imamo geslo – floskulo, tako kot pri ustanovah, ki niso

kos svojim nalogam: »sama sebi prepuščena mladina«. Geslo, ki sproži strah. Množica, ki na pragu noči brez zadostnega števila varnostnikov reda in morale drvi užitku naproti, ki se v polmračnih prostorih sprošča kot eno telo in se kot v zrcalnem obdobju prepoznava v odtrganosti od vseh vezi z materjo družbo, je prastrah vse modernosti. Njena zastrašujoča moč je politična grožnja tistemu redu, ki ga s prelistavanjem Suejevih skrivnosti pariške mladoletniške prostitucije zahteva adresat Marxove kritike Szeliga: moralna policija namesto uniformirane policije. Moralna policija preganja grehe in prepovedane naslade tako, kot uniformirana policija preganja zločine in prekrške. Njene kazni so prezir, izguba dobrega imena in javno izobčenje. Ima pa tudi sebi lastne oprostitve in pomilostitve, priznava olajševalne okoliščine in objokuje grešne ter v užitku razkrajajoče se osebnosti z vzvišeno ljubeznijo, s privzdignjeno gesto nadrejene čistosti pa pozdravlja odrešene in spreobrnjene. Tu je tudi skrivnost moralizma medijskih spektaklov. To moraliziranje nad padlim svetom dobrih nravi in izoblikovanih olik ni zgolj vzdih nežne duše uglajenih ljubiteljev vsestransko razvitega Človeka, kot tudi ni samo zadržano godrnjanje konzervativnih starcev in stark, ki bi radi za seboj zapustili svet, narejen po svoji starčevski podobi – torej svet brez erosa. To moraliziranje, ki eksplodira v sleherni medijski zgodbi, je naborniški poziv moralnim vigilantom. Učinek proizvajanja medijske zgodbe je v taki estetski privlačnosti, ki poziva k socialnemu posegu in družbeni revoluciji. Tako kot so boljševiki hoteli osvojiti državni aparat, da bi ga uporabili za revolucionarni prisilni mehanizem, osvaja občinstvo medijskega spektakla izoblikovano prizorišče in uporablja medijski mehanizem kot moralni prisilni mehanizem, ki zna biti mnogo učinkovitejši od puhle aktivne volilne pravice. Javna razprava, ki bi ji spet lahko rekli deliberacija, poteka izključno ob zgodbah, ki jih piše razvedracija. Kar ni primerno izoblikovano v štorijo ali se kot pripoved ne prime, ni predmet javne razprave. Javna razprava sama, politično zabavni program pretehtavanja za in proti, poteka kot podaljšek in presežek razvedracije, ki s pritiskom in močjo »javnega mnenja« ustvarja politiko in je zato vmeščena v območje, kjer se prekrivata in stapljata politizacija estetske privlačnosti zgodbe in estetizacija politične napetosti različnih mnenj in pogledov. Medijski spektakel ni le predstava za radovedna zijala in senzacij željnega občinstva, ampak se prelevi v »vseljudski parlament«, v forum, ki uživa v lastni politični moči in vplivu tako, da vidi svoje poglede in napotke za urejanje vseh mogočih vprašanj nazorno, živahno in privlačno posnete v medijski podobi in da spremlja, kako ti pogledi postajajo politika: osnova za posege, ki se jim tudi dejanske politične oblasti ne morejo več izogniti. Saj so tudi vključene v to igro, vanjo prinašajo svoje poglede in izjave, strokovna mnenja in predloge politik, pri tem pa se prilagajajo medijskemu toku in koketirajo z medijsko podobo stanja. To ni surogat demokracije, ampak čisto zaresna reprezentativna demokracija: estetska reprezentacija in neposredna demokracija dajeta vsakemu od nas natanko tisto, kar pri institucionalizirani reprezentativni demokraciji manjka. Estetskega užitka izvajanja oblasti smo deležni tudi sami, ne le naši zastopniki, ki uživajo namesto nas, in tudi podoba, ki s tem nastaja, nam je kot kaka freska in saga dramatične bitke v užitek. Ko parlamentarci zahtevajo neposredne prenose svojih zasedanj, delajo napako: vsi medijski kanali že neprestano zasedajo in novi parlamentarni kanal lahko le dokazuje, kakšen odmaknjen dolgčas je uradni parlamentarni postopek. Ukrepi, ki so pisani na kožo *populusu*, morajo biti popularni, kar ne pomeni le, da so všečni množični večini, ampak da jih lahko vsaj z nekaj ugodja izvaja vsakdo kjer koli, najraje pa pod reflektorji medijske pozornosti. *Populus* potrebuje razpoloženje – najprej primerno okoljsko vzdušje, ki daje pomen, smisel in smoter posegom v urejanje družbenih razmer, nato pa tudi način poseganja, ki je razpoloženjski tako, da je vsakomur na razpolago.

Uspeh medijskega parlamentarnega postopka pa je opazen bolj kot v nadaljnjem razpredanju v tem, da medijski spektakel sam sproža nove dogodke. Do teh dogodkov prihaja bodisi neposredno, zaradi pritiska medijev in njihovih akterjev (predvsem novinarjev, ki se obračajo na različne odgovorne institucije in osebe z vprašanji in izzivi), bodisi zaradi t. i. pritiska javnosti, ko se začne zaradi medijske spodbude javnost iz moraliziranja preusmerjati k dejanju. Takemu prehodu iz moraliziranja v dejanje smo namenoma rekli moralna policija in ga postavili na tisto mesto, ki v racionalnem liberalnem pojmovanju sicer pripada javnemu razglabljanju o javnih vprašanjih (deliberaciji). Razvedracija, ki je nastala na vezivnem tkivu razvedrila in informacije, se nadaljuje v javnih delovanjih, ki nastajajo na vezivnem tkivu deliberacije in moralizacije. V vseh teh procesih in postopkih pa imata pomembno vlogo dva momenta medijskega dogajanja, ki vzpostavljata privlačnost spektakla. Če ja ta na začetku po privlačnosti predvsem nenavaden, nepričakovan, šokanten in podobno, potrebuje za nadaljnji zagon tudi *estetsko razsežnost* in *populistično nagovarjanje*.

Razvedracija v teoriji – Douglas Kellner

Medijske zgodbe za razvedracijo (Douglas Kellner pravi temu *infotainment* – informacija in razvedrilo, zapakirana v enotno blagovno formo) in medijske fikcije z enakim smotrom so nam prav vse po vrsti znane in domače. Ko bi za Kellnerjevo analizo uporabili njegovo lastno metodo, bi hitro ugotovili vodilno poanto: razvedracija ni nedolžna stvar. Za silno resne stvari gre, zato nas ob prebiranju Kellnerjevega dela lahko postane sram, če smo pred tem z užitek doživljali fascinantne košarkaške nastope Michaela Jordana in preživljali njegove stiske in težave s simpatijo ali odporom. Nerodno nam je, da smo se pustili ujeti v sago o vzponu in padcu O. J. Simpsona, in nelagodno se počutimo, ker smo se tako dolgo zabavali nad Clintonovo cigaro in njenim stikom z Monico. Z odporom si priključimo v spomin napeto pričakovanje, s katerim smo spremljali televizijske dogodivščine Mulderja in Scullyjeve. Da ne govorim o tem, kakšen občutek krivde se nas poloti, ker smo si privoščili kak hamburger in morebiti celo svoje otroke peljali v to razkrinkano zastrupljevalnico in izkoriščevalnico. Ne, razvedrilo ni nedolžna stvar, vendar tudi interpretacija razvedrila sama ni nedolžna.

Prelomnost medijskih spektaklov je prišla prvič z globalno močjo do izraza v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko so bili s pomočjo novih tehnologij prenosa proizvedeni tudi prvi globalni neposredno prenašani megadogodki, pa naj gre za državniške pogrebe (Kennedy), športne dogodke (olimpijske igre) ali čisto zabavo (glasbeni festivali), pa tudi za prenose slike iz vesolja. To obdobje, in pa tisto, ki mu je neposredno sledilo, je vtisnilo študijam medijskih spektaklov močan pečat. Kritika množičnih občil in »nerazsvetljenih« načinov množičnega občevarja je slonela na treh izpostavljenih konceptih, ki so v igri še danes: *alienacija*, *ideologija* in *manipulacija*.

Odtujitev je bila pomemben koncept-instrument, saj je povezana z izročilom Heglove filozofije in s posebno pozornostjo Marxovim zgodnjim delom (zlasti Pariškim rokopisom), kar je oboje pomagalo zakoličiti odmike zahodnega marksizma od diamata ter sorodnih ortodoksnih in oblastnih interpretacij marksizma. Po drugi strani pa je bila uporabna tudi kot kritika tistih kapitalističnih razmerij, ki jih je dobro prilagojeni socialdemokratski reformizem sprejemal kot nujno zlo. Kritična teorija družbe je uporabljala koncept na obe strani, kar je razvidno tudi pri Herbertu Marcuseju, ki je v nasprotju s skeptičnim Adornom postal mislec študentskih in vseh

takratnih novih gibanj. Njegova kritika sovjetskega marksizma, njegova predelava Freudove psihoanalize in njegova diagnoza enodimenzionalnosti kot značilne pohabe bivanja in življenja v razvitih deželah kapitalizma – vsem sta med drugim skupna tudi obravnavanje odtujitve in napet boj za ohranjanje upanja na razodtujitev. Ko bi upoštevali filozofski izvor tega instrumenta, bi odtujitev obravnavali kot nujno stopnjo v (samo)razvoju in napredku, saj neposrednost sama po sebi ni nikakršna polnovredna pristnost, ampak zgolj izhodiščna nerazvita danost. Odtujitev na ta način ni le določena izguba, ampak korak v razvoju, brez katerega razvoja sploh ni. Vendar v prvobitnih kritikah medijev, takrat predvsem televizije, povsem prevlada drugo pojmovanje. Vstop medijsko posredovane realnosti v življenje ljudi, še zlasti vstop televizijskega aparata v družinsko okolje, je dobil diagnozo odtujitve v dobesebnem pomenu, torej kot uničujoč napad na prvotno pristnost, ki vodi k izgubi lastnega, polnega stika z realnostjo. Pokajo neposredne vezi med ljudmi, ki drug drugega prepoznavajo samo še prek (medijskega) posredovanja, prekinjen je stik z realnostjo, ki razen v izumetničeni in izkrivljeni podobi sploh ne obstaja več.

Ideologija, ki bi jo sicer lahko razumeli preprosto kot logično ureditev idej, je že po svojem nastanku očitek, če ne celo psovka. Ideologi naj bi bili vzvišeni misleci, ki živijo v svojem lastnem svetu idej v prepričanju, da je tu mogoče ne le poljubno prekladati zamisli, ampak tudi zahtevati od zunanjega, dejanskega sveta, da se njihovim bolj ali manj čudaškim pogledom prilagodi. Marxova zastavitev seveda ni tako preprosta, vendar je tudi v marksizmu ideologija postala nekaj napačnega. V striktno marxovskem pomenu je sicer sprevrnjena zavest, in to ne po kaki krivdi napačnega, spodletelega ali celo namerno izkrivljenega mišljenja, ampak zato, ker je zavest sprevrnjenega sveta. Sprevrnjen svet je svet kapitalizma, v katerem delo kot generična dejavnost postane zgolj sredstvo, podobno pa velja tudi za razmerja med ljudmi. Toda, kako potem priti do »prave« podobe? Kritični naboj marksističnega pojmovanja ideologije se lahko uveljavlja le pod pogojem, da v socialni panorami obstaja tako razgledišče, s katerega podoba družbenega sveta ni izkrivljena, sprevrnjena ali celo zainteresirano napačna. Svet, razkrinkan v svoji dejanski izkrivljenosti, je viden le s pozicije proletariata – zato je proletariatski naslednik nemške klasične filozofije. Proletariat pa ni kaka danost, ki bi bila preprosto tu že zato, ker ima posebno, zatirano in izkoriščano mesto v kapitalističnih razmerjih. Danost je delavski razred, ki pa si neizkrivljeno zavest lahko še le izbori na dolgem maršu spopadov, v katerem vodi k preseganju ideološke ujetosti v obstoječe razmere le dosledno uveljavljanje lastnega interesa: zrušenje kapitalizma kot edina pot, ki pomeni osvoboditev. Tu mu pot krči avantgarda: prestopniki iz drugih razredov, predvsem pa kritični intelektualci. V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je sklicevanje na tako vlogo in pot delavskega razreda že bilo videti dovolj obupno, vsekakor pa je bilo zaradi dolgega trajanja tega marša k prisvojitvi prave zavesti že precej nestrpnosti. Ideologija kot sprevrnjena zavest je bila videti kot kletka brez izhoda, s tem pa je izgubljala svojo kritično moč: če so vsi pogledi na socialno celoto zainteresirano izkrivljeni, kje so sploh še kriteriji, po katerih bi lahko odkrili kak socialni položaj, ki omogoča vsaj dešifriranje te izkrivljenosti, če ne celo njeno preobrazbo v neizkrivljeno podobo? Ker niti na razvitem zahodu niti na socialističnem vzhodu delavski razred ni kazal kaj dosti tiste živahnosti, ki bi bila potrebna za drzno prisvajanje kritične zavesti, je vrsta mislecev nadomestno pripisala privilegirani socialni položaj, s katerega je možno razkrinkavati ideološko izkrivljenost pogledov na svet, »vmesnim« slojem, ki so videti bolj rahlo in neobvezno vpeti v obstoječo danost: intelektualcem in kulturnikom, študentski mladini, svobodnim poklicem, morebiti celo gospodinjam. Mediji so bili v očeh take ideološke kritike pač ogledalo vladajoče ideologije, skozi katero in

čez katero spregledajo tisti, ki so s svojo nezainteresiranostjo za ohranjanje obstoječih razmerij nekje vmes, če ne celo zunaj teh razmerij. V tovrstnih kritikah ideologije nastopajo mediji predvsem kot posredniki, v pasivni vlogi »služabnikov«, ki razsejejo spretnjene poglede na vse strani sveta. Za mnoge pobornike takih pogledov je bila prevratna poteza, ki lahko ozdravi ideološko okuženje, že kar to, da odvrnemo oči od vladajočih medijev, ki zastrupljajo našo zavest. Med značilnimi potezami, ki potrjujejo obstoj take strategije, sta zlasti gnus in odpor kritičnih intelektualcev do vsakega popularnega medija in žanra kot takega, poteza, ki je postala tedaj skorajda obvezna legitimacija kritičnih levičarjev. Kar je široko razširjeno in všečno, je gotovo ideološko spretnjeno, in popularnost je neizpodbitni znak spretnjene zavesti. To kontaminacijo se da proučevati le z varne razdalje, ki jo k sreči omogoča trmasto odmaknjeni »univerzitetni diskurz«, ki ni od tega sveta.

Koncept manipulacije, ki je bil takrat v široki rabi, pomeni hkrati izraz ogorčenja nad medijsko produkcijo lažne podobe stvarnosti in izraz obupa nad množicami, ki tako proizvedeno lažno podobo vzamejo brez težav »na znanje«. V obravnavani trojki konceptov je ta obenem najbolj napadalen in najbolj nekritičen. Medtem ko pri alienaciji in ideologiji še vedno (lahko) velja, da gre za nezavedno delovanje, je manipulacija načrtovan in zavesten postopek zaslepitve in obvladovanja. Vsaj s strani tistih, ki manipulacijo uporabljajo, da bi z nevidnimi vezmi izpeljali tisto, česar se z vidnim nasiljem ne da več ohranjati: kapitalistično suženjstvo. S strani njihovih žrtev, ki se jim najpogosteje tudi reče, da so žrtve manipulacije, pa gre za nerazložljivo dovtetnost in razpoložljivost za manipulacijo, ki niti malo ne potrjuje zaupanja v množice, še posebej v delavski razred, ki prevzema bolj optimistične variante kritične teorije, marksizma in revolucionarnih gibanj. Pri manipulaciji je na eni strani »machiavelistični« manipulator, ki zavestno manipulira ne glede na resnico, na drugi strani pa nebogljen žrtev, s katero je mogoče sočustvovati, vendar za osveščanje svoje ujetosti potrebuje zelo močne šoke, saj se sama od sebe ne more iztrgati verigam in vezem. Mediji so poglavitno sredstvo manipulacije, ki vzpostavljajo ne-miselno atmosfero, ustvarjajo zasvojenost z neumnostmi in nepomembnostmi, znižujejo miselno raven in poneumljajo množice, širijo ničvredno slavljenje in preprečujejo javni nastop kritične misli, ki apelira na razum kot edina prava naslednica razsvetljenkega in/ali revolucionarnega projekta osvoboditve.

Kritična govorica, ki uporablja konceptualne prijeme alienacije, ideologije in manipulacije nasploh in še posebej v kritiki medijske podobe sveta, ima v vsaki od teh treh kritik neko pomanjkljivost in spodletelost. Lasti si nekakšno neomadeževanost, ko poudarja pristnost proti odtujitvi, resnico proti spretnjeni zavesti in svobodno nedotaknjenost proti manipulaciji – toda za svojo pristnost, resnico in svobodo nima pri roki prepričljivih argumentov. Neprepričljivost argumentacije, ki je bila v rabi, se je najbolj razkrila v izostreni fazi gibanj šestdesetih let, ko so vrhunec dosegla nekatera najvidnejša gibanja: gibanje za civilne svoboščine in pravice, študentsko gibanje in sindikalno štrajkovno gibanje. Tu so se, ob revolucionarnem napadanju nebes, protislovja kar vrstila. Levica se je zmrdovala nad novo levico ali pa jo je kar neposredno zavrnila in napadala; francoski komunisti so podpirali francoski kolonialni nacionalizem, češ da se brez pripadnosti veliki državi alžirski delavci še dolgo ne bodo mogli osvoboditi izkoriščanja, s pomočjo francoskega delavstva pa jim bo bolje mnogo prej; delavci so se posmehovali študentom, ki so se jim zdeli vsega dobrega prenašeni ljudje, ki plavajo v nadrealnih sferah; borci za človekove pravice, beli in črni, so zmigovali z rameni nad ženskami, ki so se silile zraven, in jim razlagali, da pač še niso na vrsti; veliki industrijski štrajki in zasedbe univerz niso pustili za seboj kaj dosti tistega, zaradi česar so streljali v nebo, razen nekaj akadem-

skih reform, ali pa se je vsaj tako zdelo. Pa vendar se je hkrati zdelo, da je šel neki povojni *anciène regime* na nepovratni počitek, vsaj kar zadeva iluzije – tako sovjetski komunizem, ki je zamrznil praško pomlad, kot ameriška demokracija, ki je začela vojno v Vietnamu in malo pozneje razstrelila ljudsko demokracijo v Čilu. Predvsem je bilo več kot očitno, da je politično gibanje lahko zdrava in ugodna rekreacija, ki bi jo morali svojim družbam redneje privoščiti, da se malo prezračijo. Nikomur ne škodi, nasprotno, iz tega, kako se trdni pogledi izkažejo za iluzije, lahko pride kljub glavobolom in opotekanju tudi kako razsvetljenje in oznanjenje. Odtujitve, v kateri se počutiš tako dodobra domač in pred ali za katero ni mogoče odkriti nikakršne prvobitne pristnosti, se ne da več obravnavati kot zablodo in stranpot v razvoju človeštva. Če se najbolj kritična kritika ideologije izkaže za topoumno ideologijo, se je treba soočiti z utemeljenim dvomom v to, da kaj takega, kot je transparentna in neizkrivljena komunikacija resnice, sploh lahko obstaja. Manipulacije, za katero vsi vedo, da je manipulacija, pa jo vendar mirno doživljajo in prenašajo naprej, v glavnem celo z ugodjem in željo, da bi je bilo še več in da bi bila še bolj uprizorjena, se ne da več pojasnjevati kot razmerja med zarotniškim manipulatorjem, ki neviden vleče vse nitke, in nič hudega slutečim naivnim manipulirancem, ki pade na finto, ker misli, da je Potemkinova vas avtentično bivališče.

Pobud za preseganje teh nezadostnosti je bilo od konca šestdesetih let precej. Niso bile vse enako usmerjene, ne teoretično ne politično, pa tudi razmerja med njimi niso bila vedno enaka. Levica se je, denimo, dolgo upirala vsemu, kar je dišalo po postmodernizmu, in tudi samemu izrazu – konceptu, praktično vse do Jamesonovega eseja o postmodernizmu kot kulturni logiki poznega kapitalizma. Prav tako je, vsaj v pretežno, zavračala in celo dokaj zaničljivo komentirala vse, kar je veljalo za poststrukturalizem, od Foucaulta do Deleuzea. V jedru je, tudi po izginotju sovjetske različice marksizma, ostala vezana na moderno, še zlasti po svojem pričakovanju odločilne velike krize in zloma kapitalizma, če že ne izrecno po tem, pa vsaj po svojem velikem zavračanju sveta in kulture poznega kapitalizma (že izraz sam, ki je postal koncept pri Mandelu, od koder ga je Jameson tudi pobral, ohranja naperjenost koncepta, ki namiguje na »zadnji stadij«). Douglas Kellner je (spotoma tudi z nekaterimi sopisci in sodelavci) razvil svoj lasten način preseganja teh protislovij, zaradi katerih sta postali marksistična in nemarksična intelektualna levica v zadnjih štiridesetih letih na las podobni tisti nemški ideologiji, ki sta jo za svoj začetek kritizirala Karl Marx in Friedrich Engels: pripadala je kritični kritiki, ki je kar klicala po kritiki kritične kritike. V obdelavi medijskih spektaklov nas v uvodnem poglavju Kellner opozori tako na uporabljene koncepte iz lastnih del, kot tudi na tiste koncepte drugih avtorjev, ki jih je sprejel in vgradil v lastno metodo »odčitavanja« medijev. Krog imen in šol, ki jih omenja in navaja, sestavljajo med predhodniki tudi Guy Debord, Jean Baudrillard, britanske kulturne študije (Stuart Hall), Roland Barthes, frankfurtska šola – kritična teorija (Jürgen Habermas), in sicer s koncepti *družba spektakla*; *simulacija – simulaker*, *hiperealnosti*; *zašifriranje in razšifriranje*, *artikulacija*, *politike reprezentacije*; *mitologije*; *kolonizacija življenjskega sveta* itn. Ker je sicer Kellner v kritiki množične družbe tudi sam precej povezan z izhodišči frankfurtske šole – kritične teorije, kjer imajo koncepti alienacije, manipulacije in ideologije take »otroke«, kakršna sta na primer »enodimenzionalni človek« in »enodimenzionalna družba« (Herbert Marcuse), ki so se vtisnili v zavest gibanj in teorij šestdesetih let prejšnjega stoletja –, lahko mirno rečemo, da skuša palimpsestno zapisovati na kritiko tržnega *laissez-faire* kapitalizma (Marx) in kritiko državno monopolnega kapitalizma (frankfurtska šola) svojo kritiko *tehnokapitalizma* in *razvedracijske družbe*; pri tem brez spajanja pod enim samim načelom/imenovalcem spravlja v navezo več generacij kritičnih teorij, ki so izdelale orodje za

vpogled v protislovja kapitalizma; in v to navezo eklektično vključuje koncepte, ki so nastali zunaj nje ali celo v opreki z njo, zlasti v obdobju postmodernizma. Ta kombinacija vzpostavljene tradicije v kritiki kapitalizma, dobrega spomina na generacije kriticizma in postmoderne eklektičnosti je tudi sama postmoderno eklektična, vendar modernistično kritično razpoložena. Kellnerjeva dela lahko načelno razdelimo na dve vrsti, ki se seveda prepletata, vendar je pripadnost posamičnih knjig in študij eni ali drugi strani dovolj očitna. Na eni strani so temeljna dela, ki razvijajo kritično teorijo in metodo, na drugi pa dela, ki se lotevajo aktualnosti na način, utemeljen v tistih prvih delih. Pri tem je za Kellnerja aktualnost tisto, kar nas živo prizadeva, hkrati pa tudi tisto, kar je prav ta trenutek »in«, na sceni, pod žarometi, predmet splošne pozornosti. Kritika, ki uporablja instrumentarij alienacije, ideologije in manipulacije v sodelovanju z nekaterimi izbranimi postmodernimi koncepti, pa nas kljub svoji večplastnosti in prizadevanju, da ne bi bila do medijskih spektaklov enostranska, postavlja pred vprašanje, kako to, da tako zastavljena oblika univerzalne razvedracije predstavlja centralno prizorišče, na katerem se dogajajo, izražajo in aktivirajo, da, prezentirajo in reprezentirajo vse socialne in politične zmožnosti doživljanja in odzivanja. Zastavlja se nam izvirno estetsko vprašanje – vprašanje okusa in njegovih meril. V čem je privlačnost medijskih spektaklov? Kakšno vlogo ima pri tej fascinaciji z jarimi kačami medijskih zgodb estetski užitek?

Starih rimskih spektaklov seveda ne gre kar tako primerjati s sodobnimi, tako kot gesla »kruha in iger« ne moremo enostavno prenesti v čas, v katerem se, kot bi rekli naši stari, »igramo s kruhom«, sočasno pa so nam igre najpotrebnejši vsakdanji kruh. Pa vendar še danes velja Tertulijanova ugotovitev: »*Nemo denique in spectaculo ineundo prius cogitat nisi videri et videre.*⁴« K spektaklom vsakogar žene želja, da bi videl in da bi ga videli. Užitek v spektaklih je estetsko doživetje drugačne vrste kot tisto kontemplativno, o katerem je v svoji kratki zgodovini največ govorila estetika kot filozofska disciplina. V kontemplativnem estetskem doživljanju je krog zreduciran na doživljajočo osebo in njen predmet – umetnino, ki sta v estetskem, torej »čisto kontemplativnem« razmerju, pri katerem je interes nezainteresiran, smotrnost pa brez vsakega oprijemljivega smotra. V estetskem doživljanju spektakla pa gre ravno za nekontemplativno doživljanje, ki se lahko dogaja le v skupnosti – kolektivu. Ne ponuja užitka le to, kar se dogaja na sceni, v odnosu do posamičnega gledalca ali gledalke, ampak tudi to, da smo v množici, ki kot skupnost zre spektakel. V tej skupnosti skupaj gledamo, da bi uživali, in se damo videti drug drugemu, da uživamo: ne le, da gledamo, ampak se damo videti drugim, da gledamo – tako kot oni. Spektakel je politična skupnost estetskega doživljanja, pri katerem ne sodelujejo državljanke in državljani kot udje političnega ljudstva – *demos*, ampak osebe kot udje ljudstva/naroda – *populus*. Državljanke in državljani so vpoklicani v ljudstvo kot nosilca politične oblasti, ki opravlja pravice in dolžnosti z razpravljanjem in odločanjem neposredno ali prek reprezentacije, medtem ko se zasebniki odzovejo na spektakel kot udeleženske in udeleženci v skupnosti užitka v (re)prezentaciji, ki vključuje tako pogled na sceno spektakla kot pogled medsebojnega prepoznavanja kot skupnosti. Lahko bi rekli, da je v reprezentativni demokraciji na delu politizacija estetskega (reprezentacije ljudstva), v medijskih spektaklih pa estetizacija političnega. Zato je pri prvem potrebno posredovanje, ki zasebnike – osebe pretvori v državljanke in državljane, medtem ko je pri drugem potrebno posredovanje, ki zasebnike – osebe pretvori v občinstvo – občestvo estetskega ugodja. Za udeležence političnega dogajanja reprezentativne demokracije velja, da »deliberirajo«, kar pomeni, da delujejo na razumski pogon, medtem ko za udeležence spektaklov velja, da uživajo, kar

pomeni, da so možgane poslali na pašo. Ta že kar stara delitev spoznavne zmožnosti in spoznavne vrednosti, ki pripisuje spoznavni učinek le srečanju abstraktne osebe z abstraktnimi koncepti, medtem ko estetskemu doživetju odreka spoznavni učinek, je posledica socialne ureditve, v kateri spoznanje skupaj z resnico pripada tistim, ki abstrahirajo in tvorijo koncepte, kar šele omogoča obvladovanje sicer nerazpoznavno raznolikega stanja stvari. Spoznavni učinek estetskega, ki ga je že ustanovitelj estetike Baumgarten postavil v polje posamičnega in enkratnega, ni le podcenjen, ampak celo prezrt, in to ne zaradi površnosti, ampak iz potrebe po povzdigovanju razuma kot edine zmožnosti, ki lahko spregleda resnico, in iz potrebe po abstraktnih konceptih kot edinemu učinkovitemu sredstvu upravljanja. Posamičnost ni videti spoznavno kaj posebej pomembnega, češ, to je tisto, kar se vidi že na prvi pogled. Pa vendar ima estetska reprezentacija posamičnega in enkratnega vsaj eno prednost pred abstraktno prezentacijo, ki jo posreduje razum: nekaj posamičnega je zmožna predstaviti z vseh strani, medtem ko nam z razumskim spoznanjem uspeva vse stvari spraviti na skupni imenovalec enega samega vidika. Tudi taki filozofi kot že omenjeni Baumgarten so priznavali, da je estetsko spoznanje nižje vrste od konceptualnega. Medijski spektakli niso ravno primeren kraj za prepir o pomembnosti, saj je za njihove kritike škandalozno prav to, da ta medijska estetska reprezentacija – pripovedovanje posamičnih zgodb hkrati pretendira na konceptualne sklepe, ki pa jih ponuja brez razumske presoje in tako rekoč brez pravičnega tvorjenja konceptov, brez postopka abstrahiranja kar čez palec, kot bi rekli pri nas. Metoda kritike medijskih spektaklov zato podzame med drugim tudi tisto, kar je tu bilo preskočeno, in s tem estetski spoznavni proces prevaja v racionalni spoznavni proces.

Kaj je tu izgubljeno s prevodom? Estetski užitek kot izvor tiste vrste spoznanja, ki se upira posplošitvenim prijemom, s tem pa tudi popularnost medijskih spektaklov kot mesto, kjer se iz vsakdanjih oseb proizvaja ljudstvo/narod kot dejavno občinstvo spektakla. Zato pa prevod na mestu te izgube proizvaja vzvišeni pogled razuma na iracionalnost spektaklov in zagledanosti vanje ter razmerje do estetskega užitka kot »greha« in »samoizgube«. To sicer ni razlog, da bi spreminjali hierarhijo spoznanja, v kateri je spoznavna vrednost estetskega nižje od spoznavne vrednosti racionalno-konceptualnega, toda tisto, kar prevodu medijskih spektaklov v jezik racionalne kritične analize izgine izpred oči, tudi ne more biti kritično analizirano. Ker pa se nahajamo v dobi, morda (postmodernisti bi že trdili tako) celo obdobju, v katerem je socialno-politična moč spoznanja nerazločljivo spojena z estetsko reprezentacijo, ne pa z zamišljeno in predpostavljeno razsvetljensko abstraktno deliberacijo, je ta izguba tudi resna pomanjkljivost. Ne gre le za to, da je vsa socialno relevantna vednost, tudi vse tisto, kar velja za resnico, estetsko-medijsko-spektakelsko posredovana in je iz tega posredovanja ni mogoče brez ostanka izluščiti s pomočjo kritične analize v racionalno formo. Gre tudi za to, da tak pristop kritične analize, ki užitku ne prizna spoznavne vrednosti, estetski funkciji spektakla pa ne politične, greši proti kritiki sami. Kajti kritika, ki ni vzela resno heglvske dialektike – tiste metode, ki trdi, da se mora duh umazati s čutnostjo, če hoče priti k sebi, in za katero je vse, kar se pojavlja, nujno in prav zato, ker je nujno, tudi vredno, da propade –, je lahko dobra laboratorijska analiza, a slabotna kritika, ki se s predmetom kritike sooča samo pri sebi doma, nikdar pa na njegovem lastnem terenu.