

Pia Brezavšček

Kritik kot iztrebljevalec? Od paranoje k reparaciji

Ob nedavni izkušnji v vlogi mentorice pisanja (plesne) kritike sem ugotovila, da je zame znanje kritiškega pisanja izjemno težko sistematizirati. Kako učiti pisanja kritike, ne da bi zapadli v shematičnost, sestavljanje obrazcev obveznih in pomožnih sestavnih delov, ki mu gotovo sledita dolgčas in izčrpanost – tako ob branju, predvsem pa pisanju. Namesto tega me je zanimalo, kako vedno znova najti določeno erotiko¹ pri gledanju in jo uporabiti tudi v pisanju, kako s pisanjem okužiti bralce, kako z odzivom podpreti prakso. V tem smislu mi je bilo v veliko pomoč tudi besedilo kvir teoretičarke in teoretičarke afekta Eve Kosofsky Sedgwick z naslovom »Paranoidno branje in reparativno branje oziroma: tako zelo si paranoičen, da si verjetno misliš, da je ta esej o tebi«. ² Nanj me je napeljal evropski projekt *Testni poligon: reparativne prakse za nov kulturni ekosistem*,³ kamor smo vključeni z zavodom *Maska*, kjer trenutno delam. Od kritike navadno pričakujemo tisto, kar terjamo tudi od kritične teorije, namreč paranoično branje. Branje, ki mora vedeti več, razkrinkati ideologijo, biti prvo na mestu zločina, biti pravi detektiv. Zato sem poiskala film, ki je dobra reprezentacija tega, kar po navadi počnemo kot kritiki – ne glede na to, s katerega področja prihajamo, saj je takšna sama pričakovana pozicija in strukturna umeščena kritika: da torej bolje kot drugi, namesto drugih, a kar najbolj brez pardona kritično in analitično, ne da bi kaj izpustil_a, anticipira mesta, kjer so potencialni vsebinski in/ali formalni spodrseljaji, napake, skrita mesta in detajli, ki odpirajo nova branja in interpretacije. Kritik je torej nekakšen paranoik. Lovi vse, kar je tuje, vesoljsko, sumljivo, najbolj sumljivo je celo tisto, kar ostali spregledajo kot sumljivo, kar se na prvi pogled zdi kot najbolj običajno. Bolj obskurna kot sta njegovo odkritje in njegova interpretacija, boljši kritik je.

V filmu **Iztrebljevalec** (*Blade Runner*, 1982/1992, Ridley Scott [režiserjev rez]) je lov na replikante glavna naloga protagonista Ricka Deckarda, ki ga igra Harrison Ford. Replikanti so androidi, ustvarjeni za delo v vesoljskih kolonijah in prepovedani na Zemlji. Ker se lahko naučijo tudi čutenja in so jim vsajeni spomini, je »zaradi varnosti« njihova življenjska doba omejena na štiri leta. Nekaj se jih uspe pretihotapiti na Zemljo. Iztrebljevalčeva naloga je, da jih najde in »upokoji« oz. ubije. Replikanti so zelo človeški, nemogoče jih je ločiti od navadnih ljudi, moto podjetja Tyrell, ki jih izdeluje, je »bolj človeško od človeškega«. Njihovo pravo poreklo je mogoče ugotoviti s pomočjo posebnega Voigh-Kampff testa, detektorja, ki na podlagi reakcij očesnih zenic detektira avtentičnost izzvanih čustvenih odzivov. Medtem pa iztrebljevalec ravno zato, ker želi iztreti tisto, kar imitira človeško, saj se v posnemanju nauči celo čutiti in pomniti, in je zato že tudi človeško – sam postaja nečloveški in se spopada z moralnimi dilemami ob upokojevanju replikantov.

Pojdimo nazaj h kritiki. Do nedavnega je veljalo, da je kritiko delo obravnavanje posameznih del na polju umetnosti skozi kirurški argument, da bi prišli do »bistva«, do jedra problema, ne glede na brutalnost sredstev, ki jih za to uporabimo. Takšna

¹ Glej: Lorde, Audre. *Sisters Outsider: Essays and Speeches*. Berkley: Crossing Press, 1984, str. 53–59.

² Kosofsky Sedgwick, Eve. *Dotik občutka*. Ljubljana: Emanat, 2007, str. 120–155.

³ Projekt TEST G, glej: maska.si/projekti-eu/testni-poligon-reparativne-prakse-za-nov-kulturni-ekosistem/.

Sodobna kritika je pogosto vpletena, umeščena, samoreflektivna, v zakup jemlje ne zgolj pozicijo razumskega izrekanja, ampak afektivni obrat. Kritika pogosto noče več nikogar nadmodrovati, kar pa ne pomeni, da je odvečna – vpeljuje nove načine branja in daje drugačno vrednost lastni praksi in praksi, ki jo obravnava.

metoda generira »kritiška imena«, ki s svojo osebo jamčijo za to resnico. Kritiki so lahko tisti posamezniki, ki so bolj ostri, prodorni, pametnejši, njihova paranoja se začne že takrat, ko je navaden smrtnik še zapeljan od spektakla. A medtem so se tako družba kot vloga umetnosti v njej, kaj šele vloga kritičarke, spremenile. Umetnost sama je v družbi izgubila vrednost, postala je nebidigatreba družbena dejavnost. Vloga kritičarke kot feminiziranega poklica je družbeno segregirana, skrajno prekarizirana, v privatiziranih medijih je za to nedonosno, vedno premalo brano prakso vse manj prostora. A ne gre le za to, kritičarke so danes informirane s feminističnimi teorijami in nočejo več brez problematiziranja zasedati mesta nekoga, za kogar se predpostavlja, da ve, saj je bila ta pozicija vedno problematična. Sodobna kritika je pogosto vpletena, umeščena, samoreflektivna, v zakup jemlje ne zgolj pozicijo razumskega izrekanja, ampak afektivni obrat. Kritika pogosto noče več nikogar nadmodrovati, kar pa ne pomeni, da je odvečna – vpeljuje nove načine branja in daje drugačno vrednost lastni praksi in praksi, ki jo obravnava. Seveda so te spremembe močno vplivale na kritiško krajino, ki je danes, mislim da, zavezana na videz zadržanim, a močno samoreflektivnim metodam, manj pa idealom konfrontacije, ki so bili značilni za nekdanj gotovo bolj funkcionalno javno sfero, ko je tako umetnosti kot kritiki šlo predvsem za – resnico in objektivnost.

Kaj pa če je Rick Deckard prav tako replikant? Kaj pa če ni treba braniti obstoječega smisla pred replikantsko invazijo nepravilnih ljudi ali slabe umetnosti, ampak ga moramo skozi spreminjajočo se realnost graditi in ustvarjati skupaj?

Ta preusmeritev je blizu branju, ki mu Eve Kosofsky Sedgwick pravi »reparativno branje« in ga najprej detektira v zbirki esejev o kvirovskem branju klasičnih literarnih tekstov, ki jo je uredila in je izšla pod naslovom *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*.⁴ Ko te eseje opisuje, pravi, da so to – sicer strastni, a ne pretirano polemični teksti, ki ne popravljajo in disciplinirajo preteklih napak pri teoriji ali interpretaciji. Navadno se distancirajo od figur mojstrov ali mojstrskih diskurzov, ki so

lahko bližnjica teoretskega pripadanja ali ugajanja. Prej kot to gre za »odgovornost do realnega«, s čimer misli, da ne gre toliko za to, kako bi morali brati, ampak bolj za to, kako dejansko beremo, z vsemi napakami in subjektivnimi perspektivami. Seveda pa je, na to opozarja tudi avtorica sama, ki paranoidnemu branju pripisuje nedvoumno veljavo, v naši znanstveni, kritični in kritiški dejavnosti nemogoče zasledovati zgolj in samo reparativnost in se izogniti paranoji, ki je tisti trdovraten in nemara tudi prebojni afekt, neogiben v znanosti, ki človeštvo pogosto pripelje k nenadejanim odkritjem.

Ko sem premišljevala o kritični misli, ki je strukturirana kot paranoja, me je najbolj presenetilo, da je paranoja pravzaprav visoko intenziven afekt. Kar imamo za najbolj racionalno dejavnost, je hkrati tudi najbolj afektirana dejavnost. Ali drugače, kar poganja racionalnost, ni nekaj avtonomnega, zunanjega, neka suha nespremenljiva resnica, ampak zelo močno afektivno stanje posameznika. Racionalnost brez nekaj tega pogona sploh ni zares aktivna, zato lahko rečemo, da med racionalno in afektivno sfero sploh ni nikakršnega prepada. Deleuze in Guattari afekte – sledeč Spinozi – opišeta kot neosebne sile, ki povzročajo spremembe stanj iz enega v drugo.⁵ Vsi in vse smo lahko afektirani ali afektiramo, lahko pa afektirajo vsa telesa, tudi mentalna telesa, filozofski koncepti ali umetniški percepti in afekti. Vse, kar nas premakne, kar sproža misel ali delovanje, je že afektivno zaznamovano, saj izhaja iz nekakšnega trka ali srečanja.

Za Deleuzea in Guattarija je paranoja nasprotje shizofrenije, ki ji posvečata dve dobro znani deli pod skupnim naslovom *Kapitalizem in shizofrenija*. Slednjo razumeta kot tisto afektivno stanje, ki spreminja posamezna telesa od strogo kodiranih v bolj pretočna in je zato, čeprav nevarna, lahko uporabljena kot osvobajajoča sila. Po drugi strani pa je paranoja potreba in nuja po kodiranju in reteritorializaciji, po branju, umeščanju in etiketiranju vsake linije pobega takoj, ko se pojavi in tako ustavlja tok želje. Zato tudi tak upor proti psihoanalizi in Freudu, ki v srčiko nezavednega postavlja Ojdipov kompleks kot ultimativni model, saj ta predpostavlja neskončno reproduciranje paranoičnih tendenc, ki se stekajo v priznanje najbolj zanikane želje, ki se je paranoik tako zelo boji – ubiti očeta in spat z mamo.

⁴ Kosofsky Sedgwick, Eve. *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University press, 1997.

⁵ Deleuze, Gilles in Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Vol 2. Prevod in spremena beseda Brian Massumi. Minneapolis in London: University of Minnesota Press, 1980 [1987], str. XVI.

Glavno vprašanje, ki ga izpostavlja tudi Kosofsky Sedgwick, je, ali takšno priznanje oz. razkritje tudi že razreši težavo. Ko je sama spraševala aktivistko in akademičarko Cindy Patton, kaj meni, da je verjetni izvor širitve virusa HIV – gre nemara za virus, ki je po nesreči ušel iz laboratorijev Ameriške vojske, ali pa se morda obnaša natančno tako, kot je bilo zanj tam predvideno –, ji je ta odgovorila, da je vzrok širitve bodisi nesrečna okoliščina bodisi namera. Nezadovoljna z nonšalanco in indiferentnostjo odgovora, ki jo je še dolgo mučil, je Kosofsky Sedgwick kasneje spoznala, kaj ji je Patton želela povedati. Namreč: četudi bi vedeli, da je bil virus državna zarota zoper gejevsko skupnost, ne bi izvedeli nič bistveno novega o homofobiji – in ni nujno, da bi bila energija aktivistov bolje ali bolj pravilno uporabljena, če bi zasledovala in razkrinkavala te možne namere in zarote. Logika zasledovanja in razkrinkavanja ni nujno etični kategorični imperativ v vsaki situaciji, in čeprav se zdi, da vodi do neke resnice, pa njeno pripoznanje še ne reši problema, ki ga povzroča. Zato gre avtorici za preobrat od vprašanja *Kaj je resnica?* k vprašanju *Kaj vednost počne?* »Zasleduje, ujame in razpostavi, pridobiva novo védenje o tem, kar že vemo? *Kako*, skratka, je vednost performativna in kako lahko najboljše krmarimo med njenimi vzroki in učinki?«⁶

Sam Freud je ob preučevanju znanega primera Schreber, pacienta, ki je trpel za paranojo – menil je namreč, da so mu ideje, da bi rad čutil kot ženska, vsiljene –, ugotovil, da »imajo zablode paranoika neprijetne zunanje podobnosti in notranje zveznosti s sistemi naših filozofov«,⁷ kamor je vključil tudi sebe. Tako za Marxa in Nietzscheja kot Freuda, torej za vse očete kritičnosti v teoriji, je bistvena prav relacija med skritim in razkritim oziroma med simuliranim in manifestiranim. Podzavestno je treba pripraviti, da spregovori. A tak *talking cure* ni vedno rešitev, saj paranoja, četudi odkriva »resnico«, ne odpravlja njenih posledic. Z resnico nas nato pusti same.

Paranoja, ki razkriva. Takšna je struktura naše zahodne vednosti. Kakor pravi Paul Ricour, gre za »hermenevtiko sumničavosti«. Paranoja namreč pomeni, da vedno anticipiramo, kaj vse bi lahko šlo narobe, to pa zato, da bi se izognili ponižanju, če bi se nemara kaj od pričakovanega, česar se tako bojimo, res zgodilo.

Paranoja, ki razkriva. Takšna je struktura naše zahodne vednosti. Kakor pravi Paul Ricour, gre za »hermenevtiko sumničavosti«. Paranoja namreč pomeni, da vedno anticipiramo, kaj vse bi lahko šlo narobe, to pa zato, da bi se izognili ponižanju, če bi se nemara kaj od pričakovanega, česar se tako bojimo, res zgodilo. Kar sami predvidimo, torej lahko pričakujemo in tako omilimo ponižanje ali se nanj vsaj pripravimo, zato je cilj paranoje preigrati vse možne scenarije. Pomeni v ospredje postaviti racionalizacijo, torej našo zmožnost presoje in sodbe nad vsemi možnostmi, ki prihajajo, da bi se zaščitili pred presenečenjem in ponižanjem biti ujeti nepripravljeni. A to pomeni tudi, da se zapremo učenju iz nepredvidljivosti, iz ranljivosti, saj predpostavljamo pokroviteljsko stabilnost razuma, ki ima vedno prav in mu nič ne more uiti: »Saj sem ti rekel.«

Lahko se strinjamo s Kosofsky Sedgwick, ki pravi, da je velika škoda, da je hermenevtika sumničavosti obravnavana kot sinonim za kritično teoretsko poizvedovanje in raziskovanje in ne zgolj kot ena izmed mogočih kognitivnih oz. afektivnih teoretskih praks med drugimi, alternativnimi. Zato Kosofsky Sedgwick precej bolj kot Freuda zaupa Melanie Klein, saj ta uporablja koncept različnih pozicij ega v razmerju do objekta. Pozicije niso fiksne in normativne stabilne strukture ali diagnoze osebnostnih tipov, ampak so prehodne in izmenljive. Medtem ko »paranoidno pozicijo« zaznamujejo sovraštvo, zavist in tesnoba, kjer smo vedno na preži pred nevarnostmi sovražnega in ljubosumnega delnega objekta, v katerega defenzivno projiciramo in prihaja od zunaj, pa je za Klein »depresivna pozicija« paradoksnoma pomirjujoča. Posameznik jo le redko doseže, ko lahko hipno lastne resurse zbere zato, da popravi, reparira delni objekt v nekaj podobnega celoti, kar pa nikakor ni podobno prejšnji celoti. A nudi nekaj pomirjujočega, s čimer se lahko identificiramo, ponuja uteho. Klein temu občutku pravi tudi ljubezen.⁸

Če je ta občutek hipen, pa je paranoja prevladujoča in tudi nalezljiva, saj »potrebujemo tatu, da bi ujeli tatu«. Kot afektivno-kognitivna naravnost paranoja ni prisotna zgolj v določenem segmentu teorije, ki bi bila denimo konservativna ali pa progresivna. Ker je paranoja močno povezana s fobično dinamiko okrog homoseksualnosti, je postal tudi dobršen del antihomofobne

⁶ Kosofsky Sedgwick, str. 130.

⁷ Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (ur.), 24 zvezkov, London: Hogarth Press, 1953, 12: 79, 17: 261.

⁸ Kosofsky Sedgwick, str. 133–134.

teorije paranoiden, opisuje Kosofsky Sedgwick. Tako denimo Judith Butler o *dragu* govori kot o procesu razkrivanja, razkrinkavanja, ki je tipičen za paranoidno teoretsko delo. Hermenevtika sumničenja zaupa v to, da je nekaj »za« aktom samim. *Drag* po njenem mnenju ni »zgolj« slavljenje nenormativne lepote. Po njenem mnenju je teater, ki ga moramo šele prebrati in nam skozi interpretacijo govori resnico. Tokrat je resnica ta, da je spol vedno performativen, da avtentičnost v spolu ne obstaja.⁹

Kaj pa bi bilo nemara reparativno branje *draga*? Morda, da za nečim, kar se kaže, ni nujno nekaj drugega, nekaj globlje in potlačenega, niti tega nimamo namena iskati in implicirati, ampak vzamemo to, kar pač je, kot golo dejstvo. Samo to in nič drugega. Na ta način lahko brez občutka intelektualnega pritiska afirmiramo osvobajajoče občutke, ki nam jih morebiti objekt daje. Reparativno branje pomeni, da zbiramo presežke te kulture in jo negujemo, saj jih dominantna kultura ne zmora adekvatno zajeti, ti presežki niso samo njen odsev, ki jo razkrinkava: *camp* je nekaj povsem drugega, neko upanje, neka možnost, nekaj dragocenega, nekaj vesoljskega, nekaj več.

Paranoja je struktura kritične misli, zato seveda ne moremo stremeti k njeni popolni eliminaciji, vendarle pa je nevarno, ko postane edina mogoča miselno-afektivna paradigma, saj lahko hromi užitek, ki izhaja iz kreativnega momenta v teoriji in zavira reformizem oziroma predstavljanje ugodnih scenarijev in izidov v prihodnosti. Silvan Tomkins, psiholog, ki se ukvarja s teorijo afektov, meni, je paranoja močna teorija afektov, ki ima lastnost, da topološko zavzame veliko področje delovanja, je dominantna in zasenči druga afektivna stanja.¹⁰ Po Tomkinsu pa bi moral biti namen afektivnega delovanja negativne afekte uravnotežiti s pozitivnimi, kar pa zaradi moči in nadvlade paranoje postane precej težko uresničljivo.

V zadnjem času sem se vrnila k tekstu Audre Lorde *Uporabe erotičnega: Erotika kot moč*. Lorde samopožrtvovalno paranoično samokritiko, da nikoli nismo dovolj dobre, ki izhaja iz občutka tlačenosti na podlagi spola v patriarhalni družbeni ureditvi, želi zamenjati z erotiko v obliki potrjevanja življenja, odpiranja pozitivnim afektom, ki ne razlikujejo v pomembnosti med aktom pisanja ali ljubljenja. Je kritična teorija sploh lahko takšna osvobajajoča sila? Je kritično pisanje lahko potrjevanje pozitivnih afektov, ki jih doživljamo ob spremljanju objekta obravnave? Je kritištvo lahko nežno in spoštljivo pajdaštvo, ki v predmetu, s katerim razvije odnos, ne išče izdaje ali zarote, temveč njegovo lastno življenje potrjujočo silo, mu tako daje odmev in to silo podvaja, množi naprej? To ne pomeni, da je zdaj vseeno, kaj tako potrjujemo, a sumničavost ni edini način, kako lahko pristopi-

Reparativno branje pomeni, da ne obstajajo samo negativna presenečenja, ki jih je treba predvideti vnaprej, jih odkrivati, se jih zavedati, ampak tudi pozitivna presenečenja, ki lahko spremenijo potek dogodkov, so upanje za drugačno prihodnost in nam osvobajajoče pripovedujejo, da tudi preteklost ni bila determinirana in bi lahko bila drugačna.

mo k stvari. Ob tem pa seveda nikakor ne menim, da je nerelevantno, katere vsebine tako potrjujemo, da se le ob tem dobro počutimo – še kako se zavedam popolne arbitrarnosti sprožilcev radosti, ki so lahko po vsebini nemara tudi fašistični. Vseeno pa verjamem, da je negativni afekt samokritike in posledične paranoične zanke zaradi strukturnih razlogov močnejši za tiste, ki se identificiramo kot ženske – ženske se morajo tradicionalno bolj dokazati, da so pripuščene v tradicionalno moške klube, kakršni so gotovo tudi klubi znanosti, teorije ali kritike. Ker smo obravnavane z večjo mero sumničavosti, tudi same reflektivno razvijemo paranoično strukturo samokritike: »Ni stvari, ki mi jo lahko očitaš, ki si je ne bi že prej očitala sama.« Zato je v tem smislu erotična moč, ki se opere tovrstne krivde in celo zmora uživati, lahko osvobajajoča in reparativna v feminističnem smislu.

Zanimivo je, da Eve Kosofsky Sedgwick dosti bolj podrobno analizira paranoično branje kot pa reparativno branje. A nekaj namigov nam tudi o reparativnem branju vseeno da: gre za določeno »kvirovsko umetnost neuspeha¹¹, saj neuspeh zdaj ne predstavlja nujno ponižanja. V napakah tako branje ne vidi samo groze, ampak išče tudi nepričakovano kreativnost in kognitivno moč ter užitek. Reparativno branje pomeni, da ne

⁹ *Ibid.*, str. 144.

¹⁰ *Ibid.*, str. 138–141.

¹¹ Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Dunham: Duke University Press, 2011.

obstajajo samo negativna presenečanja, ki jih je treba predvideti vnaprej, jih odkrivati, se jih zavedati, ampak tudi pozitivna presenečenja, ki lahko spremenijo potek dogodkov, so upanje za drugačno prihodnost in nam osvobajajoče pripovedujejo, da tudi preteklost ni bila determinirana in bi lahko bila drugačna. Gre za odgovornost do realnosti – ne do stvari, kakršne bi morale biti, ampak kakršne dejansko so, za afirmacijo naše lastne pomanjkljive in parcialne pozicije, iz katere kot kritičarke vselej že govorimo. To ne pomeni, da se dajemo v nič, ampak da verjamemo, da naš pogled lahko ojača in podkrepi in daje mesto temu, kar prepoznavamo kot vredno. Ne gre za zadovoljevanje pričakovanj stroke, poznavanje referenc, izpolnjevanje lastnih pričakovanj do sebe, ampak za to, da priznamo svoje omejitve in se odpremo presenetljivemu, da si pustimo, da se nas stvari dotaknejo, pri čemer nismo takoj sumničavi, da gre za nekakšno zaroto. To ne pomeni, da spustimo svoje standarde, ampak da se tako v teoriji kot v umetnosti odpremo ne zgolj paranoičnemu zasledovanju tega, kaj je najbolj bistveno in najbolj res in kaj točno nekaj pomeni; temveč da se afektivno prepustimo, da nas teorije in umetnost premaknejo, in potem (v pisanju ali drugače) nekaj naredimo s tem učinkom samim.

Mislím, da reparativno branje oz. kritika ne pomeni, da smo do predmeta obravnave nujno prijazni ali da pretehtajo določene pozitivne sodbe zato, da bi prikrili pomanjkljivost predmeta obravnave. Takšno branje je pogosto, a nima nič skupnega z biti »odgovoren do realnosti«, kjer delamo s tem, kar imamo, a ne zato, da bi pokazali na nevarno neavtentičnost ali replikantstvo predmeta obravnave in je naš namen, da ga nazadnje uničimo/upokojimo. Gre za to, da bi s tem, kar dobimo, dejansko nekaj naredili, če začutimo, da je to prav in mogoče, kljub temu da se zdi neverjetno. Kakor v filmu *Iztrebljevalec* Deckard resno vzame odnos z Rachel kljub njenemu razkritemu replikantskemu poreklu, saj se to tedaj zanj čuti kot pravilno. (Pustimo na tem mestu to, da njen ne zanj pomeni ja.) Ko se torej lotimo »nekaj narediti«, ne pozabimo, da nismo Tyrelli, očetje bogovi, ki ustvarjajo po lastni podobi iz pozicije vsevednosti in resnice, a z nujno hierarhično razliko, ustvarjeno »zaradi varnosti«, da nas bolj človeško od človeškega ne nadomesti. (Paranoja je tu vedno že na delu.) Naše ustvarjanje je lahko samo relacijsko, ne delamo z bistvom, ampak samo z afekti. Gre za to, kaj nas premakne in kako lahko s svojim delom afektiramo. Zato naša situiranost ne pomeni relativizacije našega izrekanja, ampak je ključna za samo produkcijo afekta in za možnost njegovega potrjevanja oz. krepiteve skozi naše nadaljnje ustvarjalno delo.



Zapis je nastal na podlagi avtoričinega predavanja o vidikih paranoje in reparacije na primerih iz kritiške in uredniške prakse na področju sodobnih scenskih umetnosti. | V ciklu **Kino Ekran – Medkritika** smo skozi štiri predavanja raziskovali aplikabilnost kritiških praks različnih humanističnih ved in umetniških disciplin pri razmišljanju o filmu. | Projekt je nastal v sodelovanju revije *Ekran* in Društva *Fipresci* ter s finančno podporo Slovenskega filmskega centra, javne agencije.