

Baudrillardova televizija

Marina Gržinić Mauhler

Predstavitev televizijskega medija, kot ga pojmuje francoski teoretik in filozof Jean Baudrillard, nam ne omogoča samo filozofske konceptualizacije določenega "realnega imaginarija", ki mu pravimo *družba* (kaj družba sploh je, tudi kot skupnost danes, pa ostaja vprašanje), temveč tudi *vojne* kot *modus operandi* na zahodu (Zalivska vojna) in *modus vivendi* na vzhodu (vojna na ozemlju nekdanje Jugoslavije, predvsem na ozemlju Bosne in Hercegovine). Pričujoči tekst je mogoče brati tudi kot zgoščeno in hkrati zelo usmerjeno konceptualizacijo hipotez o odnosu med vojno na ozemlju nekdanje Jugoslavije (in hkrati na področju srednje Evrope) in mediji (televizijo) s spremenjeno konfiguracijo družbe in družbenega v ozadju; hipotez, ki sem jih pred časom v tekstu »Televizija in vojna«¹ samo orisala. Konceptualizacijo vojne predvsem na ozemlju Bosne in Hercegovine prek dvojice televizija - družba pa je mogoče posredno brati tudi kot naknadno preizpraševanje in reaktualizacijo (ali deaktivizacijo?) te iste dvojice televizija - družba v Baudrillardovi optiki.

Začenjam torej z orisom tega, kar je televizija v Baudrillardovi interpretaciji, kajti to je vendarle naslov pričujočega besedila². Jean Baudrillard (in tudi drugi)³ interpretira sodobne družbe in jih prikazuje v obliki idealno tipskih modelov predvsem tako, da jih vseskozi primerja s sedanjo ravnijo razvoja vojnih tehnologij in posebej s sredstvi množične komunikacije⁴. Družba je tako ekvivalentna naraščanju destruktivne moči sodobnega vojnega orožja ter popolni prosojnosti informativnega sistema, ki danes deluje v svetovnih okvirih⁵. Progressivno naraščanje vojne tehnologije in totalizacija družbe skozi medijske sisteme, ki nenehno proizvajajo in zgoščujejo podatkovne baze, delujeta tako,

-
1. Marina Gržinić, »Televizija in vojna«, (rokopis), referat prebran na kolokviju *Estetika in nasilje*, Ljubljana (organizacija: Slovensko društvo za estetiko), maj 1993.
 2. Pri tej in nadaljnjih predstavitev Baudrillardovih tez o televiziji, družbi in vojni si bomo pomagali z deli: Arthur Kroker in David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin's Press, New York 1986 in Carlo Formenti »La guerra senza nemici«, v: *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo* (ur. Tiziana Villani in Pierre Dalla Vigna), A. C. Mimesis, Milano 1991, str 27 - 41. Za spodbudne kritiške opombe ob nastajanju pričujočega teksta pa se še posebej zahvaljujem dr. Alešu Erjavcu.
 3. Prim. na primer Paul Virilio, *Logistique de la Perception ou Guerre et Cinema*, Ed. Cahiers du Cinema, Gallimard, Pariz 1984.
 4. Prim. Carlo Formenti »La guerra senza nemici«, str. 29.
 5. *Ibid.*

da nenehno nevtralizirata javni nadzor tehnološko-informativnega in industrijskega kompleksa. Po satelitskih televizijskih kanalih in prek računalniških informativnih omrežij se ne prenašajo samo "nedolžne" informacije, pač pa predvsem določen kulturni model, v baudrillarovskem besednjaku, popolnega odvrčanja⁶.

Popolni družbeni prosojnosti, ki je medijski proizvod in ki po Baudrillardu predstavlja indeks tistega, kar imenuje *obscenost komunikacije*, odgovarja potemtakem povsem neprosojna reakcija javnosti. Kot poudarja Formenti, se je dosednji teoretični marksistični spoprijem z družbo dogajal na ravni nadzora produkcijskih sil. Pri tem pa je marksizem spregledal, da se je kapitalistični sistem produkcije transformiral v sistem simulacije, to je v model ekonomske, politične in kulturne organizacije, ki v celoti temelji na sredstvih množične komunikacije⁷. Bolj kot sama družbena realnost je torej pomembna njena imaginarna reprezentacija, njena uprizoritev, ki se dogaja s pomočjo sredstev množične komunikacije. Zato se ne samo politični boji, pač pa tudi vojne predstavljajo v podobi spektakla, ki ga uprizarjajo mediji. V takem kontekstu je simulacijski medijski sistem prenehal predvajati natančna in jasna sporočila⁸, javnost pa je reducirana na podobo amorfnе in atomizirane družbene mase, katere (predvsem indifirentno) reagiranje v končni posledici ni povsem predvidljivo. Še več, ta nova medijska strategija danes ni nekaj sistematičnega; je skorajda avtomatični dispozitiv, za katerega se zdi, da se izmika ideološkemu in političnemu nadzoru in da deluje, kot da bi obstajal od vekomaj⁹.

To pa je osnova razumevanja, celo v vojaškem pomenu, ki je po Formentijevih besedah rezultirala v še danes odmevnem teoretičnem spodrsnjaju Jeana Baudrillarda, ko se je 4. januarja 1991 v pariškem časniku *Liberation* oglasil z besedilom »Vojna v Zalivu se ne bo zgodila«¹⁰. Paradoksalno je, da je kljub lastni teoriji o prihodnosti medijev in družbe, ali morda prav zahvaljujoč njej, Baudrillard povsem prezrl možnost, da bi se vojna zares zgodila - ta pa se je začela 16. in 17. januarja 1991 v "simulirani" obliki trdno koordinirane mednarodne akcije, ki pa so jo v resnici vodile ZDA.

V besedilu »Vojna v Zalivu se ne bo zgodila« je suspenz, ki so ga povzročila sicer kratko odlaganje in prelaganje vojne ter "barantanje" v njenem senčnem opozdju z različnimi oblikami pritiska, Baudrillard po krivem interpretiral kot popolno

6. *Ibid.*, str.30.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, str. 31.

9. *Ibid.*

10. Prim. Jean Baudrillard, »Vojna v Zalivu se ne bo zgodila«, v: *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, op. cit., str. 85 - 92.

odložitev vojne¹¹. Ta suspenz je Baudrillard označil kot razpadanje trupla, ki nas navdaja z gnusom in nas vmešča v pozicijo talcev. "Smo talci medijske zastrupitve, manipulirani v splošni indiferentnosti in prisiljeni verjeti v vojno, kakor pred tem v romunsko revolucijo," zapiše Baudrillard¹²; vojno, ki se po Baudrillardu ne bi mogla zgoditi. Pozicijo talcev pa je Baudrillard definiral v odnosu do televizije: "... ujeti smo pred televizijski zaslon, kjer nas dan za dnevno virtualno bombardirajo in kjer v celoti služimo kot menjalna vrednost."¹³ Ker se vse seli v virtualni svet, smo pričre apokalipsi virtualnega, ki je še bolj nevarno od realne apokalipse, a prav zato lahko vojno, tisto pravo vojno, vidimo in doživimo samo v *cameri obscuri*, o samem dejanju vojne pa ni možno govoriti¹⁴. Vse, kar se je dogajalo pred našimi očmi, je Baudrillard imenoval aneroksija vojne, oziroma njena simulacija, in zato je odlaganje vojne, oziroma nezmožnost, da bi se vojna zares zgodila, označil z besedami, da gre za vojno, ki tako kot pri spolnem odnosu danes uporablja prezervativ¹⁵. Po Baudrillardu namreč danes ni več veljavna aristotelovska realistična logika, logika prehoda virtualnega v realno, pač pa je na delu hiperrealna logika, kjer se realno svari skozi virtualno¹⁶. Zato smo zgradili gigantski simulacijski stroj, zapiše Baudrillard, ki nam omogoča, da pristopimo k dejanju *in vitro*. Namesto realne katastrofe smo bolj usmerjeni k eksilu virtualnega, katerega univerzalno ogledalo je televizija¹⁷. Formenti pravi, da je navkljub Baudrillardovem spodrsljaju postmodernistična filozofija pravilneje došla ozadje vojnega dogajanja kot marsikateri družbeno-racionalno usmerjeni desni ali levi kritiki. Vojna namreč, zapiše Formenti, ni bila niti napovedana niti se ni o njej zares odločalo; vojna se je preprosto zgodila, začeli so jo predvajati kot televizijski program, ki so ga že velikokrat napovedali in ga ni bilo več mogoče preklicati¹⁸. Toda prav tako se je "zgodila" tudi vojna na ozemlju nekdanje Jugoslavije: vojna Sloveniji ni bila "napovedana", v vojnem vrtincu smo se znašli tako, da smo 27. junija 1991 vključili televizijo in vojna se je predvajala kot televizijski program¹⁹. Torej Baudrillardov spodrsljaj

11. To tudi izhaja kot poudarja Carlo Formenti iz dejstva, da je postmodernistična filozofija izključevala možnost kakršnegakoli antagonističnega realnega vojnega konflikta med poznokapitalističnimi državami. Zato tudi Formenti predlaga historizacijo Zalivske vojne ne kot začetka tretje svetovne vojne, pač pa kot prve postmodernistične vojne. Prim. Formenti, op. cit. str. 29.

12. Prim. Jean Baudrillard, »Vojna v Zalivu se ne bo zgodila«, str. 88.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*, str. 89.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, str. 90.

17. *Ibid.*

18. Prim. Carlo Formenti »La guerra senza nemici«, str. 34.

19. Vojna ni bila napovedana niti se ni o njej odločalo, vojna se je preprosto začela predvajati kot televizijski program - v živo. Podobno se je zgodilo na primer tudi ob ugrabitvi Alije Izetbegovića, predsednika Bosne in Hercegovine, s strani "povampirjene" jugoslovanske

ni v nerazumevanju medijskega rojstva vojne, temveč v tem, da je prezrl psihološki impakt sredstev množične komunikacije na zahodno javnost. Že od drugega dne vojne se je Baudrillardov aksiom o popolnem ujemanju informacije in reakcije javnosti izkazal za neveljavnega. Takoj, ko je padla iluzija *blitz* vojne, takoj, ko je vojna pokazala svoj stari obraz (trupla in masakre), so se pokazala nasprotja med politično-vojno stranjo in mediji, zapiše Formenti. Naenkrat so zaživele množice, mirovna gibanja in ponovno smo bili priča demonstracijam proti vojni. Zatajila je identifikacija z očesom kamere, kar pa je na identiteto zahodnega gledalca delovalo subverzivno²⁰. Zahod si lahko zamišlja vojno, si jo morda celo želi, toda z njo ne more več živeti, pravi na koncu Formenti, od tod tudi vsa ta akcija in mobilizacija zahodne javnosti.

Toda pri vojni v Bosni in Hercegovini smo zares priča brutalnemu obratu Formentijeve izjave, da "zahod ne more več prenesti materialne realnosti smrti". Ta isti zahod si namreč ob srečanju s tisočimi trupli preprosto zatiska oči. McLuhanova teorija o globalizaciji sveta, o svetu kot globalni vasi, ki lahko omogoča korespondenco z vsemimi dogodki hkrati in reagiranje nanje, drži ob vojni v BiH samo, če postavimo enačaj med *globalizacijo* informacije in *mutilacijo* čutov, ki je ohromila vsakršno globalno akcijo.

Baudrillardove teze o televiziji in družbi so ne samo tezni elementi za neko teorijo o vojni in medijih, temveč skorajda *manifest*, kako naj ta vojna poteka v odnosu do medijev (televizije) in publike (gledalcev). Med glavnimi razlogi za obravnavanje odnosa med vojno in televizijo (ne pa mediji nasploh) je, ob nekaj osebnih razlogih²¹, predvsem zastavek teorij medijskega delovanja, ki s poudarjanjem skorajda *fizičnega stika*, ki ga po zaslugi televizijskega medija in njegovega videosignala lahko vzpostavijo gledalci z najbolj travmatičnimi dogodki našega vsakdana (Kitajska, Romunija, nekdanja Jugoslavija), postavlja

armade pred približno letom dni, ko se je vračal v Sarajevo z enega od številnih mednarodnih pogajanj. Edini način komuniciranja med ugrabljenim predsednikom, jugoslovansko vojsko in ostalimi deli bosanskega predsedstva v okupiranem in že tedaj napol razrušenem Sarajevu, je potekal prek tedaj še delujoče, a že na pol uničene televizije. Pogovori in pogajanja, ultimati in zahteve so se, preden se je v celotno zadevo vključila mednarodna javnost, ki je izpustitev Izetbegovića tudi izposlovala, necenzurirano in v celoti dogajali pred svetovnim televizijskim avditorijem. Kajti vsi vpleteni so se lahko pogovarjali, samo če so uporabljali televizijske telefonske frekvence, in to ko je televizija oddajala v živo, pa čeprav se je televizija, ki je vseskozi kazala samo sliko veččega napovedovalca v studiju, ki ekvilibrira s telefonskimi zvezami med generali, predsednikom in predsedstvom - tedaj spremenila paradoksalno rečeno v radio.

20. Prim. Carlo Formenti »La guerra senza nemici«, str. 37.

21. O vojni in medijih lahko pišem samo v povezavi s televizijo, kajti s televizijo sem zares zaživila junija 1991, ko se je dogajala desetdnevna vojna v Sloveniji. Televizija Slovenija je tedaj oddajala skorajda 24 ur na dan in jaz sem imela svoj televizijski sprejemnik dnevno vključenega prav toliko časa. Tudi, ko sem spala je TV ostajala vključena, samo jakost zvoka

medij televizije v privilegiran položaj. Vključiti televizijski sprejemnik namreč pomeni pravzaprav vzpostaviti zvezo z mestom oddajanja televizijske podobe in biti dobesedno (vedno znova) navzoč ob njenem rojstvu. V primerjavi s fotografijo in filmom nastaja televizijska podoba po zaslugi dobesedno *kratkega stika* med mestom, kjer je bila podoba posneta, in tistim, kjer jo gledamo. Toda elektronski mehanizem, ki sinhronizira v resnici različni ali vsaj časovno premaknjeni podobi, ima enak ritem. Prav zaradi hitrosti prenosa elektronskega signala je televizijska slika skorajda istočasna in tega časovnega premika ali zamika ne občutimo. Ta kratek časovni in prostorski stik nam torej omogoča *istočasno* videti in doživeti dva prostorsko in časovno različna dogodka²². Pred televizijskim zaslonom se namreč gledalec skorajda *fizično* veže na podobo, ki se mu zaradi prej opisanih tehnično-elektronskih postopkov kaže kot sočasna predstavitev dogodkov - kot da bi se dogajali tukaj in zdaj, pred našimi očmi in ne morda tisoč kilometrov stran, v drugih časovnih in prostorskih koordinatah. Po Couchotovem mnenju sta televizija in njen videosignal omogočila zares videti dogodke s pomočjo podobe v sedanjiku²³. Morda je res, kot pravi René Berger²⁴, da nas je televizija osvobodila fizičnega premikanja od mesta do mesta in nas spremenila v *squatterje* satelitske in kabelske televizije, pri tem pa nam je prihranila veliko vzburjenja²⁵. Da se bodo televizijski *gledalci* spremenili v aktivne oblikovalce taistega sveta, računajoč na skorajda fizični stik med gledalcem in televizijo, se je ob dogodkih v BiH izkazalo za izjemen teoretični konstrukt, a zmotni empirični nekus. Ob vstopu v drugo tisočletje se prav zahvaljujoč določenemu kratkemu stiku informacija o vojnih zločinih v Bosni in Hercegovini na vseh koncih sveta ne samo *istočasno predvaja*, pač pa tudi *tolerira*.

Ob vojni v Bosni in Hercegovini smo priče paradoksu televizijske estetike! Estetika, ki nam je čas in koordinate prostora ponudila kot neskončno elektronsko skeniranje, svet pa kot sočasni zapis in prenos, nas je hkrati odvrnila od spomina in vzpostavljanja ravnotežja med preteklostjo in prihodnostjo v odnosu do skorajda obsesionalne sedanjosti televizijskega medija. Še več, konflikt na Balkanu je en sam posmeh predpostavljeni vsemogočnosti medijev. Stara teza, da je mogoče potujitveni, nasprotni učinek doseči s prikazovanjem grozljivega

sem ji zmanjšala, čuječe me je čakala, kajti zbujala sem se redno ob polni uri, da bi slišala in gledala, kako vojna "napreduje".

22. Prim. Edmont Couchot, »La question du temps dans les techniques électroniques et numériques de l'imag«, v: *3^e Semaine Internationale de Vidéo*, Saint-Gervais Genève 1989, str. 19 - 21.
23. Prim. Edmont Couchot, op. cit.
24. Prim. René Berger, »Entre magie et voyance«, v: *3^e Semaine Internationale de Vidéo*, op. cit., str. 11 - 14.
25. Ta fizični stik sem namreč prvič tudi sama občutila, ko sem gledala romunsko revolucijo na televiziji, ki pa je vsaj na začetku šla "neposredno" v svet prav zahvaljujoč Beogradu.

vizualnega gradiva, ne drži več. Vsakodnevno televizijsko poročanje kot da bi bilo v nasprotju z logiko televizijskega informativno-realističnega efekta. Zdi se namreč, da poročila proizvajajo fikcijo, stopnjevanje grozodejstev (o koncentracijskih taboriščih, množičnih pokolih, tisočih posiljenih muslimank itn.) spreminja informacijo v fikcijo. Senzacionalnost kot eden od standardnih kodov televizijske naracije je ob tej vojni potegnil krajši konec. Zdi se, kot da je dnevno ponavljanje poročil večinoma samo z bojišča kot oblika poročanja o dogodkih v Bosni slaba pretveza za molk. Kot da bi se mediji bali *tudi drugače* upodobiti tisto, kar se v Bosni dogaja pred nosom cele Evrope in Amerike.²⁶

Ob tem se moramo vprašati po statusu televizijskega gledalca, po statusu "zunanjega opazujočega občinstva", ki neposredno ne sodeluje v vojni v Bosni in Hercegovini, je pa ključen ne samo za interpretacijo dejanskega zgodovinskega pomena nekega realnega historičnega dogajanja, kot pokaže Rado Riha z aktualizacijo Foucault-Kantovega branja francoskega revolucionarskega dogajanja ob interpretaciji "revolucionarnih" dogodkov na vzhodu²⁷, pač pa tudi nekega globljega medijskega in družbenega procesa. Razdelitev vlog na "notranje akterje" in "zunanje gledalce" namreč ne samo da lahko omogoči spekulativno konceptualizacijo revolucionarnega dogajanja (zastavitev vprašanja, ali se na vzhodu sploh dogaja kaj zgodovinsko novega)²⁸, pač pa notranje/zunanje specifično razmerje med akterji vojne v BiH in distanciranimi gledalci potrjuje nekaj radikalnih postavk o televiziji in njeni spremenjeni vlogi v družbi. In če prehitavamo, bi lahko to spremembo formulirali takole: Televizija ni nič več zrcalna podoba družbe, prav nasprotno, družba je sedaj zrcalna podoba televizije²⁹. Ta vojna, način, kako se jo predstavlja in distribuira v medijih, kaže neki globlji notranji medijski proces, še natančneje rečeno: družbeni proces.

Ko pravzaprav apeliramo na vest televizijskega gledalca, vest, ki je po Formentijevih besedah delovala ob Zalivski vojni(!), morda preveč neposredno računamo, kot nas počuje Baudrillard³⁰, z nekim privilegiranim položajem in razumevanjem družbenega kot pozitivnega. Toda to, kar nam kaže funkcioniranje televizije v odnosu do vojne v BiH, je baudrillardovsko povedano natanko zlom normalnega in pozitivnega procesa družbenega v svoje nasprotje: implozivni in strukturalni red znakov, kar je hkrati zaton vsake resnične in pristne družbene solidarnosti³¹. Kot sem zapisala: zahvaljujoč določenemu kratkemu stiku, se

26. Prim. tekste Melite Zajc o televizijski estetiki v tedniku *Mladina*, rubrika »Televizor« 1992/1993.

27. Prim. odličan tekst Rada Rihe, »Akterji in gledalci demokratske reinvincije«, v: *Eseji*, št. 1-2, (*Problemi 1-2*, letnik XXXI), Ljubljana 1993, str. 149 - 166.

28. *Ibid.*, str. 149-150.

29. Prim. Arthur Kroker in David Cook, *op. cit.*, str. 176.

30. *Ibid.*, str. 172.

31. *Ibid.*, str. 173.

informacija o vojnih zločinih v Bosni in Hercegovini ne samo istočasno predvaja, pač pa tudi tolerira.

V knjigi *V senci tihe večine*³², ki je po Krokerju in Cooku tudi ključni tekst o estetski teoriji, oriše Baudrillard tri strateške hipoteze o obstoju/neobstoju družbenega. Prvič, daje družbeno samo zmeta, kajti po Baudrillardu družbenega konec koncev nikoli ni bilo. Drugič, da je samo družbeno residuum in da mu je, kolikor je v realnem slavilo zmago, to uspelo kot ostanku. Tretjič, da je konec z v prihodnost usmerjenim družbenim prostorom³³.

Po besedah Krokerja in Cooka sledi Baudrillardova politična analiza procesom dehistorizacije in desocializacije, ki sedaj gradita novi komunikacijski red označevalske kulture³⁴, ki se reflektira v družbi. S tem procesom je povezana tudi Baudrillardova zavrnitev t. i. naravnega diskurza o zgodovini in normalizirajočega kumulativnega koncepta oblasti³⁵. V perspektivnem prostoru družbenega je dosedaj neka emancipatorična politika obkrožala produkcijo pomena, verjelo se je v posamezen in skupinski nadzor, v to, da se z aktivnostjo zgodovinskega subjekta, ki zahteva pravično vključitev v pogodbeni prostor, lahko subvertira oblast politične ekonomije. Baudrillardova politična analiza pa je v nasprotju tako s Foucaultom in njegovo "sociološko perspektivo disciplinirajoče oblasti v normalizirajoči družbi" kakor tudi s Habermasom in njegovo "hermenevtično interpretacijo znanosti in tehnologije"³⁶. Priča smo tistemu, kar je bilo označeno kot "groza pred neko vrsto demokratskega vakuma moči"³⁷, ki pa povnanja "normalno" delovanje zahodne demokratske kulture, je moment, ki brezvsebinskemu in praznemu demokratskemu subjektu daje "legitimno" oporo in trdnost. Baudrillardova televizija kot da bi privzela prav vse te značilnosti in hkrati "zamenjavo vlog med akterji, sicer zgodovinsko dejavnimi, ne pa tudi zgodovinsko tvornimi in pasivnimi gledalci, ki ravno s svojo distanciranostjo konstituirajo realno dogajanje v njegovi zgodovinskosti"³⁸.

V tako strukturiranem svetu, kjer je gledalec v poziciji "brezvsebinskega, izpraznjenega demokratskega subjekta", ima torej televizija edino možno,

32. Prim. Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, Jean Baudrillard in Semiotext(e), New York 1983, str 3 - 4.

33. *Ibid.*, str. 68 - 83. Cf. in tudi Jean Baudrillard, »Konec družbenega«, (prevod Igor Pribac), v: *Časopis za kritiko znanosti*, Ljubljana 1992, št. 144/145 str. 39 - 49., prevedeno po *A l'ombre des majorites silencieuses, ou le fin du social*, Cahiers d'Utopie, Fontenay-Sous-Bois, 1978.

34. Prim. Arthur Kroker in David Cook, *op. cit.*, str. 175.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. Prim. »The Sublime Theorist of Slovenia«, intervju Petra Canninga s Slavojem Žižkom, v: *Artforum*, marec 1993.

38. Prim. Rado Riha, *op. cit.*

ustrezajočo nerealno eksistenco znakovnega sistema, v katerem lahko preberemo obrnjeno in implozivno logiko kulturne mašinerije. V eseju »Implozija pomena v medijih«³⁹ temelji Baudrillardova zavrnitev realnosti procesirane zgodovine na hipotezi, da so informacije množičnih elektronskih medijev sorazmerne destrukciji pomena te informacije ali pa jo preprosto nevtralizirajo⁴⁰. Namesto da bi informacija proizvedla "pospešeno kroženje" pomena, njegov presežek, ki bi bil enakovreden ekonomskemu presežku kot posledici pospešenega kroženja kapitala, implicira televizijska informacija izničenje vsakega koherentnega sistema pomenjenja⁴¹. Eksplozija informacij in implozija pomena sta tako ključni oznaki televizijske množične komunikacije in množičnega kroženja, kjer je pošiljatelj hkrati sprejemnik. Martin Jay konceptualizira podoben fenomen, utemeljen v derridejevski skovanki *destinerrance*, ki označuje, opisuje nezmožnost sporočila, da bi zares doseglo kakršnegakoli naslovnika⁴².

Strateške posledice televizije kot družbe so: hiperrealnost množic, komunikacija kot uprizorjeni modus vivendi sistema oblasti, eksplozija informacij in implozija pomena. Televizija se vse bolj kaže kot nereverzibilni medij komunikacije, medij brez odgovora, kjer sta pošiljatelj in sprejemnik eno in isto⁴³. Priče smo v Baudrillardovi terminologiji določenemu pozunanjenju⁴⁴, kjer so strategije ureditve razmer nadomeščene s simulacijo množic in kjer hiperrealnost naznanja razkroj družbenega prostora⁴⁵.

Skratka, televizijo je treba v odnosu do vojne, predvsem v odnosu do distanciranih gledalcev začeti interpretirati, če parafraziramo Petra Weibla⁴⁶, tako, da za vselej opustimo zgodovinsko opredeljen položaj, ki se sklicuje (apelira) na naravni svet naših čutov. Večina naših izkušenj z mestom in položajem interpretativne izjave je odvisna od tistega, kar lahko imenujemo naravno medsebojno povezovanje in učinkovanje. Telo je na primer naravni medsebojni povezovalc, ki zato zahteva "naraven" odnos do prostora in časa. Sklicevanje na gledalčevo pristno podoživljanje dogodkov na zaslonu je potemtakem interpretacija medijev, ki sloni na naravnem medsebojnem učinkovanju, ki pri tem zgreši procesiranost

39. Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, str. 95 - 110. Implozija pomena v medijih pa je ekvivalent imploziji družbenega v množicah. Prim. Baudrillard, »Konec družbenega«, str. 49.

40. Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, str 96.

41. Prim. Arthur Kroker in David Cook, op. cit., str. 175.

42. Prim. Martin Jay, *Force Fields*, Routledge, New York in London 1993.

43. *Ibid.*, str 176.

44. *Ibid.*, str. 173.

45. Prim. Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, str 3 - 4.

46. Prim. Peter Weibel, »Ways of Contextualisation or The Exhibition as A Discrete Machine«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, (ur. Ine Gevers) Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam 1993, str. 225.

in mediatiziranost dogodkov skozi medijsko artificialnost. Toda mediji naše dobe prav napotujejo k opredelitvi medijev kot nenaravnega dejavnika, kar pa mediji v resnici so in kar je McLuhan, v Weibelovi interpretaciji⁴⁷, potem ko je opredelil medije za človekov podaljšek, "pozabil" poudariti. Ko pa se zavemo artificialnega medijskega prostora, potem jasno vidimo, da so koncepti, ki v medijih oblikujejo, interpretirajo, predstavljajo prostor in čas, prav koncepti nenaravnosti. Svet medijev (prav nasprotno od učinka naravnosti, istovetnosti in istočasnosti) obvladuje neistovetnost in razlika, kjer je realno, v Weibelovem besednjaku, nadomeščeno z virtualnim⁴⁸, potreba pa z možnostjo ali slučajnostjo. Tisto, kar je imel Lacan v mislih, ko je zapisal, da je fantazija zadnja opora realnosti, je natanko to, da se realnost vzpostavlja, ko fantazijski okvir simbolične sreče prepreči vpogled v brezno Realnega. Daleč proč od tega, da bi bila realnost sanjska mrežna podoba, ki bi nam preprečevala, da jo vidimo tako, kot v resnici je, pač pa nam vse to omogoča (in virtualna realnost nam pri tem pomaga), da pokažemo prav to, da je realnost, takšna, kot je, že sanjska konstrukcija⁴⁹. To pa pomeni za naše razglabljanje o medijih, o načinu, kako danes delujejo, kako na primer deluje televizija v odnosu do vojne v BiH, natanko to, da nam mediji in televizija kažejo vse razsežnosti te "normalne" t. i. delujoče realnosti, ki je že ideološko konstruirana.

Kot zapišeta Kroker in Cook⁵⁰, televizija glede na spremenjeni kontekst ni samo tehnična naprava oz. televizijski sprejemnik, pač pa predvsem, povedano z baudrillarovsko terminologijo, "družbeni aparat", ki se vpisuje v družbo kot emblematična kulturna oblika soodnosne oblastniške moči. Televizija namreč ni nič več zrcalna podoba družbe, prav nasprotno, družba je sedaj zrcalna podoba televizije⁵¹. Najbolj poudarjena oblika družbene povezanosti je psevdo, navidezna solidarnost elektronske televizijske podobe, katere javnost oblikujejo "temna, tiha množica gledalcev, ki jim ni bilo nikoli dovoljeno govoriti, in medijska elita, ki ji je dovoljeno govoriti, a nima kaj povedati". Televizijska publika je v skladu s Krokerjem in Cookom sicer najbolj prodorna vrsta družbene skupnosti, toda če drži to, kar smo povedali doslej, potem gre za *antiskupnost*, ki psihološkim pozicijam gledalca-voyeurja in njegovemu mestu v družbi - "v podobi turista v družbi spektakla" pripisuje posebne pravice in ugodnosti⁵².

Opcija gledalca - voyeurja, ki samo inertno bolšči v televizijski zaslon, ne da bi ubral kakršnokoli pozitivno linijo odpora, pa Baudrillard interpretira kot

47. *Ibid.*, str. 225.

48. *Ibid.*, str. 229.

49. *Ibid.*, str. 230.

50. Prim. Arthur Kroker in David Cook, op. cit., str. 176.

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

subverzivno. Nasproti emancipatorični opciji zgodovinskega subjekta predlaga torej Baudrillard obliko odpora na način inertnega objekta, ki je v času simulakra najbolj primerna oblika političnega odpora⁵³. Za Baudrillarda je morda edini relevantni politični odgovor ciničnemu sistemu moči in zapeljevanja nična stopnja objektivizacije ali *acedia* duševna tupost. In takšen odpor množic je edini možni ekvivalent sistemu, ki jih proizvaja(!?). Gre za obrat, ki ga Baudrillard povzame takole: "Navsezadnje je bil prav kapital tisti, ki se je skozi vso zgodovino prehranjeval z destrukcijo vsake referencialnosti, vsakega človeškega cilja, ki je popolnoma zrahljal vsako idealno razlikovanje med lažnim in resničnim, dobrim in zlim zato, da bi vpeljal radikalni zakon ekvivalence in menjave, železni zakon svoje moči. Kapital je bil prvi, ki je izvedel zastraševanje, abstrahiranje, deteritorializacijo, nepovezanost ipd. (...) Danes pa se prav ta logika obrača proti njemu. In ko se želi boriti proti tej spiralni katastrofi tako, da skriva še zadnji sij realnosti, v katerem naj bi bil še tisti zadnji blisk moči, le še pomnožuje znake in pospešuje igro simulacije."⁵⁴

53. Prim. Jean Baudrillard, *In the Shadow of the Silent Majorities*, str 108 - 109.

54. Prim. Jean Baudrillard, »The Precession of Simulacra« v :Art and Text, pomlad 1983, str. 28.