

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janez Strehovec

Zamenjave paradigem, težave s sedanjostjo

(Pisana zgodovina in slikana pozgodovina ob primeru zalivske vojne)

Postavljanje časovnih in vsebinskih mejnikov, bodisi da se jim reče zamenjava paradigme, kulturni obrat ali prelom, je postalo moda v sodobnejših in sodobnih družbenih znanostih. Glede na merila, povezana s spremembami proizvodnega načina, z novimi oblikami zaznave in komunikacije in z novimi globalnimi tehnologijami, postavljajo teoretiki zgodovinske prelome in jih opisujejo. Ena stalnic v teh prizadevanjih je tudi ugotavljanje umetniške senzibilnosti ali kar umetnosti (s konkretnimi deli in oblikami) kot dejavnosti oziroma področja, na katerem se najprej (recimo kot zarja ali obet) pokaže, da gre za neko novo igro, dogajanje ali zgodovinsko uveljavljanje moči. Walterja Benjamina poudarjanje Baudelairovega pesniškega dela, povezanega z alegoričnim postopkom in napadom na avro, in Foucaultovo osvetljevanje Cervantesovih in de Sadovih (pa tudi Mallarméjevih) del glede na dve svetovnozgodovinski zarezi sta le dva primera, kako se prav skozi umetniško področje najprej izsvetlijo zgodovinske zamenjave paradigem.

Omenil sem Michela Foucaulta in pri tem mislil na njegove *Besede in stvari* in prelome med renesanso, klasicističnim episteme (1650—1800) in moderno dobo, v kateri prav rojstvo literature pokaže prehod k mračnemu področju Drugega, naseljenega z norostjo, smrtjo in seksualnostjo, ki je dejansko čas nediskurzivnega jezika. (Za ta krog mišljenja pa je pomenljivo tudi Foucaultovo zgodnje delo *Zgodovina norosti v obdobju klasicizma*, še posebno njegove sklepne misli o sopripadnosti umetniških del in norosti v klasicističnem izkustvu.)

Za sodobnejše družbene teorije o postmoderni je značilno razlikovanje Petra Sloterdijka med modernizmom kot kopernikanizmom in postmodernizmom kot postkopernikanizmom, ki vidi v slednjem uveljavljanje demobilizacijskega načela, recimo zaznave proti v pogon novega vpete kreativnosti in zatorej rehabilitacijo načela mimezis. Blizu tega kroga teorij o razumevanju sedanjosti pa je tudi že klasično razlikovanje Daniela Bella med predindustrijsko, industrijsko in poindustrijsko družbo. Za sociologijo kulture so relevantne tudi McLuhanove razmejitve med gutenberško in pogutenberško, elektronsko civilizacijo in ločevanje Derricka de Kerckhovea med množično kulturo, hitrostno (informatično) kulturo in globinsko kulturo *nineties*, vezano na tehnološke dosežke virtualne resničnosti.

Še bi lahko naštevali (recimo razlikovanje Paula Virilia med geopolitiko in kropolitiko), predvsem pa natančneje eksplicirali vsebinske razločke med posameznimi paradigmi in dominantnimi kulturnimi modeli, opisovali tehnologije in oblike ravnanj, ki korespondirajo z njimi, iskali vzporednice med njimi in ugotavljali tudi precejšnjo poljubnost, s katero se različni teoretiki odločajo za svoje reze in

diskontinuitetne obrate. Seveda pa je vprašanje, ki stoji nad temi dilemami in podvprašanji, namreč, zakaj se toliko teoretskih energij usmerja prav v ugotavljanje, opisovanje in konstruiranje paradigmatičnih rezov, zakaj torej nenehno ugotavljanje nečesa usodnega in prelomnega?

Čas (s kulturnimi, vedenjskimi in spoznavnoteoretskimi modeli), v katerem sedaj živimo, je nekaj čisto drugega, usodno različnega glede na postave in norme »včerašnjega« dne. Recimo, da je to odgovor na gornje vprašanje. Zavest o sedanjem dogajanju, v katerega z naglico vstopamo, nas namreč nepreklicno usmerja k spoznanju, da je to, za kar sedaj gre, nekaj novega, česa ni mogoče pojasniti s stariimi, tradicionalnimi pojmi. Tu je torej svojevrstno nelagodje in zagatnost, vrsto težko razumljivih stvari spremlja sedanje življenje, v katerega je sodobnik še vedno preveč vpleten, da bi zmožel v razliko, ki je nujna za preglednejšo refleksijo o sedanjosti. To sedaj že ni več tisto, kar je bilo — to je *starting point* opazovalčevega razmišljanja in na podlagi tega uvida skuša »izmeriti« razsežno preteklost dogajanj kot tistega, za kar misli, da pozna. Rabi letnico in njeno vsebinsko opredelitev (in prija mu, ko jo najde), s katero nelagodje ob (ne)razumevanju sedanjosti razmeji od pretekla dobe, za katero si je že prišel na jasno, kaj je bila njena temeljna posebnost. »Nekoč« je bila doba moderne, Gutenbergove galaksije, klasicizma, diskurzivnosti, kopernikanizma in kulturne diferenciacije so, na primer, značilne sintagme za opis pretekla, iz drugačne sedanjosti že razvidne paradigme.

Toda ali je sodobnik v *nineties* povsem nemočen pred ugankami svoje aktualnosti-virtualnosti-hiperrealnosti, v katero je gnan s hitrostjo medijev? Rabi res vse energije le za razmejitevna postavljanja paradigem med nejasnim sedanjim in že poznanim, razvidnim preteklim? So res nekakšne nepremostljive težave s sedanjostjo, ki postaja vedno bolj nabita s simuliranimi dogodki, spektakli, igrami, konvencijami in slepili? Odgovor na ta vprašanja je lahko le negativen, kajti nenehno se proizvajajo, pravzaprav simulirajo in disimulirajo nove teorije sedanjih družb in njihovih reprodukcij; nekaj med njimi bomo skušali upoštevati tudi v tem besedilu.

Okolje, v katerega stopamo in se identificiramo v njem, je medij. Smo v paradigmi monitorskega stadija (izraz J. G. Lischka), implozije (in ne eksplozije) ustanov, ki se sesipajo vase po zgledu vesoljskih črnih lukenj (pojem J. Baudrillarda) in pozgodovinske slikovne komunikacije (značilno stališče V. Flusserja). Pozgodovina je stanje, v katerem prihaja nenehno do kratkega stika med dogodkom in njegovo medijsko predstavitvijo (informacijo), kajti preblizu sta si, gneteta se v medijski gošči; tu lahko zato govorimo predvsem o medijskih dogodkih brez ozemljenja, vnanje reference in zunajsistemskega smisla.

Omenil sem zunajsistemski smisel in pri tem mislil na prekletstvo avtopoezisa in samonanašanja, na grozljivo zaprtost današnjih sistemov-strojov, ki postajajo vedno bolj samozadostni in zavezani samoreprodukciji. Danes so namreč obstojni in zgledni t. i. nelinearni, kompleksni sistemi, ki so perforirani in večsredišnji; napake in ekscentrični vhodi jih ne slabijo. Takšni sistemi funkcionirajo po obrazcih umetnega življenja, to pomeni, da simulirajo življenju podobne ohranitvene in razvojne procese na podlagi nenehnega kopiranja genetskih pravil iz nižjega nivoja na višjo stopnjo.

In omenil sem odsotnost ozemljenja... Tu je vprašanje, kaj je zemlja in kaj je s to zemljo, ki je, pogojno rečeno, realnost I v agoniji. Recimo, da je zemlja v tej zvezi mišljena kot kontekst z določeno barvo in sentimentom. Zemlja je identitetna bližina in zato upor in razlika do nadzemeljske splošnosti. Prav slednja pa je področje medijev in množične kulture z njeno internacionalizacijo in homogenizacijo, ki jo lahko opišemo tudi kot *macdonaldizacija* v smislu poenotenega okusa na različnih

koncih sveta. To je tudi okolje razbohotenega popa, ki zajema tako umetniško in politično kot religiozno in znanstveno; mimogrede, danes že lahko govorimo tudi o trendih pop znanosti, ki posega predvsem na področja teorij kaosa, fraktalov in virtualne resničnosti.

Za sedanjost, polno simulacij, ki že nadomeščajo različne generacije realnosti, je značilna tudi skrajna tehnifikacija planeta in njegovih ljudi, katerih zaznava se nenehno protetično izboljšuje in robotično pospešuje. Posameznik sliši, vidi, tipa in okuša več, kot mu omogočajo njegove naravne »danosti« (telo). Njegova zaznava je tehnificirana in mediatizirana; gre za medijsko modelirano in pospešeno čutnost, ki jo vzbujajo različne elektronske naprave, na katere je priključen sodobnik in s tem postavljen v položaj, da več čuti in ve, če je doma (in priključen, recimo, na kabselske informacijske sisteme), kot pa če gre ven, recimo na trg ali v javnost sploh. Tu pa prihaja v ospredje tudi vedno večja moč in celo premoč slikovnega (analognega in digitalnega) nad drugimi načini posameznikovega srečevanja z okoljem; se pravi občevanj. *Eighties* in zgodnje *nineties* so obdobje gospostva slikovne komunikacije; vse, kar je moč izraziti s slikami, se s slikami tudi »pove«.

Vsaj dve možnosti imamo, da se upremo svetu — prek slike ali prek linearne pisave; s to mislijo je teoretik Vilem Flusser v razpravi *Televizijska slika in politično področje v luči romunske revolucije* (1990) skušal opredeliti dve poglavitni komunikacijski »poti« in z njima povezana konflikta, se pravi svet slikovnega proti svetu pisanega. »Slika spreminja svet v prizorišče kot v gledališču. Prek slike dobiva svet scenski značaj; z našo domišljijo ugledani svet je kontekst, v katerem so stvari med seboj povezane. To je magija.«¹ Magičnost slikovnega pa doživi svoj pravi vrhunec šele v trenutku zgodovinske dominacije nad pisavo (in drugimi oblikami komunikacij), ko postane konkretna resničnost, povzdignjena nad neslikovno kot goli videz. To je sedanje pozgodovinsko okolje, v katerem se tudi politika dela zato, da bi stopila v sliko, ko je tv referenca (uvrstitev v slikovna poročila) cilj terorističnih akcij, ko je celo videti, da je smoter poroke v tem, da se udeleženci slavnostno fotografirajo med svatbo. Zdi se, da ljudje verjamejo, da se bodo ognili smrtosti, če bodo stopili v sliko.

Uhajanje v pozgodovino

Vilem Flusser je svoj tekst pisal ob t. i. romunski televizijski revoluciji (konec 1989. leta kot udaru, ki se je končal z usmrtitvijo diktatorskega para Causescu in z zamenjavo ene politične elite z drugo). Prav ob tem tako rekoč šolskem primeru prepletanja (slikovnih) medijev in političnega je izrekel vrsto aktualnih misli, ki opredeljujejo slikovno dominantno v naši sedanjosti. »Politika nima več političnega cilja, ima imaginaren cilj. Slika je tista, ki povzroča dogodke... Zdaj boste vprašali, ali so bila trupla pristna ali ne, ali je bila dejansko zastrupljena voda v Timisoari ali ni bila? Naravnost metafizična vprašanja! Realno izkustvo je v sliki; kar se je zgodilo za sliko, tega ne moremo več uporabiti. Politični motiv več ne šteje. Za sliko ni več realnosti; vsa realnost je vsebovana v njej.«² Po Flusserjevi sodbi ima obrat od paradigme pisave k slikovni dominantni usodne posledice, zato sedanje dogajanje zanj ni več zgodovina, temveč pozgodovina, za katero pa še nimamo ustreznih meril in filozofije.

¹ *Von der Bürokratie zur Telekratie*, ur. Peter Webel, Merve, Berlin 1990, str. 104.

² Isto delo, str. 112, 113.

Vprašanja sedanjosti kot pozgodovine pa, nasprotno, ne navdajajo z molkom sociologa Jeana Baudrillarda, sicer pa je navzlic skepsi njeno slikovno razsežnost duhovito mislil in kontrastiral tudi Flusser. Izhodišče Baudrillardovega teksta *Leto 2000 se ne bo zgodilo* je spoznanje, oprto na opis Eliasa Canettija o točki, v kateri zgodovina ni več resnična in ko človeštvo zapusti resničnost. Izginjanje zgodovine skuša Baudrillard pojasniti s tremi hipotezami; zgodovina izginja, ker:

- a) gre vse prehitro,
- b) prepočasi,
- c) je preveč dovršeno.

Po prvi hipotezi smo »s tehniško, procesualno in medialno pospešitvijo moderne, s pospešitvijo vseh v njej predstavljenih ekonomskih, političnih in seksualnih oblik menjave, z vsem, kar v temelju označujemo kot 'osvobajanje', dosegli tako visoko 'hitrost osvobajanja', da nekega dne uideemo referenčni sferi dejanskosti in zgodovine.«³ Vzorec za takšno družbeno zapustitev zgodovinskega obzorja, v katerem je možno realno dogodkovno, je fizikalni primer telesa, ki spričo dovolj velike pospešenosti uide težnosti zvezde ali planeta, na področje fizike (in sicer ob primeru upočasnjena časa na površini telesa z veliko gostoto) pa poseže Baudrillard tudi pri izrekanju druge, od prve diametralno nasprotne hipoteze o koncu zgodovine.

Pri tej hipotezi je izginjanje zgodovine povezano z upočasnitvijo procesov, do katere je prišlo spričo pomasovljenja, prenasičenosti z informacijami in velike zgoštvine mest, krogotokov in mrež. Ni več mogoča nobena transcendenca in uhajanje iz obstoječega, kajti množice že z lahkoto absorbirajo in nivelirajo sleherni poskus po radikalnih dejanjih in prelomno dogodkovnem. Zgodovina se končuje, vendar »ne, ker bi bilo premalo oseb ali nasilja (nasilje obstaja vedno, vendar ga ni zamenjati z zgodovino), niti ne, ker bi bilo premalo dogodkov (dogodki bodo vedno, zato se moramo zahvaliti medijem in informacijam), temveč zato, ker se upočasnjujejo in otrpnejo v indiferenci in omamljenosti.«⁴ Za tretjo hipotezo pa najde Baudrillard primer v glasbi, in sicer pri njenih perfekcionističnih hi-fi učinkih, ki nevtralizirajo glasbeno področje s postopki izumetničene manipulacije in spričo prevelike bližine tonskega izvora in sprejemnika. »Pri izginjanju glasbe smo pred istim problemom kot pri izginjanju zgodovine: ne bo izginila, ker je premalo glasbe, temveč v dovršenosti njene materialnosti, v njenem dolby-učinku. Ni več nobene presodnosti in estetskega užitka, temveč samo še ekstaza muzikaličnega.«⁵ Takšna dovršenost obstaja na področju zgodovine v sedanjem času medijev in informatike, ko si dogodek in njegova medijska razširitev (potrditev, referenca) sledita pretesno, in tako pride do kratkega stika med vzrokom in posledico, do nejasne relacije in negotovosti. Učinek nagle in perfekcionistične reference, totalno simulirane ponovitve pri tem ogrozi, po Baudrillardovi sodbi, različne segmente dejanskosti: dogodki in zgodovina bodo izginili spričo poročil in informacij, glasba spričo hi-fi učinkov, znanost spričo zamotanih znanstvenih eksperimentov in seksualnost spričo pornografije.

Baudrillard skuša per negationem do deformacij, izraženih v omenjenih treh hipotezah, definirati tudi tisto, kar se artikulira kot zgodovina. Srednja namreč zahteva določeno počasnost (se pravi ne previsoko hitrost dogajanj), določeno »osvobajanje« (moč spreminjanja in prekinjanja, ki pa ne sme biti presilovita) in določeno

³ J. Baudrillard, *Das Jahr 2000 findet nicht statt*, Merve, Berlin 1990, str. 7, 8.

⁴ Isto delo, str. 13.

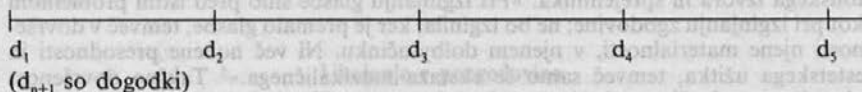
⁵ Isto delo, str. 16.

distanco, potrebno za kondenziranje in kristalizacijo dogodkov. Nujna je tudi določena gostota in koncentracija ljudi in njihovega prometa, ki ne sme preseči kritične mase (ljudi, dogodkov, informacij), zaradi katere bi prišlo do blokade razvoja. Prav tako proizvaja zgodovino v njenih kontrastnih izrisih tudi sila negativnega; proizvaja jo tako, da se zgodovino lahko piše, to pa nas usmerja tudi k že omenjenemu tekstu Vilema Flusserja, ki poveže zgodovino z nastankom linearne pisave. Predvsem razsvetljenska paradigma 18. stoletja poudarja triumf gutenbergovskega modela in hkrati izrinjanje slikovne (figurativne) komunikacije v glorificiran geto muzejev. Zgodovinsko dogodkovno, distančno razvidno, umirjeno hitro, se pravi procesualno, se, po Flusserju, kreira s pisavo.

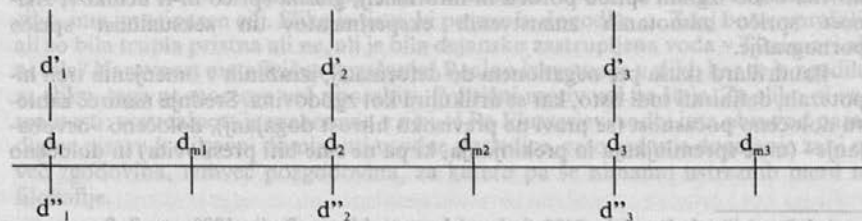
Zgodovino se piše in bere, pozgodovino se slika in gleda. Ali lahko pristanemo na takšno interpretacijo zagatnosti s sedanostjo, ki jo sicer kot strastno vzpostavljane kulturnih obratov zarisujejo in razmejujejo različne sodobne družboslovne teorije? Pri tem je zanimiv tudi napor po identifikaciji dogodkov in njihovega realnega časa, ki ustreza temu obratu. Zabaven je na primer datum 15. julij 1972 ob 15.32, ki ga Charles Jencks v *Jeziku postmoderne arhitekture* opredeli kot začetek postmoderne. Tudi avtor tega besedila mora zato postati natančen. Napisal bom, da tekst nastaja devetnajsti, dvajseti in enaindvajseti dan vojne. Katere vojne? Februarja 1991 smo in tu se ni kaj sprenevedati; mišljena je zalivska vojna kot dogodek, ki se členi kot vzorčna slika pozgodovinske razsežnosti sedanosti in njenega spora z zgodovinskim modelom.

Demonsko estetsko

Pozgodovina je opredeljena s paradigmo slikovnega in s kratkimi stiki med dogodkovnim in njegovimi medijskimi referencami. Dogodkov, oseb, mrež, poti in konfliktov je že preveč, da bi bili dogodki, osebe... zgodovine. Dogodkovno zaporedje (pisane) zgodovine predpostavlja linearno urejenost, značilno za niz:



Vsak dogodek je torej evidenten, osamosvojen, ima »čas«, da se kristalizira in »uleži«. V nasprotju s takšno zgodovinsko urejenostjo je pozgodovinski čas napolnjen z miksano goščo dogodkov, vzporednih dogodkov in (pre)tesnih medijskih referenc. Pozgodovinsko kvazidogodkovnost lahko zato ponazorimo z grafom, ki je pravzaprav že »slika«:



(d_{n+1} je dogodek, d'_{n+1} vzporedni dogodek prvega in d_{n+1}'' drugega nivoja, d_{m+1} pa medijska referenca posameznega dogodka)

Tu pa vsiljene medijske reference in vzporedno prehitvejoče dogodkovno že onemogočajo tisto urejenost in razvidnost, potrebno za pisano zgodovino in njeno teleološko artikulacijo. Vse je nerazločno, prehaja iz enega stanja v drugo, nič ni več velikega in zares, postavlja se torej že vprašanje mere. Smo pri situaciji, ki jo je Günther Anders daljnovidno opisal z besedami: »Kadar dogodek ni več specifično lokaliziran in ga lahko učinkovito reproduciramo, kolikokrat hočemo, dobi lastnost proizvoda s tekočega traku. In če plačamo, da ga dobimo domov, je blago.«⁶

Zalivska vojna? Najprej zapišimo, da gre za kar se da kompleksno dogajanje, pri katerem se investira več generacij realnosti (med njimi so napetosti in celo konflikti); spopad pa poteka tako na nivoju eksistencialnega (realnost I), tehnološkega (fabričirana realnost II) in medijskega (realnost/virtualnost III). Ob vseh treh generacijah realnosti se artikulirajo tudi simbolni (ritualni) refleksi te vojne; kot posebnost ob tem pojavu naj opozorim še na razsežnost demonsko estetskega kot učinek monitorskega pogleda na cilj pred pričakovanim zadetkom (napadom). Zalivska vojna je verjetno najbolj dovršen spopad doslej v tehnološkem in medijskem smislu. Prvi trije tedni njenega dogajanja so potekali predvsem v zraku, v radijskem, optičnem in elektromagnetnem področju. Letala, rakete in motnje obrambnih in napadalnih tehnologij (za opazovanje, odkrivanje in vodenje) so bila osrednja orodja tega spopada; rakete scud in patriot, lovci F-15, bombniki B-52, nevidno letalo stealth in prisluškovalni awacsi so imena nekaj teh naprav (iz realnosti II), glede na katera so bili segmenti realnosti I (artilnerija, pehota) celo moteči. Je zato naključje, da so Američani po tragični pomoti sami uničili nekaj svojih marincev na tleh pri bojih za Kafdži (pojav »friendly fire«), ki so očitno motili do takrat dominantni model nadzemskih spopadov? Opazen del začetka te vojne je potekal tudi že v območju paradoksnе logike slike, ki temelji na simulacijah z orožji za slepljenje (potencialna in aleatorična orožja). Te naprave delujejo tako, da ločijo realno od njegove slikovne predstavitve. Prijeme slepljenja je v prvih dneh vojne virtuosno uporabil tudi Irak, kajti že kmalu se je izkazalo, da je precej začetnih bombardiranj zavezniških sil v začetku uničevalo le fiktivne vzletne steze in lažna, simulirana raketna izstrelišča in vojaška vozila.

Vojna v realnosti II je bila ves čas spremljana z njenim pomnoženim medijskim refleksom, s tv slikami, ki so skušale v živo (live) pričarati razsežnost spopadov in tudi vplivati nanje. Zapisal sem »pričarati«. Ta izraz bi moral takoj prečrtati, kajti ni šlo ne za pričaranje ne za odčaranje (le naivni gledalci pričakujejo, da bodo prek tv videli, za kaj pri stvari gre), temveč za začaranje, za mojstrsko manipulacijo s pogledom. Vsekakor je medijska televizijska slika fantastično spremljala vojne dni, poročala in komentirala, spodbujala in manipulirala (podpihovala strasti), prenašala in dokumentirala te spopade. Pri tem je osrednjo vlogo (kot pravcata vojna sila) opravljala ameriška družba CNN. Posebno atraktiven in fascinanten del njene slikovne vzporedne simulacije in disimulacije zalivske vojne so bile slike monitorskega pogleda iz zraka na iraške cilje, ki so jih nekaj trenutkov za tem silovito, bolj totalno kot v vseh doslej konstruiranih video igrah, uničili vodeni izstrelki (zrak—zemlja). To je pogled, ki je pokazal na virtualno, vzporedno resničnost tega spopada; obstaja realni Irak (s svojo naseljenostjo, zgodovino, kulturo, ustanovami in eksistencialnim veseljem, vero in bolečino) in virtualni vojaški Irak.

Na slednjega merijo leteče pošasti, in ko uzrejo njegove cilje (mimogrede, piloti vojaških letal so lahko leteli tudi ob slabi vidljivosti spričo računalniško programi-

⁶ G. Anders, *Prividni svet televizije*, Perspektive št. 16/1961, str. 670.

rane orientacije po 3-d simuliranem terenu), jih izolirajo in z veliko močjo uničijo. Tu se je izkazal sterilni, cool aspekt te vojne, v kateri poteka vse higienično, tehnološko precizno (predvsem v znamenju naprav III tehnološke revolucije); sproti se brišejo krvni madeži in pospravljajo (odnašajo) žrtve. Ti prečiščeni pogledi, filtrirani in cenzurirani izseki (vse je bilo »cleared by«) pa so bili usmerjeni le na področje, ki je bilo napadeno, se pravi na iraške in kuvajtske cilje; videti je bilo, da se ob njih konstituira napadeni Bagdad kot virtualna prestolnica te vojne, namreč kot mesto grozljivih video vojaških iger v »really time«, medtem ko je živa slika prihajala še iz enega sočasnega konca te vojne, in sicer iz Tel Aviva (delno tudi iz Riada) kot mesta, ki je za pogled funkcioniral kot realna prestolnica z učinki napadov v realnosti I.

To je bilo zatemnjeno mesto, v katerega so kot Elijevi ognji in zvezde repatice apokaliptično leteli ognjeni scudi (zadeti od protitizstrelkov patriot ali pa ne). Tv slika je potem prikazovala uničena poslopja, ranjence, množico reševalnih vozil s prižganimi modro utripajočimi lučmi. Vojna, apokaliptična zdaj! Seveda po zgledu dosedanjih vojn v realnosti I, recimo vietnamske, torej nekaj, kar nima nič opraviti s čisto vojno (izraz Paula Virilia), ki smo jo sicer gledali na satelitskih posnetkih iz Iraka. In v tem sugeriranem kontrastu se je proizvedlo slepilo, ki je z virtualnim Bagdadom prekrivalo realno iraško prestolnico. Dejansko je tudi ona ves čas bila realno glavno mesto zalivske vojne, s krvjo in trupli, z neskončno bolečino umirajočih in tistih, ki jim umirajo najbližji, z bedno preskrbo, pomanjkanjem vode in elektrike in z lakoto, torej mesto z grozljivim obličjem eksistencialne stiske. Izostrene, prignane do svoje najvišje (najbolj boleče) točke so jo spremljale eksistencialije oseb, kot bi bile ugledane skozi nekoč modno misel evropskega eksistencializma (ki ga začuda noče nihče citirati; morda iz strahu, da bi z imenovanjem teh občutij ranil posameznikovo zasebnost).

Tu so tudi porušeni mostovi na Tigrisu kot objekti-tarče monitorskega pogleda, ki je spremljal njihovo sterilno uničenje, in na drugi, tj. realni in eksistencialni strani pravcati Andričevi mostovi kot objekti svetih korespondenc, ob katerih se razvijajo ljubezen, prijateljstvo, vsakdanje emocionalno življenje. Kako je že v *Mostu na Drini* zapisal Ivo Andrič? »Most je pa še nadalje stal tamkaj tak, kakršen je bil od nekdaj, s svojo večno mladostjo, ki je lastna popolnim načrtom in dobrim, velikim človeškim dejanjem, ki ne poznajo ne staranja ne sprememb ter nimajo, vsaj tako je videti, take usode kot vse minljivo na tem svetu.«⁷

Raketni izstrelki so dejansko bombardirali mostove prek nečesa, mostove kot zveze in v mrežo vpletene poti in s tem povzročili ločevanja. Napadli so mostove kot ekskluzivne objekte zgodovine in njene pisave, ki jih je na Tigrisu napadla pozgodovinska slikovna sila; ob mostu torej pisana zgodovina, iz elektromagnetnega spektra vojne v realnosti II in III pa pozgodovinska uničujoča slika o njem. Videti je, da medijsko pokrivanje, dupliciranje, komentiranje in slikanje vojne, gledano skozi kamere CNN, ne prevede prav vsega v mediatizirano simbolno. Medijski totalizaciji uhaja neki ostanek, in to so grozljivi, porušeni mostovi — mesta, ki pričajo o eksistencialni tesnobi, smrti in protičloveški naravi sleherne vojne.

Realni in virtualni Irak se torej ne prekrivata (nekega dne bodo mogoče še bolj čiste vojne od zalivske, torej spopadi v izključno virtualnem militariziranem prostoru; videla in slišala — ali pa tudi ne — se bodo letala, ki bodo napadala in uničevala, vendar pa njihovi zadetki, namenjeni nasprotnikovim virtualnim ciljem, ne bodo povzročali neposrednih posledic v realnosti I), kaj boš videl in česa ne, je odvisno od

⁷ I. Andrič, *Most na Drini*, Ljubljana 1980, str. 303.

pogleda in njegove magije, torej pogleda-objekta, ki nas vpeljuje v pozgodovinsko razsežnost. V *Strukturi seraja* (1979) piše Alain Grosrichard o pogledu-gospodarju in gospodarju pogledov, ki se je polastil celo organskega nosilca pogledov v naslednjem kontekstu: »Zgledna ilustracija tega gospodstva nad pogledi je oslepitev otrok v ispahanskem seraju: natančno, a preprosto delo, ki zahteva manj spretnosti zlatarja ali kirurga kot tankovestnost vdanega služabnika, ki pripravlja poslastico za svojega gospodarja. In ne prinese mu očesa — organa in ovojnice vida — temveč zenico: pogled sam. Dopolnjeno gospodstvo, brez dvoma vrhunec gospodarjevega užitka, saj lahko gleda sam pogled, ki ga drži v rokah. Služiti torej pomeni pokazati gospodarju, da ima monopol nad pogledom.«⁸ Od tega grozljivega opisa lahko posežemo v medijsko sedanost in k ugledanju tega problema pri teoretiku in poliumetniku Petru Weiblu, ki je ob primeru romunske tv revolucije opozoril na sedanjo varianto heglovske dialektike med hlapcem in gospodarjem: »V obdobju vizualnih množičnih medijev ne poteka ta dialektika med subjekti in na ravni zavesti, temveč na ravni pogleda. To je novo. V dobi televizije nista gospodar in hlapec subjekta, temveč objekta, ki sta videna ali ne. Ta dialektika se razvija med tistim, kar je pokazano in videno, in tistim, kar ni pokazano in je zastrito. Tv revolucija torej pomeni dialektiko gospodarja in hlapca na ravni (revolucionarnega) pogleda in ne na ravni revolucionarne zavesti. Samoumevno prihaja moč od tistega, kar ni pokazano in videno, temveč maskirano.«⁹ Gospodstvo pogleda je povezano z razmerjem med pokazanim in zastritim, implicira pravcato tehnologijo kazanja in skrivanja, ki pa sodi tudi v tako rekoč abecedo filmske umetnosti, temelječe na podobnih strategijah. O tem je veliko povedal Pascal Bonitzer v svoji tezi, da se »vidno polje na filmu podvoji s slepim poljem. Ekran je skrialnica in videnje parcialno.«¹⁰

Če vse pokažemo, je vsega konec. To je maksima v vizualizirani pozgodovini, kjer se moč distribuira po merilu pogleda; (vele)sile obvladujejo poglede, dopuščajo tisto, kar je po njihovem treba pokazati in prepovedujejo in zastirajo drugo. Videnje zalivske vojne je podvrženo takšni optiki dominacije. Razkošno se kažejo za gospodarjevo pravičnost in čistost relevantni pogledi (prirejeni interesom zaveznic) in izločajo tisti, ki bi lahko demaskirali in relativirali izhodišče »pravičnikov«. Na tej strategiji temelji tudi posebna poetika vojnega snemanja s strani napadalca-gospodarja: objekt mora biti diskretno zastrito, higiensko izoliran le v militantnem aspektu; če bi bil ugledan v celoti (v svojem krvavem kontekstu), bi ustanova snemanja šla predaleč, se pravi vulgarizirala stvar in pokvarila gledljivost prizorov.

Vojna, zalivska pa še posebej (mimogrede, revival 60. let skozi pozna 80. in zgodnja 90. leta končno vključuje tudi vojno, in sicer po zgledu ameriških bombardiranj Vietnam), pomeni grozljivo uničevanje in morijo, brutalno nasilje in triumf protičloveškega; njena dejavnost je uničevanje, to je nasproten postopek ustvarjanja, graditeljstva, spočenja. Seveda pa se skozi gospodarjev monitorski pogled ne sme videti te razsežnosti vojne; pogled je zato filtriran in prirejen, namerno oddaljen na pozicijo »satelitskega očesa«, ki prikaže uničenje sovražnikovega objekta le skozi aspekt čiste estetike. Očarljivi so zadetki sovražnikovih objektov v polno in tu nam ta vojna, ki mojstrsko investira vojaški aparat v smislu njegove zaključene sistemskosti, zatorej avtopoezisa in samonanašanja, razkriva svojevrstno estetiko, ki je

⁸ A. Grosrichard, *Struktura seraja*, Ljubljana 1985, str. 68.

⁹ Von der Bürokratie zur Telekratie, Merve, Berlin 1990, str. 124.

¹⁰ P. Bonitzer, *Slepo polje*, Ljubljana 1985, str. 61.

prisotna med njenimi boji v virtualnih prostorih izraziteje kot pri vseh poprejšnjih spopadih v tem stoletju.

To je demonsko estetsko, temelječe na užitku ob lepem uničevanju, ko nam medijska tehnologija omogoča posebej estetski pogled; mislim pogled na zaslon, v katerem je »na muhi« realna nasprotnikova tarča (objekt), posneta z velike višine. Gre za pogled, ki je posnet tako, da gledalcem vzbudi željo, da bo raketa res poletela in stvar zadela, da bo letalo res priletelo v bližino objekta in ga uspešno sesulo. Tu zato nismo več v paradigmi »normalno estetskega«, mišljenega skozi tradicijo evropske filozofske estetike. Zanj je značilno, da kulminira v Kantovi opredelitvi estetskega v smislu nezainteresiranega ugajanja kot občutja, ki postavlja v oklepaje različne interese; to usmeritev je sicer v 20. stoletju radikalizirala in poglobila predvsem fenomenološka estetika. Tudi estetska fascinacija nad vojno, opredeljena v Marinettijevem *Manifestu ob etiopski kolonialni vojni*, je pravzaprav hvalnica tiste estetske fascinacije, ki je povezana z uživanjem ob čutno dopadljivem videzu in zvoku (hrupu) vojaških naprav. Gre za »normalno estetsko«, pri katerem je poudarjeno zgolj čutno fascinantno vojne, ločeno od uporabnega, zatorej destruktivnega. Tudi Tomaž Šalamun v poemi *Zakaj sem postal fašist* še ne pozna te nove estetike; v tem besedilu, katerega začetek navajam, gre dejansko za protiestetiko, estetiko grdega in za »blaženo vojno«, ki pa sodi na področje estetike vzvišenega:

»Dovolj mi je socialne mimikrije. Edino pobijanje ljudi je resnična akcija, napeta, razburljiva, fantastična. Sliši, vidi, voha, čuti in tipa se cvrčeče meso. Blažena vojna...«¹¹

Kaj pa je temeljna značilnost demonsko estetskega, značilnega za mediatiziran in manipuliran tv pogled na zalivsko vojno? Tu ne gre več za *nezainteresirano ugajanje*, ki bi se zgolj čudilo lepim vojaškim tehnologijam, njihovemu hrupu in svetlečemu se jeklu. Lepa mehanika je tukaj že nekaj, kar je preseženo in nezanimivo. Demonsko estetsko predpostavlja, nasprotno, *zainteresirano ugajanje*, ki se konstituira ob fascinaciji destrukcije, torej natančnega uničevanja, ugledanega v virtualni paradigmi elektromagnetnega medija. Lepa v tej novi, pozgodovinski estetiki ni več vojna, temveč uničevanje, akcija. Tu pa seveda obstaja omejitev, ki se nanaša na določeno vrsto uničevanja in na določen, filtriran pogled; mišljen je oddaljen pogled skozi aparaturo, ki cenzurirano osami napadeni objekt. Njegov total, opazovan skozi prizmo zgodovinskega konteksta, ki vključuje trupla in kri, bi tukaj samo motil, zato se režiserji-mojstri-generalni (v eni osebi) skrbno odločajo za selekcijo. Komajda se sploh vidi raketa (orožje) in tudi objekt sam je razpoznaven samo za strokovnjake. Dobro pa se vidi tisto, kar je edino lepo in fascinantno: uničenje, eksplozivni učinek, dviganje v zrak. Pozgodovina je v tem vojaškem primeru kodirana konstrukcija vizualnega, v katerem poteka orientacija s pomočjo estetike. Vendar pa ta nova estetika le ni tako nova glede na tradicionalno, iz katere si sposoja nevtralnno stališče do vprašanj resničnega in (dobrega) moralnega.

¹¹ T. Šalamun, *Zakaj sem postal fašist*, Katalog 2, Znamenja 11—12, Maribor 1969, str. 37.