

# Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji

NACE ZAVRL

»Odpor je atribut močnih. Kulturologija in medijske študije so ga predolgo dojemale kot sopomenko pozitivnih vrednot – odporniška besedila, odporniške kulture in odporniške interpretacije so med strokovnjaki, ki sicer bežijo pred vrednotnim sistemom poznavalstva [*connoisseurship*], zastopale le najboljše ... Za politiko, ki verjame, da moč in bogastvo izvira iz močnih in bogatih, je valorizacija odpora smiselna. Toda če kreativnost in produktivnost v resnici izhajata iz zemlje, iz multitud in iz zgodovin človeške vrste, shranjenih v tehnikah ter tehnologijah, potem je odpor pozicija zatiralca.«<sup>1</sup>

Sean Cubitt, »Distribucija in medijski tokovi« (2005)

»V primeru, da je zdravilo za informacije, ki so pobegnile izpod nadzora in postale viralne, res avtorizacija nekaterih vrst znanja (ter delegitimacija drugih) – ali ni ta logika v nasprotju z vztrajnim prepričanjem kritikov in zgodovinarjev moderne ter sodobne umetnosti, da bi progresivni kulturni izrazi avtoriteto morali *preizpraševati*, ne pa jo vzpostavljati?«<sup>2</sup>

David Joselit, »Virus kot metafora« (2020)

»In res, distribucija bogastva je preveč pomembna problematika, da bi jo prepustili ekonomistom, sociologom, zgodovinarjem in filozofom. Distribucija se tiče vsakogar – in to je dobro.«<sup>3</sup>

Thomas Piketty, *Kapital v 21. stoletju* (2013)

Pandemija koronavirusne bolezni ni pedagoški dogodek, a vendar. V primeru, da s(m)o se kinematografski in kritiški delavci – vsi, na kakršenkoli način vpreženi v proizvodnjo, promocijo in preučevanje filma – v letu 2020 kaj novega naučili, je lekcija zaenkrat jasna. *Distribucija*, če je do pomladnih zapiranj še kdo ni jemal resno, je v zadnjem letu zasedla osrednje interesno mesto. Z umanjkanjem novih, premiernih vsebin je pozornost prešla na dostop, na pretakanje in (neformalno) nalaganje že obstoječih gradiv, ki so nam v časih osamitve delala družbo. Z zaprtjem kinov in kinotek so se podobe preselile na splet, kjer so v veliki meri bivalne že prej; alternativne prikazovalne platforme, onkraj hegemonij Netflixja in sorodnikov, so končno našle publiko in neznansko priložnost. Facebook izmenjevalnice, polpiratske *peer-to-peer* ropotarnice, nizkobudžetni video-na-zahtevo eksperimenti: neodvisni, neprofitni in/ali protikomercialni projekti so se v krizi javnega zdravja razživel. Teza teoretičarke Janet Harbord, ki je davnega leta 2003 pronicljivo pisala o internetizaciji, v času ustavitve dobi nov pomen: »S proliferacijo distribucijskih kanalov in odvodov postane *nadzor* nad kulturniški produkti (ter temu pripadajoče uveljavljanje avtorskih pravic) najdonosnejša točka trga dobrin.«<sup>4</sup> V resnici bi lahko trdili tudi nasprotno: nadzor nad kulturnimi tokovi se izkaže za ključnega v fazi radikalnega *krčenja*, ko se vrata dvoran vsa po vrsti začasno zapirajo in ko je treba teren distribucije znova premisliti. Da bodo bitke prihodnosti potekale na prizorišču komunikacije (ter s tem

je dostopna tudi v slovenščini. Glej: *Kapital v 21. stoletju*, prev. Vesna Velkoverh Bukilica (Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2015).

<sup>4</sup> Janet Harbord, *Film Cultures* (London, Thousand Oaks, CA, in New Delhi: SAGE Publications, 2002), 98-99. Poševni tisk dodan.

1 Sean Cubitt, »Distribution and Media Flows«, *Cultural Politics* 1, št. 2 (2005): 209. Ta prevod, kot tudi ostali v besedilu, je moj; razen če ni označeno drugače.

2 David Joselit, »Virus as Metaphor«, *October*, št. 172 (pomlad 2020): 159-160. Poševni tisk je Joselitov.

3 Thomas Piketty, *Capital in the Twenty-First Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), 2. Pikettyjeva pomembna in vplivna knjiga

platform, pretoka in dostopa), naj ne bi bila problematična teza. Natančno kaj ta preusmeritev pozornosti pomeni za cineaste in cinefile, pa ostaja nerazrešeno vprašanje.

Nikakor tu ne nameravam trditi, da proizvodnja več ne šteje; vsekakor ustvarjalno breme tudi dalje sloni na filmarjih, profesionalnih in amaterskih. Toda dejstvo, da transformativna moč podobe danes ni toliko v njeni vsebinskosti (v tem, kar prikazuje, reprezentira), pač pa v njenih vektorjih in neukrotljivih silnicah širitve, se iz dneva v dan nazorneje izrisuje. Slike in posnetki policijskega nasilja so zainteresirani javnosti znani že desetletja, toda le v dobi Instagrama ter svetovnega medmrežja so – z zaledjem angažiranih organizatorjev – sprožili serijo interkontinentalnih protestov, virusnemu kaosu navkljub. YouTube aktivizem ni protipolitični umetnosti, temveč njena sodobna manifestacija. Projekt tretjega filma se je od protikolonialnih zavzevanj preselil k (instantnemu, tresočemu, nizkoresolucijskemu) dokumentiranju državne represije, zlasti v ZDA. Vse, kar je nekoč skušal sprovesti **Čas plavžev**<sup>5</sup> (La hora de los hornos, 1968, Fernando Solanas in Octavio Getino), v času pametnih telefonov doseže desetsekundni TikTok. Boj proti imperialistični nadvladi, revolucija, kritika protičrnskega rasizma; formati ter točne teze so se v pol stoletja spremenili, toda osnovni naboj ostaja enak. V igri je vrsta kinematografije, ki za uresničitev ciljev uporablja distribucijo – virtualno, vitalno, viralno. Informacije se širijo od ust do ust, od ekrana do ekrana, mimo uradnih (institucionalno avtoriziranih) komunikacijskih kanalov. Podoba na poti od izvora do prejemnika spreminja status, zadobiva in odlaga pomene, tristokrat zamenja avtorstvo, sproži masovne demonstracije. »Je kopija v gibanju,« tej stvaritvi znamenito pravi Hito Steyerl.<sup>6</sup> »Ima slabo kakovost in podstandardno ločljivost. S tem, ko pospešuje, se razkraja. Je duh podobe, predogled, *thumbnail*, ideja, ki blodi, neustaljena slika, razpečevana

5 *Čas plavžev*, štiriurna politična lepljenka, je eno osrednjih del znamenitega 'tretjega filma': interkontinentalnega gibanja, ki je sredi šestdesetih ter sedemdesetih let s filmskimi sredstvi kljubovalo kolonializmu, imperializmu in delavskemu izkoriščanju vseh vrst. Poleg modernih tehničnih prijemov (hitra montaža, bobneča glasbena spremljava) je film predvideval tudi prostor za debato; projekcijam so sledili pogovori, sicer pasivni gledalci pa so s tem postali akterji, soustvarjalci filmskega dogodka.

6 Hito Steyerl, »V bran revne podobe«, prev. Miha Šuštar, *Šum*, št. 3 (2015): 251. Prevod prilagojen; izvorna angleška različica je bila originalno objavljena kot »In Defense of the Poor Image«, *e-flux journal*, št. 10 (2009), dostopno na <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, naloženo dne 3. januarja, 2021.

brezplačno, stlačena skozi počasne spletne povezave, reproducirana, zripana, predelana in kopirana ter prilepljena v druge distribucijske kanale.« Je tista iskra, ki s potovanjem po platformah in pametnih napravah neti plamen vstaje.

In kino? Kaj čaka fizične dvorane, te zaklete in zaklenjene prostore? Kakšna bo, kot se sprašuje ime pričujočega zbornika, *prihodnost filmskih sistemov*? Z gledišča sedanjosti so vsakršne napovedi, prognoze, špekulacije nemogoče; težko je predvidevati, kaj nas bo zadelo čez šest ur, kaj šele čez šest mesecev. Toda določeni trendi se v kulturnih krajinah nakazujejo, največja napaka pa bi bila, če teh premikov, počasnih, a gotovih transformacij, ne izprašamo z vso silo. Poleg naklepnega izčrpavanja, stradanja ter trpinčenja alternativnih, protikomercialnih in vseh vsaj minimalno kritičnih kultur – napada, ki je v epidemiji našel zagon in krinko, ne pa prvotnega vzroka; napada, ki je v Sloveniji zlasti intenziven in okruten, nikakor pa ne unikaten – moramo tu obravnavati dve tendenci. Z ene strani se film sooča s pospešenim procesom *muzealizacije*, mišljene kot postopne redefinicije kina kot arhitekture, kot tehnologije, kot izkušnje. S prestola popularne kulture, kjer je dvorana dominirala kot (množičen, dostopen, poceni) prostor za bave in umetnosti, multipleksi in art kinematografi zdaj sestopajo. S tem vse bolj postajajo zatočišča občasnega, svečanega, posebnega. Govorimo o rekonceptualizaciji kina kot izjemnega, redkega, nevsakdanjega, skratka malodane muzejskega doživetja. Ideja, da je filmom prvi in primarni dom *dvorana*, se zdaj kaže za ostalino prejšnjega stoletja, tako pa se seseda tudi teoretsko ogrodje, ki ga je pred leti vzpostavil italijanski medijski mislec Francesco Casetti. *Najprej auditorij, nato vse ostalo*: nekako tako gre Casettijeva teza, ki kot prvinsko (in edino pravo) bivališče kinematografije priznava le kino, zatemnjeno sobo s projektorjem za gledalskimi hrbti.<sup>7</sup> Vse ostalo je zgolj kopija, *relokacija*: sekundaren, podrejen, manjvreden in vsekakor neželen simulaker. Ta logika ni nerazumljiva, je pa iz dneva v dan manj aplikabilna; film je že pred pandemijo ni upošteval.

S finančne perspektive so stvari jasne. Preobrazba produkcijskih modusov tu traja že leta, vse skupaj pa je mogoče orisati z zgodovinsko distanco. Ime česa so namreč

7 Francesco Casetti, »Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age«, *Screen* 52, št. 1 (2011): 1–12. Naslov Casettijeva besedila – »Nazaj v domovino/rodino« – je v tem smislu simptomatičen. Spolna zaznamovanost in freudovska retorika, ki oblikujeta omenjeni tekst (o materi, narcisizmu in obredih), bi si zaslužila še precej podrobnejšo razčlenbo.

novonastali (korporacijski, multinacionalni) portali tipa Disney+, Apple TV+ in HBO Max? Kanadski politični ekonomist Nick Srnicek ponuja prodoren odgovor: »V senci dolgotrajnega upadanja proizvodne profitabilnosti se je kapitalizem naslonil na podatke ... ti mu v senci šibkega produkcijskega sektorja predstavljajo način, kako ohranjati gospodarsko rast ter vitalnost. V enaindvajsetem stoletju, ki je prineslo spremembe v digitalnih tehnologijah, podatki postajajo vse pomembnejši za podjetja ter za njihova razmerja z delavci, strankami in ostalimi kapitalisti. Na tem mestu se je kot nov poslovni model pojavila *platforma*.«<sup>8</sup> Platforma – ta vseprisotni spletni tvor, sposoben ekstrahiranja, rudarjenja ter trženja neznanskih količin informacij – se je za monolitni in monopolistični model vzpostavila tudi v filmu. Posledic nove (post-)industrije, ki jo Srnicek poimenuje *platformni kapitalizem* [platform capitalism], nikakor ne gre podcenjevati. Znan nam je seveda severnoameriški precedens, ko so si studii do leta 1948 lahko lastili svoje dvorane in distribucijske obrate, brez da bi kršili protitrustovski zakon: govorimo o dobi tako imenovane 'vertikalne integracije', z drugim imenom znane kot zlata leta Hollywooda.<sup>9</sup> Toda pri platformah imamo vseeno opraviti z nečim novejšim, še nezaslišanim. Nikoli prej niso imela podjetja direktnega dostopa do tolikšnih množtev podatkov, ki jih uporabljajo po mili volji, nenadzorovano. Nikoli niso studii svojih občinstev nagovarjali s (kompleksnimi, inteligentnimi) algoritmi, ki jih ne razumejo niti sami programerji. Te transformacije niso stvar koronavirusa, vsaj v kolikor jih virus ni neposredno sprožil. A tako kot vse na tem svetu je tudi te premike epidemija *pospešila*, jih naredila neustavljive. V času samoosamitve platforma ni ena od distribucijskih opcij, pač pa edina dostopna.

Tretja tenzija, ki iz zasede grozi filmu, je vsesvetovna ekološka kriza. Zastrašujoče dejstvo, da je davnega 2019 (še preden je kdo slišal za covid-19) šestdeset odstotkov vsega spletnega pretoka predstavljal video na zahtevo, nas ne preseneča.<sup>10</sup> Danes, šestnajst mesecev in dosti delovnih dni

od doma kasneje, so te informacije zastarele. V resnici je situacija še hujša: spletne platforme, ki naj bi svet odrešile umazanij transporta, so se izkazale za osrednji agens onesnaževanja. Neskončne strežniške 'farme', ki so zadnja leta zrasle povsod po svetu (zlasti pa po ruralnih, revnejših teritorijih), v zrak izpuščajo vse več ogljikovih emisij, pospeševalcev klimatskega segrevanja. Okoljski, energetski vpliv videa – ter k njemu prisestanih podatkovnih centrov – redno raziskujejo pisci tipa Laura U. Marks, Neta Alexander<sup>11</sup> in Nicole Starosielski.<sup>12</sup> Električna poraba videa, pravi Marks, je odgovorna za tri odstotke vseh toplogrednih izpustov, od česar gre en odstotek le za pornografijo.<sup>13</sup> »V najslabšem primeru se bo ta številka do leta 2030 povzpela do dvajset odstotkov. To je veliko premoga za mačje videe, Netflix in porniče!«<sup>14</sup>

Muzealizacija, platformizacija, klimatska katastrofa.<sup>15</sup> Tako bi lahko skicirali koordinatni sistem, v katerem se je film zadnje čase znašel. Namesto prerokb, prognoz in napovedi naj dodamo tri komentarje. Prej kot rešitve ali recepti so ti prej potenciali, silnice, vektorji – možne, ne pa tudi edine zamisljive prihodnosti. Vsekakor je v krizi, rečeno z Benjaminom, podoba preteklosti najostrejša, bodočnost pa

regulacije. Sandvine, »The Global Internet Phenomena Report«, *Sandvine.com*, september 2019. Vsekakor je tudi dejstvo, da eno tovrstnih poročil pripravlja zasebna korporacija (ki je bila nedavno obtožena odtegotanja človekovih pravic protestnikom v Belorusiji) ter da so njihovi naj sodobnejši (javno objavljeni) podatki stari že leto in pol, skrajno simptomatično. Analize energijskih vplivov videa so vse prej kot zlahka dostopne.

11 Neta Alexander, »Rage against the Machine: Buffering, Noise, and Perpetual Anxiety in the Age of Connected Viewing«, *Cinema Journal* 56, št. 2 (2017): 1–24.

12 Za zanimivo študijo podzemnega (natančneje, čezoceanskega) optičnega kablovja glej: Nicole Starosielski, *The Undersea Network* (Durham, NC: Duke University Press, 2015), zlasti uvod – »Against Flow« – ter četrto poglavje – »Pressure Point: Turbulent Ecologies of the Cable Landing«.

13 Laura U. Marks, »Let's Deal with the Carbon Footprint of Streaming Media«, *Afterimage* 47, št. 2 (2020): 46–52. Neprecenljive so tudi vsebine, ki jih Marks publicira na svojem blogu, denimo »Teaching Online with a Small Carbon Footprint«, *sfu.ca/~lmarks/blog/*, 18. julij, 2020.

14 Navedeno s povabila k »Medijskemu festivalu majhnih datotek« [»Small File Media Festival«], ki ga je Marks skupaj s sodelavci z vancouverške univerze Simon Fraser – Radekom Przedpelskim, Sophio Biedka, Joeyjem Malbonom, Faune Ybarra in Sanjano Karthik – lani julija organizirala prvič. Dogodek se je (kakopak) v celoti odvil na spletu, pogoj za sodelovanje pa je bil le en: filmski izdelek ne sme presežati velikosti pet (5) megabajtov. Glej <https://smallfile.ca/>, naloženo dne 15. januar, 2020.

15 Natančneje bi (s formulacijo Tadeja Trohe) lahko govorili o podnebni štali: konceptu, ki bolje zaobjema brezizhodnost ter urgentnost nastale situacije.

8 Nick Srnicek, *Platform Capitalism* (Cambridge: Polity Press, 2017), 13.

9 Vsekakor velja omeniti, da se z avgustom lanskega leta doba konglomeratov spet začneja. Z odločitvijo newyorškega zveznega sodišča, ki je za zdaj zavrglo zloglasne »Paramount dekrete« iz leta '48, se je studiem odprla prosta pot do združevanja ter navpične (re)integracije. Za več podrobnosti glej, na primer, Eriq Gardner, »Judge Agrees to End Paramount Consent Decrees«, *Hollywood Reporter*, 7. avgust, 2020.

10 Za detajlnejšo razdelavo kategorij internetnega prometa glej poročilo podjetja Sandvine, kanadskega monopolista na področju medmrežne

prazen pano. *Staro umira, novo pa se še ne zmore roditi*, je o konceptu krize razmišljal Gramsci.<sup>16</sup> V upanju, da filma ne doleti čas pošasti, predlagam nekaj poti.

Začnimo z (vnovičnim) zavzetjem interneta.

Tehnologija, ki je do devetdesetih veljala za vir demokratičnosti ter tehnoutopije, se je sprevrgla v največje nakupovalno središče. Z dokončno zoomifikacijo tudi najosebnejših sestavin življenja je ta trend postal še izrazitejši. Komodifikacija, korporatizacija, akumulacija: najti tiste tenzijske točke, tista vozlišča, ki se tem procesom izmikajo, je lahko projekt naslednjih let. Natanko kraji, ki jih teoretik novih medijev Ulises Ali Mejias imenuje *paranodalni* (točke znotraj omrežij, a nasprotujoče mrežni logiki) bodo tu postali ključni.<sup>17</sup> V sferi filmske izmenjave primerov ni težko najti, saj do določene mere že vsi operiramo paranodalno. Neformalno deljenje datotek, ki sicer ne bi bile dosegljive; portali, vzporedni Netflixu, ki iste vsebine servirajo za manj. Zdaj, ko je razmeroma jasno, da bodo multipleksi preživeli vsaj še nekaj let,<sup>18</sup> promiskuiteta ne bo naredila škode. Vzeti virus za svoj distribucijski model, prevzeti moč nepredvidljivosti ter 'superširjenja', postati viralen. Vprašanje se skratka glasi: kako zavzeti tirnice, ki povezujejo svet, brez da bi se nalezli principov izkoriščanja?

Tudi jecklene tirnice bi bilo smiselno obuditi; tiste, ki sta jih zdavnaj aktivirala že Vertov in Medvedkin. Film je ne nazadnje družbeni – družabni – dogodek, ki v samotnosti računalniškega gledanja izgubi vso socialnost.<sup>19</sup> Kino kot prostor srečevanja, sodelovanja, zblíževanja bo po koncu zdravstvene krize preživel, toda njegovo logiko bo nujno razširiti dalje, onkraj zidov posameznih dvoran. V svetu

16 Antonio Gramsci, *Pisma iz ječe*, spremna beseda Ivana Regenta, prevedel Smiljan Samec (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1955), 276.

17 Ulises Ali Mejias, *Off the Network: Disrupting the Digital World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), zlasti deveto poglavje – »The Outside of Networks as a Method for Acting in the World«.

18 Matt Levine, »How Will the GameStop Game Stop?«, *Bloomberg Opinion*, 28. januar, 2021, dostopno na <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2021-01-28/known-when-to-sell-gamestop-stock-at-the-top-is-impossible>, naloženo 29. januarja, 2021.

19 Seveda poznamo številne svetle izjeme: internetne iniciative, ki kolektivnost kinoizkušnje na tak ali drugačen način ohranjajo, prenavljajo, potencirajo. Omeniti gre zlasti skrivnostno skupino La Loupe, ki je svojčas na socialno omrežje Facebook odlagala nezamisljive količine redkega, težje dosegljivega gradiva (in ga v ekipnem duhu osmišljala), pa tudi instagramski projekt »Remains to be Streamed« kuratorja Marka Toscana, o katerem sva s Celio Eckert obširneje pisala drugje. Glej: »Pustiti kinodvorano«, *KINO!*, št. 42 (2020): 14–27.

razdrobljenih javnih sfer, kjer vsak uporabnik spremlja svoj (računalniško, algoritemsko) kuriran izbor novic, se natanko kino kaže kot platforma skupnega spoznavanja. Pozornost sicer raznolikih, skrajno partikularnih gledalcev se za uro ali več uskladi; svojega pogleda ne moremo odvrti. Motenj ter distrakcij v idealnem temnem avditoriju ni, tako kot tudi ne individualistov. V tisti sobi in za tisti kratek čas smo vsi del skupaj doživljajoče celote. Dejstvo, da je britanski publicist Owen Hatherley pred dnevi slavil socialistične kinoklube (ter upal na njihov postkoronarni prepород), ni naključje.<sup>20</sup> Prav participatorne projekcije, ki zraven filma vključujejo pogovor ali predavanje, bodo po koronavirusu pomembne.

»Le čas bo pokazal, če in kako se bodo ljudje odzvali na priložnost, ki se jim bo ponudila ob odhodu iz zatočišč: zamisliti si mizansceno egalitarnejšega obstoja, zagnati častivredno, bolj zdravo družbeno pogodbo ...« Tako je sredi lanskega leta razmišljal Pavle Levi, še preden so se poleti na ameriške ulice in ploščadi zgrnile množice, ki jim je vsega – policijskega nasilja, neznanskega izkoriščanja zatrtih – dovolj.<sup>21</sup> Združeni pod geslom Življenja temnopoltih štejejo (Black Lives Matter) so se stotisočglavi protestniki zbirali po središčih vseh večjih ameriških mest. V odsotnosti sezonskih *blockbusterjev*, ki ljudi v 'normalnem' letu ohladijo (ponudijo spektakel, ki tegobe življenja zamolči in/ali nevtralizira), se je lani vsa jeza zčila v resničnost. Ali so vstaje leta 2020 utrinek potencialne prihodnosti, v kateri ljudsko nezadovoljstvo – namesto da bi ga vsrkal, razorožil, kooptiral in monetiziral Hollywood – plane na ulico? »Z majskimi *les événements* sem se soočil neposredno, kot kakšen soseski brezdelnež, ki ni imel česa izgubiti,« se spominja francoski filmski kritik Serge Daney, otrok znamenite generacije '68. »Toda kasneje sem razmišljal, do kolikšne mere je film spregledal dogajanje tistega leta. Pravzaprav je bilo še huje: dogodki so nas po lastni naravi *prisilili*, da film opustimo ter mu obrnemo hrbet.«<sup>22</sup> Danes, pol stoletja kasneje, je stanje

20 Owen Hatherley, »We Can't Lose the Collective Experience of Going to the Movies to This Pandemic«, *Jacobin*, 12. januar, 2021, dostopno na <https://jacobinmag.com/2021/01/movie-theater-experience-socialist-film-club-covid-19>, naloženo 1. februarja, 2021.

21 Pavle Levi, »Unfiltered Cinematic Thoughts from the Age of the Pandemic (The Quarantine Film Diaries)«, *ASAP Journal*, 14. maj, 2020, dostopno na <http://asapjournal.com/unfiltered-cinematic-thoughts-from-the-age-of-the-pandemic-the-quarantine-film-diaries-pavle-levi>, naloženo 2. februarja, 2021.

22 Serge Daney, *Postcards from the Cinema*, prev. Paul Douglas Grant (Oxford in New York: Berg, 2007), 80.

natanko nasprotno: film lani ni izginil zaradi protestov, *je pa protestniško vrenje sovpadlo točno z izginotjem filma*. So revolucionarni preboji možni le, ko film zapusti prizorišče? Lahko smrt multipleksov pomeni rojstvo nečesa drugega?

»Zabavne filme bodo seveda še naprej proizvajali, večinoma kot 'vsebine', namenjene potrošnji na zasebnih digitalnih platformah,« sklene Erika Balsom. »In kaj to pomeni za občinstvo v kinodvoranah? Ena možnost: množica bo še vedno tu, le malo manjša, zgoščena v manj prostorih, gledala pa bo drugačne filme, boljše filme.«<sup>23</sup> Krčenje, restrukturiranje, predružačenje filmskega sektorja (to, čemur bi nekateri radi rekli *optimizacija*) bo neizogibno. Manj jasna pa je pot, ki jo bo film po koronavirusni krizi ubral. Drugačni filmi, boljši filmi; tudi manjši filmi, avanturoznejši filmi; sigurno radikalni, subverzivni, ostrti in etični filmi; filmi, ki ne spadajo v algoritemski kalup. Morda film res čaka apokalipsa, toda v apokalipsi, vsaj kot jo je razumel Blanchot, nimamo ničesar več izgubiti.<sup>24</sup>

»Ni izgubljenih ciljev v smislu ciljev, ki so bili prvotno izgubljeni. So samo *odkriti* cilji, *znova najdeni* cilji; cilji, ki vzniknejo na mestu nečesa, česar nikoli ni bilo – nečesa, kar nikoli ni obstajalo – kar pa smo vseeno sposobni prepoznati.«<sup>25</sup> Film na začetku leta 2021 ni mrtev *in niti ne docela rojen*: to pa je tudi edina stvar, ki jo lahko rečemo z gotovostjo. ■

### Literatura:

- Alexander, Neta. »Rage against the Machine: Buffering, Noise, and Perpetual Anxiety in the Age of Connected Viewing«. *Cinema Journal* 56, št. 2 (2017): 1–24.
- Balsom, Erika. »The Crowd Is Dead, Long Live the Crowd!«. *Cinema Scope*, št. 85 (december 2020): 11–15.
- Blanchot, Maurice. »The Apocalypse Is Disappointing«. V *Friendship*, prevedla Elizabeth Rottenberg, 101–108. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Casetti, Francesco. »Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age«. *Screen* 52, št. 1 (2011): 1–12.
- Cubitt, Sean. »Distribution and Media Flows«. *Cultural Politics* 1, št. 2 (2005): 193–214.
- Daney, Serge. *Postcards from the Cinema*, prevedel Paul Douglas Grant. Oxford in New York: Berg, 2007.

- Eckert, Celia, in Nace Zavrl. »Pustiti kinodvorano«. *KINO!*, št. 42 (2020): 14–27.
- Gardner, Eriq. »Judge Agrees to End Paramount Consent Decrees«. *Hollywood Reporter*, 7. avgust, 2020.
- Gramsci, Antonio. *Pisma iz ječe*, spremna beseda Ivana Regenta, prevedel Smiljan Samec. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1955.
- Harbord, Janet. *Film Cultures*. London, Thousand Oaks, CA, in New Delhi: SAGE Publications, 2002.
- Hatherley, Owen. »We Can't Lose the Collective Experience of Going to the Movies to This Pandemic«. *Jacobin*, 12. januar, 2021. Dostopno na <https://jacobinmag.com/2021/01/movie-theater-experience-socialist-film-club-covid-19>, naloženo 1. februarja, 2021.
- Joselit, David. »Virus as Metaphor«. *October*, št. 172 (pomlad 2020): 159–162.
- Levi, Pavle. »Unfiltered Cinematic Thoughts from the Age of the Pandemic (The Quarantine Film Diaries)«. *ASAP Journal*, 14. maj, 2020. Dostopno na <http://asapjournal.com/unfiltered-cinematic-thoughts-from-the-age-of-the-pandemic-the-quarantine-film-diaries-pavle-levi>, naloženo 2. februarja, 2021.
- Levine, Matt. »How Will the GameStop Game Stop?«. *Bloomberg Opinion*, 28. januar, 2021. Dostopno na <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2021-01-28/known-when-to-sell-gamestop-stock-at-the-top-is-impossible>, naloženo 29. januarja, 2021.
- Marks, Laura U. »Let's Deal with the Carbon Footprint of Streaming Media«. *Afterimage* 47, št. 2 (2020): 46–52.
- Marks, Laura U. »Teaching Online with a Small Carbon Footprint«. *sfu.ca/~lmarks/blog/*, 18. julij, 2020.
- Mejias, Ulises Ali. *Off the Network: Disrupting the Digital World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Piketty, Thomas. *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
- Piketty, Thomas. *Kapital v 21. stoletju*, prevedla Vesna Velkovich Bukilica. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2015.
- Sandvine. »The Global Internet Phenomena Report«. *Sandvine.com*, september 2019.
- Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- Starosielski, Nicole. *The Undersea Network*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.
- Steyerl, Hito. »In Defense of the Poor Image«. *e-flux journal*, št. 10 (2009). Dostopno na <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, naloženo dne 3. januarja, 2021.
- Steyerl, Hito. »V bran revne podobe«, prevedel Miha Šuštar. *Šum*, št. 3 (2015): 251–261.
- Zupančič, Alenka. »The Apocalypse Is (Still) Disappointing«. *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, št. 10-11 (2018): 16–30.

23 Erika Balsom, »The Crowd Is Dead, Long Live the Crowd!«, *Cinema Scope*, št. 85 (december 2020): 15.

24 Maurice Blanchot, »The Apocalypse Is Disappointing«, v *Friendship*, prev. Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 1997), 101–108.

25 Alenka Zupančič, »The Apocalypse Is (Still) Disappointing«, *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, št. 10-11 (2018): 29.