

# »Stanovati v medijih«

Vdor medijske logike  
v vsakdanjo percepcijo  
tistega, čemur smo rekli »svet«

## I. Uvod

Mimo vseh institucionalnih in mainstreamovskih naporov, da bi iz odprave meja med javnim in zasebnim kovali takšne ali drugačne dobičke ali morda zgolj poveličevali in razglašali lastno iznajdljivost (nove kreativne potenciale in svojevrstno moč), je s strani eksperimentalne margine prišlo do povsem zanimivih preizkušanj, ki so odpravo meje vzeli radikalno dobesedno – na ravni bivanjske eksistence.

Skupina nizozemskih skvotarjev je hotela v devetdesetih letih prejšnjega stoletja izkustveno preveriti, ali je v medijih mogoče živeti. »Zakaj ne bi mogli zapuščenih nosilcev imaginarnega začarati v dnevno sobo?« (Bilwet, 1999: 108) Skladno s Stirnerjevo maksimo »podarjene pravice in svoboda so piškave« so samoiniciativno rešili lastno stanovanjsko problematiko in si za novo domovanje vzeli zapuščeno zgradbo nekdanjega kina Victoria na amsterdamski Sloterkade. »Velikanska dvorana je skvoterje tako navdušila, da se jih je deset odločilo, da bodo prve mesece bivakirali na praznem odru, kjer so še delovali zvočniki. Ker filmska dvorana pač nima oken, se je biološki ritem stanovalcev popolnoma zmedel ... Nastopil je nenavadni fenomen, da vsak iskalec stanovanja, ki je v Victorii obvisel dlje kot tri tedne, ni bil več sposoben navezati stikov z dobromislečimi občani zunaj. Bojevniki iz Victorie so izgubili celo stik z osrednjo monado skvotarske skupine soseske. Nekaj let so se vedno znova izseljevale in naseljevale nove skupinice, ki so neizogibno ubrale vedno isto pot: »od možnosti za pogovor do silovitega mirovanja« (ibid., 109).

Izkušnja je pokazala, da je bivanje v kinu pripeljalo do usodne inercije in izgube »stika« z zunanjim okoljem. Skvoterji so spoznali, da niso zgolj odsluženi tanki in prazni rezervoarji neprimerni za bivanje, tudi v »prostranem« medijskem prostoru ni mogoče dlje živeti. Kdor se bo dolgo trajno naselil v njih, kmalu ne bo več vedel, kaj se dogaja »zunaj«. Izkušnja omenjene skupine nam daje slutiti, da se pred podobno zagato nahajajo številni zvesti teledržavljeni (vse bolj telepotrošniki) sveta, ki z nenehnim priklopom na medije blažijo lastno paranojo, da jim bo ušlo kaj od tega, kar se dogaja na »zemlji« in kar ta ponuja, vendar presenetljivo zamujajo,

če ne kar izgublajo ravno tisto, kar naj bi tako zvesto spremljali. V inerciji svojih zasebnih votlin smo danes lahko vsi teleprisotni.<sup>1</sup> Na ulici pa ni več ničesar razen ceste, kjer v čedalje hitrejšem obtoku kroži mobilizirana in motorizirana populacija.

## II. Medijska narava

Naraščajoča vseprisotnost medijske tehnologije in zato, ker že montirani mediji težijo k totalni prezenci, postane smiselno vprašanje: »Ali še obstaja zunajmedijsko?«. Vprašanje, ki nadgrajuje že prisotno okoljevarstveno zavest, odpira prostor novemu gibanju – medijski ekologiji. Čeprav mediji fizično niso povsod, je njihov napor usmerjen v ustvarjanje iluzije totalnega dosega in obsega. Skupina Bilwet s pojmom »totalni mediji« opiše namen ponovnega ustvarjanja zunanjega sveta, ki nam ga postrežejo mediji skladno z nujno korekcijo podob in informacij. Končna izpolnitev »totalnega medija« pa je odprava informacije same, ki jo že nadomešča »emancipatorna« interaktivnost realne izkušnje. V tem smislu lahko potegnemo vzporednico, ki t. i. »totalne medije« postavlja skupaj s simulakrom tretjega reda, kjer se je reprezentacija stvarnosti že otrsela svojega referenta in zavladata nad njim. Zmaga »totalnega medija« je v tem, da preoblikuje zavest do te mere, da za spoznanje ne potrebuje več »izhoda« (izklopa) in izkušnje v živo.

Medij, ki je v svoji temeljni konstelaciji razumljen kot vmesnik, torej nekakšna selektivna prepustna pregrada, se samopozicionira že kot stvar sama. Nimamo opravka z valovi, frekvenco ali TV-studiom, kjer bi se nekaj prenašalo. Smo bliže nečemu, kar bi lahko poimenovali izdelava (produkcija!) resnice ali stvarnosti, ki se praviloma odvija in se postavlja kot tisto »pravo« vedno na račun prve (stvarnosti), ki bi jo Hannah Arendt postavila kot »svet, skupen vsem«. Medij se bolj ali manj odkrito poistoveti z znanstveno metodo objektivnosti, vendar nima opravka z »objektivnim« ali distančnim prenašanjem oz. zrcaljenjem česarkoli, kot trdijo njegovi agenti, temveč gre za nekaj, kar je bliže procesu ustvarjanja in proizvajanja.<sup>2</sup> Na točki »tematskega parka« se pod geslom »mi smo tu, da vam ponudimo stvarnost zanimivejšo in po nižji ceni, kot je sicer«, vzpostavlja stanje divje inercije in konča potreba po nadležni telesni konfrontaciji z nepredvidljivim svetom. Tematski park gotovo ni geto, temveč prej kontrapunkt obdajajočemu okolju neparka, ki z metodo izkustva lastnega hiperrealnega okolja uči, da zunaj še biva predstopnja resnične civilizacije in drugorazredna, klasična resničnost.<sup>3</sup> Ena bistvenih problematizacij moderne tehnologije, ki jih je opravila Hannah Arendt, poudarja tehnologijo kot medij, ki je človeka odtujil<sup>4</sup> od lastnega sveta. McLuhanovo provokativno geslo iz zgodnjih šestdesetih »*Medium is*

<sup>1</sup> Ne gre le za iluzijo, da obstaja nekaj takega kot teleprisotnost pri »dogodkih« ali »dogajanju«, torej medijsko producirana iluzija vrste »kot da bi bili tam«. V končni posledici gre za fiksacijo o prisotnosti v medijskem dogodku samem. Definitivno gre za več ravni. Od preprostega navdušenja nad tem, da se gledamo po TV, potem ko smo bili posneti nekje zunaj, do dejstva, da se danes stvari odvijajo zato, da bi pristale na sliki. Za nas najbolj pereč fenomen je iz tega izhajajoča estetizacija politike. Slike ne zgolj dokumentirajo ali spremljajo nekaj, to je njihova pretekla funkcija, slika je danes nemesto (imaginarni cilj), v katerega vsi drvijo. Dogodki se dogajajo zato, da bi pristali na sliki. Če drži, da je realnost danes povzeta v sliki, je postalo povsem brezpredmetno vprašanje, kaj se dogaja ali nahaja za njo. Kdor je za sliko ali zunaj medija, ga preprosto ni in tudi vprašanja, ki bi se ukvarjalo s tistim za sliko, ni.

<sup>2</sup> Ultimativni proizvod ni novica, temveč svet kot tak. Vzemimo samo tematski park Disneygalaxy ali kateregakoli drugega, kjer neskončne površine, ki obljublja jo realno izkušnjo »zadeve«, poskušajo ustvariti pričanje, da je dejansko potovanje in raziskovanje posameznih držav ZDA postalo nepotreben strošek ter tveganje, saj so vse države »novega« sveta predstavljene v programu njihovega tematskega parka.

<sup>3</sup> Ob Niagarskih slapovih se je bojda že udomačila šala o »panameriškem« turistu, ki se je kalil v tematskih parkih po vsej Ameriki, ki ob pogledu na velikanske količine padajoče vode sprašuje vodnika, kdaj imajo navado izklopiti slapove. Seveda ga zanima, koliko so razsipni pri uprizarjanju tega spektakularnega pojava narave.

<sup>4</sup> Kot vse kaže, je današnji čas korak dlje od marxovskega pojma odtujitve, ki ga je uporabila H. Arendt. Po odtujitvi, ko nam svet postane nekaj tujega, je destrukcija nekaj, kar se lahko odvije tako rekoč samodejno in neboleče.

<sup>5</sup> K procesu uničevanja človekovega sveta z industrijskim onesnaževanjem in destrukcijo narave moramo prišteti vsaj še en vidik, in sicer hiperprodukcijo virtualnega, medijskega sveta (okolja), ki realnost in snovni svet postavi v drugi plan in ga zavrže kot zgolj videz.

<sup>6</sup> Grška in latinska beseda za hišno notranjost, *megaron* in *atrium*, imata stranski pomen teme in črnine (Mommssen v Arendt, 1996: 73). Lahko sklepamo, da je *oikos* predstavljal prostor, kamor luč javnosti ni smela in ni imela interesa posijati.

*the message*« na sicer determinističen način želi opozoriti ravno na mutacije in nova merila, ki jih vsak nov medij, ki napreduje po tehnološki plati in predstavlja nov »podaljšek« naših zmožnosti in nas samih, vnaša v človeške zadeve. McLuhan nas želi postaviti pred dejstvo, da noben medij, tak ali drugačen, ni in ne more biti nevtralen, saj ne gre le za to, da neprizadeto »prenaša« vsebine, temveč je njegov »karakter« (izraz je McLuhanov) tisti, ki »izoblikuje in nadzoruje merila ter oblike človeških združenj in dejanj«. (McLuhan, 2002: 9) Ne glede na način uporabe strojev, ki bi definiral le-te kot dobre ali slabe, koristne ali ne, so ti radikalno spremenili človeška razmerja. Po internetu ne bo nič več tako, kot je bilo ... Hitrost »instant« prenosa je ponovno premagala prostor.

Po iznajdbi in nadaljnjem izpopolnjevanju tematskega parka recimo lahko usodno izgine hrepenenje po turistični izkušnji, tako značilni za 20. stoletje ...

Če preresno vzamemo medije zgolj skozi optiko, ki jim pripisuje funkcijo informacijskega ali komunikacijskega sistema, ki ima opravka s prenosom sporočil in morebitno povratno zanko, to pomeni, da jim priznamo le del njihovih namenov in učinkov. Če se na tej točki opremo na McLuhana, je pri obravnavi medijev bistveno, da jih razumemo kot spremenjeno naravo (okolje), na pa kot most ali posrednik med človekom in naravo. »Brez znanja o tem, kako mediji delujejo kot okolja, je nemogoče vsakršno razumevanje družbenih in kulturnih sprememb.« (McLuhan v Bilwet, 1999: 56) Medije bomo poskušali misliti kot ustvarjalce novega okolja (*environment*), torej iz nekakšne obratne ekološke (okoljevarstvene) perspektive,<sup>5</sup> kjer nimamo več opravka z destrukcijo narave, temveč z ravno tako pogubno hiperprodukcijo druge (medijske) narave. Približno tako, kot si je vprašanje postavil McLuhan, bo tudi nas zanimalo, kako mediji učinkujejo na človeka prek spreminjanja njegovega okolja, in ne kako človek kreira medijsko okolje ter producira njegove vsebine.

### III. Zasebni raj in električno očiščenje

Skladno z naslovom namenjamo glavno pozornost osrednjemu oprijemališču, okolju, ki je točka izvora in primarnega izoblikovanja človeka kot družbenega ali političnega bitja, in sicer njegovemu domu, bivališču. V *polis*, od koder poznamo razlikovanje med javnim in zasebnim, so v slednjem potekale predvsem človeške dejavnosti, ki so bile neizogibno povezane z nujnim, kot recimo zahteve življenjskih potreb in funkcij. Rojevanje, hranjenje, iztrebljanje, ljubezen, razmnoževanje, gospodarjenje so nujne življenjske funkcije in opravila in ker so le nujni pogoji za polno udejstvovanje državljana, preprosto niso zaslužile pozornosti javnosti, ki se obenem tudi ni vmešavala vanje,<sup>6</sup> saj je bil javni prostor osvobojen nujnosti in rezerviran za skupne zadeve.

Ne da bi se podrobneje spuščali v etnologijo doma, lahko rečemo, da v današnjem času dom ni le točka izvora in kraj, kjer se obnavljajo življenje in njegove funkcije. Od sredine prejšnjega stoletja, s povojno glorifikacijo zasebnega kot varnega in udobnega, se je uveljavilo prepričanje, da je dom točka, kjer se človek lahko v miru samouresniči znotraj štirih sten. Čedalje težavnejše prakticanje družinskih idealov je dopolnilo odkritje, da je lastna hiša lahko ogledalo jaza. Neskončno preurejanje, spremljanje trendov in dizajnov je dom določilo za osebno terapijo in

kreativni umetniški projekt. Moj dom, to sem jaz! Ta fascinacija z lastnim bivališčem je pripeljala do dejstva, da smo meje lastnih štirih sten prostovoljno določili za točko obstanka – izkustveni zid, mesto, ki ga strukturno naj ne bi več zapustili. Zato ni nič nenavadnega, da se ergonomija doma, se pravi udobje, osebne preference, domačnost prostora, nadzor nad okoljem itd., v zadnjih petdesetih letih pospešeno seli in reproducira v vseh človekovih aktivnostih, ki so povezane z gibanjem, premikanjem, kot so to avtomobili, potovanja, delo. »Biti povsod kot doma« je nov povojni trend, ki poskuša vnesti domačnost tudi v nepredvidljivo zunanje okolje.

Biti v zasebnem, torej domačem okolju, med »domačimi«, imeti udobje, varnost in posebej zasebnost (skritost pred javnostjo), je za vsakega človeka pogoj, da je umeščen kjerkoli drugje v svetu. Vendar je vztrajati v zasebnem (*privo* – prikrajšan) pomenilo o(b)stati v stanju nekakšne prikrajšanosti. Za Hanno Arendt (1996) je dolgotrajno bivanje v zasebnem situacija, ko postane človek oropan bistvenih človeških lastnosti. Oropan je namreč dejanskosti – s tem ko ni več viden in slišan, se zdi, da za druge sploh ne obstaja več. Človek je v odsotnosti drugih oropan predmetnega odnosa do drugih, ki lahko nastane samo na vsem skupnem prostoru, ki ločuje in obenem vzpostavlja skupno vez s skupnim posedovanjem nekega sveta stvari. Fenomen zapuščeniosti, odsotnosti človeških odnosov, je za H. Arendt (1996) eden od simptomov množične družbe: »Razlog za takšno skrajnost je, da množična družba ni uničila samo javnega prostora, temveč tudi zasebno področje, da torej ljudi ne oropa le njihovega mesta v svetu, temveč jim odvzame tudi varnost njihovih lastnih štirih sten, med katerimi so se nekoč počutili ravno skriti pred svetom.« (Arendt, 1996: 61)

Dom kot bivališče gotovo ni več prostor, v katerega »ne posije svetloba«, temveč je ena glavnih referenčnih točk medijske infrastrukture. V tej mreži tvori končno postajo, kamor se steka neskončni tok informacij, in obenem orientacijsko entiteto, po kateri se ravnata dizajn in produkcija medijskih vsebin. Flusser (2000) kot odločilno dominantno izpostavlja ravno trenutek produkcije medijskih vsebin, ki ga ne moremo več enačiti s procesom objavljanja, ki je še potreboval recimo nekakšen (javni) dogodek, ki naj bi ga posredoval (javnosti) naprej. Ko govorimo o produkciji, je treba strogo upoštevati mesto, kjer se ta odvija. Prostori studijskih dvoran so prostori omejenega dostopa, kjer poteka delo (snemanje, montaža, postprodukcija) in kjer je vstop seveda omejen, saj bi lahko motil delovni proces, in navsezadnje tudi nesmiseln, saj tam ni dogodka. Produkcija medijskih vsebin se odvija v lastniški zasebnosti proizvodnega procesa in od tam gre naravnost v drug zasebni prostor. Javna sfera je samodejno izginila in postala odvečna takoj, ko sta postala tako oddajnik kot prejemnik zasebna.

Od zmožnosti biti viden in slišan v javnem prostoru se je stanje informirajočega »državljana« pasiviziralo na neskončno zmožnost videti in slišati<sup>7</sup> v zasebnem prostoru. Iluzija, da bo od potence javnosti z njenim vstopom v zasebno še kaj ostalo, se je izkazala za docela zmotno. TV-zaboj, ki naj bi »povezoval« sprejemnika z javnim prostorom, ga tako rekoč »politiziral«, je pod to pretvezo proizvedel totalno izolacijo. Elektronska osamljenost se je udomačila s pomočjo zavesti, da obstajajo še številni drugi sotrpini, ki jim je »zaboj« postal edina povezava s svetom. Ko gledaš TV, nisi nikoli zares sam, skupaj s teboj si programe deli virtualna množica, s katero imaš o skupnih programih ob srečanju na stopnišču vedno možnost kakšno reči.

<sup>7</sup> Od komuniciranja med seboj so mediji ustvarili množično situacijo informiranja, ki pa tistega, ki večinoma prejema informacije, postavlja v podrejen položaj. Nemi poslušalec in gledalec je emblematični lik sodobnega podložnika. Dolar (2004) v svojem prispevku *Panakustikon*, ki obdeluje fenomen glasu kot samodejnega priveska oblasti, pomenljivo doda naslednje: »Poslušalec je že podložnik; brž ko je začel poslušati, je začel v minimalni obliki tudi ubogati, poslušanje pasivizira in pomeni tako rekoč pokorščino v miniaturo.«

<sup>8</sup> Mesto je le kraj, ki je v nasprotju s po-  
deželjem vozlišče miselnih tokov in idej.  
»Mesto je milje zgodovine, ker obenem  
zgošča družbeno moč, ki omogoča zgo-  
dovinske podvige, in zavest o preteklo-  
sti.« (Debord, 1999: 117)

<sup>9</sup> Tukaj uporabljena beseda »svet«  
namiguje na tisto občutje sveta, ki ga  
ljudje lahko oblikujejo le v medsebojnem  
komuniciranju in delovanju, kar lahko  
poteka le javno. Predvsem tukaj se začne  
iluzija, da je občutje sveta mogoče ohrani-  
titi in nadaljevati z njegovim 24-urnim  
slikovnim prenosom.

je bil ta antiseptični model, ki naj bi ustvarjal izčiščeno novo okolje, kjer se ne bi mogla ustvariti za urbana središča značilna predmetna in človeška »umazanost«. Široke homogene populacije se umikajo tako rekoč iz javnosti in javnih prostorov mest<sup>8</sup> v zasebni raj njihovih domov. V teh suburbanih rezervatih družbene sprejemljivosti diskurzivni prostor, kjer naj bi družina ali njeni posamezniki vzpostavljali odnose z drugimi člani, ni bil več javni prostor, temveč t. i. soseska, vase usmerjena enota (*community*), ki je na vseh ravneh skrbela za reprodukcijo in ohranitev klasične nuklearne družine in njenih vrednot.

Eden prvih eksperimentatorjev televizijskih programov, Thomas Hutchinson, je leta 1946 objavil knjigo, s katero je hotel širšemu občinstvu prvič predstaviti televizijski aparat kot izum, ki bo začetek novega časa. Z naslovom »*Here is Television, Your Window on the World*« je lansiral začetek iluzije, da lahko kupimo novo okno, ki bo definitivno končalo omejeno vidno polje, ki ga ponuja luknja v lastnem zidu, in ponudilo absoluten razgled ali potovanje brez premikanja. Od pristanišča, ki je v predmedijski zgodovini opravljalo vlogo okna v svet in omogočalo premagovanje na tisoče kilometrov in pustolovščino, je novo okno, kateremu je inherentna inercija in pasivnost, stvar totalne revolucije, ki postavi na glavo fizikalno dejstvo gibanja. Nove suburbane soseske so bile strukturno najustreznejše za novo okno, katerega obljube so bile mikavne; ponuditi »svet«,<sup>9</sup> še obširnejši od tistega, ki so ga zapustili, na dom. Vendar tako kot lahko skozi okno le gledamo, tako je televizija dogodke, teme in izkustva, ki so se prej odvijali med ljudmi in na javnih površinah, privatizirala in reducirala na očesno fascinacijo. TV-naprave so (prim. Spigel, 2001: 51–52) le nadgradile arhitekturni trend takratnih suburbanih predmestij, saj se je v njih prvič uvajalo slikovno okno (*picture window*), velike drsne steklene površine-stene, ki so porušile strogo ločevanje med zunaj in znotraj na račun boljšega in interaktivnejšega stika s skupnostjo (*community*), vendar so hkrati povečale dvoumnost med javnimi in zasebnimi površinami.

Ključno razsežnost pri uvajanju televizije, kot opozarja Spigel (prim. Spigel, 2001: 33), je lahko zaslediti na koncu 19. stoletja ob vrhuncu industrializacije v ZDA, ko je vzniknil diskurz o električni purifikaciji sveta industrijske onesnaženosti in vseh življenju neprijetnih stranskih izdelkov in odpadkov. Utopični ideali so razglasili »električno revolucijo« kot rešitev tudi pri čiščenju socialnega prostora, kot rešitev za nekatere družbene anomalije: »Tako v intelektualni kot v popularni kulturi je postala električna energija retorična figura, s katero so si ljudje predstavljali različne načine za očiščenje urbanih prostorov družbenih onesnaževalcev; problemi, povezani z imigranti in razrednimi konflikti, bi lahko izginili z magično močjo elektrike.« (Spigel, 2001: 34) Z neslutnimi možnostmi električnih komunikacij na daljavo bi se formirale v svetovnem merilu različne, vendar znotraj sebe homogene skupnosti – ponovno nekakšne

<sup>10</sup> Psevdoznanstveni diskurz o sanitarnosti, čistoči in higienskih pogojih ne le posameznikovega telesa, temveč tudi družbe kot organizma v svojem izhodišču predvideva, da obstajajo potencialno nevarni elementi ali dejanja, ki so bolezenski ali povzročajo bolezni in ki jih je treba uničiti. Pri družbeni higieni ne gre več za bakterije kot enoceličarje, temveč za ljudi/človeštvo samo.

*communities*, pa najsi bodo to intelektualne, četrtne, rasne ali poslovne, ki jih ne bodo motile interference izkustva zunanjega sveta. Tukaj se je že porazgubila iluzija reformatorjev iz sredine 19. stoletja, kot je bil John Stuart Mill, ki so še verjeli v politični potencial komunikacij na daljavo, ki naj bi naravnost restavriral model atenske demokracije in ustvarile virtualno *agoro*. Že ob začetku njihovega vzpona se nove komunikacijske zmožnosti načrtujejo kot možnost družbenega inženiringa. Električne komunikacije na daljavo bi domestificirale in sanirale nepredvidljivi zunanji svet – z omejevanjem potrebe po praktičnem izkustvu bi se opravljanje družbenih interakcij spravilo v kontekst varnosti, domačnosti in predvidljivosti.

Spigel (2001) vidi povezavo med utopijo o purifikaciji z električnimi mediji in poznejšim formiranjem suburbanih predmestij v petdesetih v ustvarjanju antiseptičnega družbenega okolja, iz katerega sta izključeni sleherna drugačnost in nepredvidljivost. Vlogo električnega sanitarnega aparata je v polni meri izpolnila TV (pred tem pa je že radio imel status magičnega »etra«, s katerim so se mobilizirale človeške množice). Mnenjske avtoritete so jo pospremile kot sredstvo neomejenih popotovanj z vidika lastnega fotelja, kot sredstvo, ki bo združevalo intelektualne in razumske elite ter preprečilo družbeno delinkvenco (TV se samopozicionira kot »čisto« okolje nasproti grešnemu javnemu prostoru-ulici). Nasploh se tako opevana harmonizacija odvija na račun suspenza klasične dejanske udeležbe, medosebnih soočenj in v končni posledici medčloveških odnosov na račun »teleodnosov«, kjer se ljudje srečujejo in potapljaajo v različne, vendar vselej izčiščene socialne kontekste in situacije.

TV (v Spigel, 2001) je že v svojem začetku bila videna in dizajnirana kot totalni homogenizator, ki bi harmoniziral, zdravil in že vnaprej preprečeval vsa nasprotja tega sveta, dosegal mir, spravo in sožitje. Utopične ideje o t. i. »harmonizacijskih« potencialih TV iz zgodnjih let moramo vzeti dobesedno, saj ne le po naključju sovpadajo z idejo »zdrave« družine kot središčne celice družbe, temveč so plod istega mentalnega okvira. Obe entiteti sta znotraj sebe naravnani k ustvarjanju okolja, ki se vrti okoli avtoritet (ali so to strokovnjaki ali je to oče – poglavar družine). Se pravi, da je to okolje podrejanja, kjer je vedno nekdo, ki govori, in nekdo, ki posluša, nekdo, ki ve, in nekdo, ki ne ve, in nekdo, ki ukazuje, ter nekdo, ki uboga. Pomembnejše pa je, da gre v obeh primerih za okolje, ki iz sebe izključuje drugost in mnogoterost ter znotraj sebe teži k tisti harmoničnosti in enotnosti (družina bi bila brez tega disfunkcionalna, za TV kot »agent« javnosti pa bi morala biti disfunkcionalnost – nesoglasje nekaj, kar je všteto v račun), ali pa higieničnosti in sanitarnosti (sanje o električni osvoboditvi), kar pa je tako ali drugače oblika nasilja.<sup>10</sup>

Morebitni šok, ki ga izzovejo iz TV-informiranja kapljajoča dejstva, se brez posledic za »zunanje« okolje absorbira v domačem okolju fotelja in daljinca. Govoriti o zbujanju politične ali kake druge zavesti ali o TV kot agentu javnosti je brezpredmetno: »Svetovna zavest, ki jo izzovejo mediji, nikoli ne zapusti medijskega okolja.« (Bilwet, 1999: 66) Ne glede na *hard core* medijski svet, ki zbuja vtis, da je naš planet le korak od kataklizme, se zunaj dosega sevanja medijskih vsebin ponovno priplazi na površje zavest o vsakdanjih banalnih problemih in obveznostih, ki gladko in neproblematično preglasijo prej tako alarmirano in spodbujeno zavest o denimo humanitarnih katastrofah. Stvar vsakdanjega tempa je, da lahko mimogrede pozabimo vplačati prostovoljno pomoč za žrtve svetovnih nesreč, ker smo se takoj po TV-oglasu razjezili ob puščajočem pralnem stroju ali smo morali hitro skočiti po nakupih ali v avtopralnico.

<sup>11</sup> Baudrillard razlaga, da smo problem z realnostjo razrešili podobno, kot so razrešili Boga slikarji ikon. Svet in njegova realnost sta razrešena s tehnično simulacijo, z izobiljem podob, na katerih ni več kaj videti. Za Baudrillarda živimo v svetu, kjer je dominacijo prevzel znak in katerega vrhovna funkcija je v tem, da povzroči izginotje realnosti, obenem pa zabriše in prekrije samo dejstvo izginjanja.

<sup>12</sup> »TV arhiv« je odlagališče presnovljenega gradiva, ki je organizirano skladno z lastno funkcijo, to pa ni ponovno preverjanje informacij in dejstev, temveč reciklaža uporabljenega gradiva za nadaljnjo produkcijo.

<sup>13</sup> *High Vision* je tehnologija, pri kateri je televizijska slika sestavljena iz 1125 namesto iz 625 vrstic. Razmerje zaslona tako ni več 3:4, temveč 3:5,33.

Ne gre pa le za hipnost medijsko zbuje zavesti, temveč naravnost za zmožnost pomnjenja in spomina. V Orwellovi utopiji 1984 ravno ažurni izbris vseh »neuskklajenih« informacij, novic ali obljub oblasti (ali so bile prvotno resnične ali ne, sploh ne šteje) radikalno onemogoča vsakršno zmožnost spominjanja in premislek o stanju stvari. Videti je, da je ta Baudrillardov popolni zločin<sup>11</sup> danes v domeni TV-oddajanja, kjer je vračanje na ravnokar videne in slišane vsebine za preprostega uporabnika nemogoče opravilo. Percepcijska logistika, torej čedalje obsežnejša in hitrejša mimobežnost slikovnega gradiva na zaslonu, onemogoča premislek in sodbo o čemerkoli. Vse kaže, da se minevajoči kronološki in historični čas umika času, ki se instantno samoizpostavi in konča s trajnim izginotjem v TV-arhivu.<sup>12</sup>

Fredric Jameson (v McQuire, 1998) opozarja, da je pravo učinkovanje novic takojšnje izginjanje prezentnih (pravkar nastalih) zgodovinskih izkušenj oz. možnosti za njihovo nastajanje v preteklosti. »Informacijska funkcija medijev naj bi nam

pomagala pozabljati ter je kot agent in mehanizem za našo zgodovinsko amnezijo.« (Jameson v McQuire, 1998: 129) Spominjanje ni igralo in ne more igrati vloge v TV-oddajanju, ki je nastavljeno na produkcijo hipnih vsebin. »Namesto da bi se nanašalo na določen pretekli dogodek, TV locira svoje gledalce v mitični sedanosti, v kateri se zgodovina nenehno dogaja pred njihovimi očmi (...) *glejte, kako zgodovina nastaja*.« (McQuire, 1998: 129)

## IV. Ergonomija »tehnodoma«

Sledeč arhitekturni metaforiki, s katero je bila v začetni fazi uvedena TV, lahko domnevamo, da se že na samem začetku ni zadovoljila s statusom »okna v svet«, temveč je takoj izkoristila svoj potencial in se razširila tudi na vrata, kjer pa nimamo več opravka s pogledom skozi, temveč z bistvenejšim izstopom ali boljše prehodom med zunaj in znotraj, gotovo tudi med medijskim in zunajmedijskim: »... potem, ko smo pogledali skozi okno in se orientirali, lahko skozi vrata odidemo v svet in tam delujemo.« (Flusser, 2000: 156). Elektronska okna niso sinhronizirana z vrati. Še več. »Televizijski zaboji nimajo vrat. Informacije, ki jih posredujejo, ne vodijo k dejanjem: so neodgovorne informacije.« (ibid.)

Ta vrata, ki bi lahko bila vrata naših domovanj, obenem pa tudi vrata naših zavesti, vrata v javni prostor, ki se čedalje teže odpirajo – tudi tista zasilna, pomenijo glavno strateško točko medijske okupacije človekovega ognjišča in njegovega sveta obenem: »Vrata so postala okno: brez skrivnosti, prozorna in nerazumljena. (...) Zanikati vrata pomeni zapustiti svet.« (Bilwet, 1999: 115)

Ko se je v petdesetih začela inštalacija TV, ta nikakor ni mogla vstopiti v domove kot radikalni tujek ali tehnološki babbav, kar je pravzaprav takrat tudi bila. Nam, ki smo že desetletja prilagojeni na nenehno vstopanje novih tehnologij, ki so čedalje bližje našim intimnim osrčjem, pomenijo nove medijske mašinerije le fascinacijo in pomirjajočo gotovost, da bodo nove tehnologije z digitalnim in paketom *high-vision*<sup>13</sup> le izpeljale slikovno dovršitev stvarnosti, ki bo dokončno pustila za seboj pojem »originala«. Slika z elektronskega okna bo kakovostnejša kot pogled

skozi fizično luknjo v zidu. Strah pred malikovanjem, ki so ga dobro poznali ikonoklasti, bi moral biti znova tu. Dovršena slika<sup>14</sup> postaja konkretna realnost, svet pa zgolj videz. Slike bodo prekrile to, kar se dogaja zunaj. »Kažejo na svet, toda v tem, ko to počno, ga hkrati skrivajo. V tem je dialektika vsakega posredovanja, ki je razlog za zelo globoko odtujenost.« (Flusser, 2000: 188)

Da nove televizijske aparature ne bi izzvale prevelikega šoka v mirnem družinskem okolju, so se načrtovalci odločili za oblikovalsko potezo kamuflaže. Aparat je prevzel obliko kosa pohištva (šele pozneje TV-konzole dobijo kolesca in postanejo mobilne) in kot tak je bil vsaj na zunaj le del navadnega pohištvenega inventarja in obenem njegov presežek. Kljub oblikovni domačnosti je ta kos »pohištva« proizvedel radikalno reorganizacijo dnevnih prostorov, ki postanejo izrazito TV-centrični, tako v delavskih stanovanjih, kmečkih izbah ali suburbanih družinskih sprejemnicah. Tudi v panoramsko boljših legah se arhitektura notranjštine ravna po legi TV-sprejemnika. Predmedijski dnevni prostori so bili praviloma organizirani v zaključeno celoto raznih variacij (ponavadi je šlo za osnovne kose pohištva, kot so jedilna miza in potrebni stoli), ki so omogočali snidenje, soočenje in interakcijo, zbrane družine kot zaključene celote.<sup>15</sup> To zaokroženo enoto so dopolnjevali še drugi atributi, kot je recimo ognjišče, verski kotički kot zasebni nadomestki cerkvenih oltarjev in družinske galerije. Nekatere od teh je skušala TV posnemati in znane so razne groteskne reinterpretacije, ki jih lahko večinoma opazimo na lokalnih TV-postajah, ki zaradi omejenih programskih potencialov v večernih in nočnih urah predvajajo posnetek ognjišča s prasketanjem ognja (znane so tudi verzije z akvarijem in ribami). Zbrana družina lahko gleda TV, ki se pretvarja, da je ognjišče. Raziskav o gledanosti tega pojava ni, morda TV-ognjišče povsem sameva, vendar je že sevanje z dnevnega programa zadostno nadomestilo za toplino ognja. Virilio (2001) šteje ta pojav za podvojitve pojma ognjišča (sekundarno tudi svetlobe), saj je od zdaj naprej treba razlikovati osnovne funkcije obeh, pri čemer tradicionalni tip oddaja toploto (ključni dejavnik v organizaciji tradicionalnega bivališča), drugo pa medlo električno svetlobo polmraka in teme (neposredno elektronsko sevanje podob ne potrebuje več dnevne svetlobe), v kateri se presenetljivo razkriva novo obzorje.<sup>16</sup> Morda je banalnost TV-posnetka ognjišča le nekakšen svojevrsten dokaz, s katerim TV opominja na hipnotično moč sevanja lastnega zaslona. Ko zaslon seva, se obenem na njem odvija nič drugega kot televizijski pogled na svet in ta hipni svet brez skrivnosti, sploščen na površini zaslona, privablja poglede, tako kot je tribalni ogenj pripadnike plemena združil v mističnem izkustvu – v kolektivni alternaciji zavesti, ki je v plamenih interpretirala razodevanje »višjih« skrivnosti. Močnik (1993) poudarja kondicioniranost s televizijskim pogledom na svet kot neko nujo, kateri smo vsi, ne glede na razpoloženje do aparata, podrejeni: »Brž ko je televizor v sobi vključen, si ne morete, da ne bi pokukali, da ne bi vsaj sem pa tja pokukali na ekran. (...) Če je prižgan radio, lahko malo bolj na glas vpijete in preprijete radio in ga ne slišite več čez nekaj časa, kakor da ga ne bi bilo: če pa je vključen televizor, je pogovor umrl. Vsi začnejo kukati in prej ali slej buljijo v ekran, ne glede na to, kaj se tam dogaja.« (Močnik, 1993: 90)

<sup>14</sup> Za Flusserja (2000) je zagata v tem, da nobene oblike podob ne more šteti za nosilko političnega. Podoba kot taka je že antipolitična, ravno zato, ker nekaj neposredno kaže in prikazuje, vendar zaradi svoje kodificiranosti v istem zama-hu še več zakriva in prikriva. Na tej ravni slike ponavadi prikrivajo, kaj se dogaja. »Zavest, ki je v skladu s sliko, označujemo kot magijsko, mistično zavest; zavesti, ki ustreza linearni pisavi, procesnemu pogledu na svet, pa pravimo politična zavest. (...) Še več, politična zavest je vedno usmerjena proti sliki.« (Flusser, 2000: 189)

<sup>15</sup> Novi tip družinske (dis)harmonije je reprezentiran v tistem klasičnem nenehnemu preklapljanju pogleda od TV-zaslona do družinskih članov in nazaj. Ko je emancipacija dosegla še ženske in otroke, se je miroljubnost lahko sprevrgla v obsedeni boj za TV-teritorij do točke, ko je vsak družinski član izsilil svoj TV-sprejemnik in končal morečo skupno družinsko gledanje ter zaživel v svoji lastni TV-sobi.

<sup>16</sup> Vladimir Zvorkin, izumitelj »ikonoskopa«, prve oznake za elektronsko televizijo, je svoj izum predstavil kot sredstvo za povečanje dosega človekovega pogleda, na pa kot sredstvo množične komunikacije (prim. v Virilio, 2001: 36).



<sup>17</sup> Okna (prim. Jormakka, 2003) niso bila montirana toliko z namenom, da bi prepuščala svetlobo v domovanje. To bi lahko dosegli z ognjiščem, svečami ali skozi dimnik. Funkcija se je morda bolj približala vizualni razširitvi z zasebne površine na dvorišče, kjer je lahko gospodar vizualno dominiral tudi nad okolico doma. Elektronsko okno je spreobrnilo to perspektivo, saj so zdaj montirane podobe okolice tiste, ki sijejo skozi okno v domovanje. Okno je postalo oko – aktivni organ, ki naj bi po antičnih verovanjih lahko pošiljal svoje žarke v zunanji svet in vplival nanj (prim. zgodbe o zlobnem očesu pri Heliodorusu).

TV pa ne priklene samo pogleda, temveč priklene telo samo. Tako kot so priklenjeni ljudje v Platonovi votlini in buljijo v sence predmetov, tako »teledjudje« sedijo v svojih postplatoničnih votlinah-dnevnikih sobah in gledajo TV-podobe misleč, da spremljajo svet; »TV je naša domača votlina!« (Kuzmanić, 2006: 60) Vprašanje pa je, ali bo morebitno odprtje vrat še zmoglo imeti emancipatorne učinke? Bosta trenirano oko in redizajniran duh še zmožna prepoznanja in razumevanja tolikšne raznolikosti, ki se nahaja zunaj »votline«?

## V. Arhitekturni elementi medijske votline

Za delovanje teledržavljana in za njegovo reprodukcijo ne potrebujemo nič več – gledano vulgarno materialistično – kot aparat in sedišče. Na delu je skrajni minimalizem, ki obdajajoče okolje lahko odmisli in zanemari vse do stanja plesni in lukenj v strehi. Pri sedišču so mogoče razne variacije, sodobno gledanje TV namreč ne pozna omejitev, kar se tiče psihofizičnega stanja in pozicije (tip in termin TV-programa še vedno proizvaja pozicijo gledanja – to pa ne pomeni, da nas poročila v glavnem terminu, šokantnosti navkljub, ne morejo spraviti v notranjo izkušnjo polspanca): lahko smo zleknjeni ali na tleh ali na ležalniku, lahko pri frizerju ali v domači postelji, klasično zadeti ali zadeti od treznosti. Oba elementa, na eni strani elektronsko okno – vir postmoderne presnove sveta v podobah, na drugi psihofizično pozicioniranje gledalca, konstituirata gledalčev habitat, pri čemer, to moramo že zdaj poudariti, ni vedno jasno, kdo koga gleda, saj imamo opravka z nadvse zagatnim obratom optike.<sup>17</sup>

Virilio (2001a) v svojem prispevku *Neverjetna arhitektura* poudarja, da način arhitekturne zgrajenosti prostora, najsi bo to bivalna enota ali širše urbanistično planiranje, omogoča vzpostavljane ali prekinitve komunikacije. Kako je torej bilo s historičnim oknom, s tisto odprtino, skozi katero, po Močnikovih besedah (prim. Močnik, 1993: 154), pelje prehod med arhitekturo in urbanizmom in obenem element, ki je v svojem neslutnem razvoju postavil v negotovost prehajanje med zunaj in znotraj. Povezanost okna in vrat se pokaže v dejstvu, da prvotna bivališča osvetljene odprtine niso poznala, imela so le vhod in odprtino, ki je bila dimnik. Praokno naj bi bila obenem vrata, ki pomenijo temeljno realnost bivališča. Združljivost funkcij ni bila problematična, saj je bil dom takrat razumljen zgolj kot zatočišče pred necivilizirano naravo in kraj, kjer so se odvijale temeljne življenjske funkcije. Vrata-okno so poleg pretoka prebivalcev za ta namen prepustila tudi dovolj svetlobe. Za vsako najmanjše dejanje je bilo treba prestopiti prag, nihče ni pozneje tako pogosto prestopal tudi okna. »Okno v pravem pomenu besede, drugo okno, se – še preden postane značilni element kmečkih hiš, še zlasti pa palač in meščanskih domov – pojavi veliko prej: v prostorih, namenjenih čaščenju, in v samostanih.« (Močnik, 1993: 155) Prav v sakralnih prostorih se pojavi prav posebno okno, ki pa seveda ni namenjeno gledanju skozi, temveč prepuščanju svetlobe, pravzaprav nebeške luči v prostor. Govorimo o barvitih in oblikovno pestrih gotških vitražih, ki so vernikom projicirali abstraktno nebeško glorio v drugače kamnit, temačen in hladen prostor: »... gotška okna, ki so zanimiva zato, ker so gotski ljudje na vitražnih oknih cerkva prvi gledali televizijo ..., se pravi so zaslon projekcije nebes na zemljo in televizija je bilo obenem televizija in teovizija« (ibid.). Pozneje,

z razvojem mest, postanejo recimo baročna okna element na fasadi, od zunaj, glede na pročelje, dekorativna, od znotraj funkcionalna. Vendar začne okno delovati na mestni način šele skozi svojo ekspanzijo, ko postane množični element uporabne arhitekture. Industrijski postopek in strojna obdelava okenskih okvirov, tako kot njihovo nameščanje na fasade povzroči, kot temu reče Močnik (1993), da okna oglušijo. V trenutku, ko postanejo le serijski element na fasadi, »... ko se skozi ne da več gledati v svet, v tisti kultivirani svet klasicistične psevdonature, ukročene narave, ko skozi noter ni videti več milih lic, ki jih je gledal še Casanova, ko okno torej oglušijo« (ibid.: 157). Historično okno pa pozna tudi svoj konec, ko v nekem splošnem vodilu postmoderne arhitekture postane eno z zrcalom-fasado.<sup>18</sup>

Vendar bistveno je, da uvedba tretjega okna, ki jo poznamo dobrih petdeset let, izniči razgled, ki ga je omogočal osebni pogled skozi okno na trg ali kakšno drugo mesto ali podeželsko pokrajino. Pri TV-oknu gre za »... v svojo notranost usmerjeno odprtino, ki ne daje več pogleda na okoliški prostor, temveč bolj oddaljeni pogled: pogled, ki sega onstran vidnega horizonta.« (Virilio, 2001a: 67) Zbiralec elektronskih podob daje le posredno osvetlitev prostora, ki je neodvisna od naravnega ciklusa dneva in noči. Prav nasprotno, novo okno, poleg vidnega obzorja, sesuje tudi časovni cikel in ponudi svojo 24-urno navzočnost in vsepričujočnost – kontinuiteta, ki zanika svoj začetek in konec, se lahko prekine zgolj ob izpadu električnega toka. Ravno pri elektronskem oknu lahko tej »odprtini« prvič pripišemo polni pomen njegovega etimološkega izročila, ki ga povezuje s penetracijo (tudi posilstvom),<sup>19</sup> dejanjem, ki uveljavlja lastno avtoriteto in kontrolo z nasilnim vstopom. Kdor je dobrodošel in ima dobre namene, vselej vstopa skozi vrata. Skozi vrata vstopajo povabljeni, skozi okno se poskušajo priplaziti vsiljivci ... Vendar je bilo klasično okno tudi točka upora, mesto, kjer je bilo mogoče subverzivno obiti gospodarjevo oblast nad bivališčem. Tragični Romeo je požel vse naše simpatije, ko je prek okna (balkona) osvajal svojo Julijo. Prepovedane ljubezni se rade uresničujejo skozi okna. Elektronsko okno<sup>20</sup> nadaljuje izročilo osvajanja in dvorjenja, vendar brez »romantičnega« čara. TV-osvajanje ne naskakuje avtoritete gospodarja *oikosa* in ne osvobaja zatiranih, temveč je TV s reproduciranjem patriarhalne avtoritete ustanovila svojo lastno vzporedno avtoriteto, ki tako ali drugače pristane v konfliktu s klasičnim paternalizmom.

Če je stari gledalec lahko menjaval svojo pozicijo in oprezal skozi okna, usmerjena v različne smeri neba in na različnih etažnih nivojih, se vsaj na prvi pogled zdi, da je TV-gledalcu omogočena ista operacija z menjavanjem TV-programov. Vendar je stari gledalec bolj suveren, saj lahko stopi v neposredno interakcijo z oprezojočim okoljem. Lahko recimo vtakne glavo skozi okno, ali pa tudi ne, in kriči provokativne parole, lahko tudi skoči skozi okno ali koga k temu prisili, v vsakem primeru bo njegova zaznavna prekoračitev okenskega okvirja izzvala reakcijo okolja. TV-gledalec je po drugi strani *apriori* kastriran, saj je soočen z neprekoračljivo površino ekrana in ne glede na to, da sta njegov vidni horizont in čas sprejemanja kvantitativ-

<sup>18</sup> Stavba sama postane reflektivni megazaslón (videoeokran), kjer obstaja potencialna možnost, da se z učinkom *live* zapisuje in tako rekoč permanentno, 24-ur na dan, predvaja urbana dinamika. Fasada stavbe ni več medij njene notranje namenskosti ali razkošja, ampak je medij na način *no comment* prenosa svoje neposredne okolice.

<sup>19</sup> Jormakka (2003) se v »Domestifikacija človeške vrste« poigrava z latinskim izvorom besede okno. »... *fenestra* je sorodna latinski besedi *penes* (znotraj) in njenim derivatom *penetrare* (iti noter) in naprej seveda *penis* ...«. Jormakka razlaga, da je bila ena zgodnejših funkcij bivališča zamejitev gibanja in varovanje ženske nedotakljivosti pred tujimi vsiljivci. Pogoj za nedotakljivost ženske je bila nedotakljivost samega bivališča, v katero ni smel skozi nobeno odprtino nihče vdreti, saj bi to že pomenilo nekakšno predposilstvo in oskrnitev skrivnosti, ki jo varuje hiša, in v naslednjem koraku tam notri skrivana ženska.

<sup>20</sup> Šele potem, ko se je restaviral v svoji antiseptični elektronski obliki, ko je postal bi(multi)seksualen, je TV-Romeo izgubil svojo subverzivnost, osvojil predvsem gospodarja in postal osvajalec (in penetrator) src, možganov in drugih organov celotne družine.

<sup>21</sup> Beseda »odmerjati« je tukaj namenoma, saj se načrtovanje TV-programiranja odvija na način doziranja v medicinskem ali farmacevtskem smislu, skratka družbeno-sanitarnem, ne gre pa le za odmerek t.i. zdravila ali mamila, temveč za »uravnoteženo« mešanje snovi-vsebin, ki zagotovi zeleno učinkovanje.

<sup>22</sup> Dejanski poskus soočenja se pri Hitchcockovem *Rear Window* konča z nepričakovanim vdorom opazovalca objekta v temno kamro opazovalca in posledično nesrečni padec glavnega lika ravno skozi njegovo opazovalno okno, ki ga nemudoma pahne iz zdravega stanja nazaj v pozicijo voajerja-paralitika.

<sup>23</sup> Načrtovalci so morali TV rešiti zagatne enosmernosti in ustvariti bolj interaktiven medij. Televizijska prodaja je eden tovrstnih poskusov, kjer obstaja možnost neposrednega soočenja prek TV-nakupa, na TV vidite novi globinski sesalnik, ki vas prevzame, zavrtite številko in tega še isti dan lahko preizkusite pri sebi doma. Pedagoško sporočilo take TV-interakcije bi bilo, da »vključiti televizor pomeni zapustiti stanovanje« (v Bilwet, 213).

<sup>24</sup> Ne vprašamo se več, kako daleč je, temveč koliko časa traja vožnja do tja.

<sup>25</sup> Promet je urejeno in usmerjeno gibanje. Površine in prostore, kjer poteka, določajo njegove omejitve gibanja oziroma optimizacije tekočega pretoka, kar pa se v celoti izključuje s pojmom javnega prostora. Prometni znak kot emblem »prometnega« gibanja pa se v različnih oblikah tihotapi tudi na druge površine in moralno »ureja« kadilce, sprehajalce, ponočnjake ...

vozilo, izdelek povojne avtomobilske industrije, enačimo z udobjem mobilnega salonskega naslanjača. Mobilne tehnologije, ki bi jih po učinkovanju kot povzročitelje gibanja lahko šteli med tehnologije kinetične energije, so povzročile drastično krčenje prostorskih razdalj, kar je popolnoma spremenilo geografijo pokrajine.<sup>24</sup> TV in pozneje računalnika ne moremo šteti le kot agenta informacijske revolucije. Pojem »informacijska avtocesta« navsezadnje neposredno namiguje, da ju je treba misliti v kategorijah prometnega sredstva, ki pa se mora vselej podrejati »prometnim« znakom in omejitvam »gibanja«.<sup>25</sup>

Informacijska tehnologija se je povzpela na še radikalnejši različici gesla »*travelling without moving*«, saj s stališča potujočega nimamo več opravka z energijo, ki povzroča premikanje, kot bi se izrazil Virilio, ampak z energijo, ki jo sam imenuje kinematična. Energija torej, ki jo je v polni meru izkoristila TV in ki je posledica »učinka gibanja ter njegove bolj ali manj velike

neskončna, njegovo sliko vedno montira, kadrira, usmerja in izbira nekdo drug. Njegov pogled je vedno diktiran s strani pogleda nekoga drugega. »... od trenutka, ko vključijo svoje TV-sprejemnike, se prav telegledalci – naj so ti zaporniki ali ne – nahajajo v polju televizije. V polju percepcije, nad katerim pa očitno nimajo nikakršne moči, razen morda edine možnosti, da prekinejo predvajanje.« (Virilio, 2001: 40)

Da bi polje televizije označili kot območje nadzora ni potrebno, da aparat priženemo do skrajnosti, kjer bi opravljal funkcijo Orwellovega *teleekrana* kot zalezovalskega receptorja, čeprav je tudi ta forma v raznih CCTV in resničnostnih šovih še kako živa. Dovolj je, da TV-polje sprejemniku odmerja<sup>21</sup> točno nekaj, v nekem mentalnem okviru in ima tako nadzor nad njegovim vidnim poljem. »Kdor gleda, oslepi,« bi rekel Virilio po svojem *L'écran du désert*.

Če se vrnemo na pozicijo gledalca in pogledamo moment voajerja kot nekoga, ki svojo aktivnost izvaja v čisti inerciji, v zgolj gibanju lastnih očesnih zrkel, je potemtakem simptomatični voajer nekdo, ki je paraliziran ali tetraplegik, nekdo, ki je obsojen na svoj (premični) stol. Vendar ima voajer, čeprav paraliziran, tako kot še ne povsem ozdravljeni James Stewart v Hitchcockovem *Rear Window*, le zmožnost prestopanja fizičnega okenskega okvirja in soočenje z opazovanim objektom.<sup>22</sup> V primeru TV-gledalca, če ta razvije voajersko patologijo, pa prehod skozi elektronsko okno ni mogoč, kar tudi onemogoča takojšnje suspendiranje voajerske pozicije (vsakršno vstajanje s stola, da bi izkustveno preverili videno, je utelešena nezmožnost)<sup>23</sup> in umešča TV-gledalce med fizično povsem zdrave paralitike.

Ravno stol je namreč kos pohištva, ki je postajal čedalje bolj avtonomen (Virilio, 2001) in ga lahko štejemo kot referenčni model porajajoče mobilnosti: »Vozilo se je pravzaprav pojavilo kot naslednik stola, na katerem si spočijemo spodnje dele telesa.« (Virilio, 2001: 34) Če je neposreden podaljšek premikajočega se stola kočija, rikša ali kar invalidski voziček, lahko motorno

<sup>26</sup> Primer v Virilio, »Zadnje vozilo«, 39.

<sup>27</sup> Kiberfilozofi psihoanalitične orientacije mestoma namigujejo na sorodnost, da razkroj fizičnega prostora in predvsem prisotnosti teles v kiberokolju nosijo nekatere podobne poteze kot najstniške fantazije pubertetnikov in njihovo nelagodje z lastnim telesom. *Second Life* idealno izpolnjuje infantilne sanjarije o zamenjavi identitete.

hitrosti na percepcijo očesa ter na optično in opto-elektronsko percepcijo« (ibid.: 33). Od virtualnega popotovanja vas ne bodo skeleli sklepi, temveč vnete oči.

Posledično lahko postavimo ne le vprašanje sleherne prostorske prostranosti, temveč tudi doslej znane zakonitosti arhitekturnega načrtovanja okolja, predvsem pa bivališč in bivanjske opreme. Tako ortodoksni hekerji skoraj ne potrebujejo postelje, kvečjemu kakšno žimnico in seveda ergonomski stol, v katerem se da odlično zadremati. Ob intenzivnem izkoriščanju kinematične energije se je pestrost človekovega bivališča in njegovih mobilnih satelitov-enot minimalizirala na ergonomijo stola in njegovega okoliša *hightech*. Človek je bog s protezami! »Preopremljeni« zdrav človek se v svoji inertni poziciji paradokсно izenači z invalidom. Zvesta priklopljenost na medije lahko skrči bivalni prostor do njegovih skrajnih zmožnosti, do arhetipa *camere obscure*, najsi bo to bivalna kapsula v hotelu Kotobuki v Osaki,<sup>26</sup> v katerih ni mogoče stati vzravnano, čeprav so, ironično, opremljene s televizorjem in telefonom, ali sedež in zaslon v porno videokabinah. »Od tod tudi vzpostavitev obsedenega stanja bivališča, ta za truplo značilna negibnost interaktivnega bivališča. Kabine, ki izpodrine pohištvo bivalne enote, kjer bo glavni kos pohištva stol. Ergonomsko oblikovani stol invalida. Ali morda – kdo ve, kanape? – postelja. ... Divan, na katerem bomo predmet sanj, ne da bi sanjali. Ležišče, na katerem bomo predmet gibanja, na da bi se gibali.« (Virilio, 2001: 33, 34)

Vseobsegajoča inercija gibanja znotraj prostora, v katerega so potisnjeni teleakterji, na račun bivanja v mediju, je po Viriliu (2001) t. i. »*zadnje vozilo*« (bivalni prostor, reduciran na stol, na katerem smo predmet premikanja), s katerim potujemo in se obenem nikamor ne premaknemo. Odprtje tretjega okna, na račun izkoriščanja kinematične energije, je temeljito zamajala še včeraj jasno prehajanje med zunaj in znotraj in med vhodom in izhodom. Ob tem se poruši dosednji koncept človekovega bivališča, ki je z zanikanjem vrat oziroma prestopanjem praga postala kapsula zadnje revolucije v transportu, namreč »transporta na mestu«. Elektronsko okno odpravi temeljno načelo arhitekture kot pogojevalca gibanja, namreč dosedanjo nujnost fizičnega dostopa oz. dejanske prisotnosti potisne v ozadje kot sekundarni drugi plan realne izkušnje. »*Zadnje vozilo*« bo poneslo teleakterja v okolje brez časovnih odmikov in razdalj, celo brez zunanosti, tako bo vsak od priklopljenih lahko s hipnim prenosom izvajal miniaturizacijo svojega okolja pa lastni izbiri. Kolektivno početje in obenem personalna (*custom-made*) kontrola okolja in lastnega življenja (identitete) kot ultimativna potrošniška izbira.

## VI. Kaj še ostane zunaj?

Po vzpostavitvi zasebnega kot varne kapsule, mesta posameznikove samorealizacije in poznejši tehnološki nadgradnji v minimalizirano okolje »*zadnjega vozila*« lahko družbeni ergonomisti in upravljavci lansirajo geslo: »Spremeni svet, ostani doma.« (Bilwet, 1999: 216) Nekatere skupine aktivistov so še pravočasno spoznale, da je internet le socialna mreža in logistični prostor, in s tem ubranile vrata. Ker tudi relativno svobodna mreža ne more premostiti zasebne pozicije priklopljenih uporabnikov, kibernetični prostor ne more postati polje akcije, temveč le organizacije ali inertne fiksacije v recimo *Second Life*.<sup>27</sup> Prevrat informacijske revolucije je ravno ta, da kdor zdaj vstopa v javni prostor, zamuja informacije. Če želimo biti informirani, moramo

<sup>28</sup> Pešec je v nekaterih urbanih predelih kategorija blizu izumrtja. Napor urbanistov in mestnih uradov, da bi odtegnili kakšen košček, predvsem mestnih središč, avtomobilskemu prometu, priča, da smo blizu ustvarjanja rezervatov, kjer naj bi bil pešec razbremenjen nenehne nevarnosti mobilnega okolja. Po drugi strani ostajajo mestni parki, ti poligoni umetne, ukročene narave, še edini rezervati, kjer je hitrost hoje ali reducirana na ritem sprehoda ali pospešena do hitrosti rekreacijskega teka.

<sup>29</sup> Od vseh prenosnih avdioaparatur za izključno zasebno uporabo je stari Sonyjev kasetar s svojim imenom najbolj nakazal, za kaj gre. »Walkman« je avdionaprava za mobilne osebe, ki so si svoje gibanje nadgradili z individualno in zasebno zvočno kuliso in tako prvi ustvarjali (režirali) lasten, instantvideospot na ulici.

ostati doma. Nenehni priklop umirja občutek izrednega stanja in ustvarja podobo normalnega poteka stvari. Teleprezenca ima učinek varljivega pomirjevala, ki osvobaja politično in ekološko zavest občutkov krivde, da nismo ničesar storili. Prisesani na svojo kavč si mislimo: »Jaz s tem nimam nič«.

Elektronska paradigma in množično izkustvo medijev (v Eisenman 2001) so temeljito predrugali naš način gledanja, kot tudi osnovno kategorijo percepcije gledanja v arhitekturi, povezane z »monokularnim perspektivnim pogledom, ki omogoča, da se vse projekcije prostora zarišejo na eni sami planimetrični ravnini.« (Eisenman, 2001: 54) Še posebno (post)moderna arhitektura se prilagaja novemu pogledu, ki nima časa za interpretacijo. Preseči ali bolje zamajati poskuša lastno realnost betona in opeke, stopiti se mora s čedalje bolj dinamičnim gibanjem, ki jo obdaja in preči. Postmoderno mesto je ukrojeno po novi dinamiki gibanja, ki ga obenem tudi omogoča, kjer gibajoči se subjekti in objekti nimajo več svojih fiksnih stojišč. Vožnja skozi urbano krajino, predvsem vožnja in ne hoja, saj je mobilnost

edini kompetentni način spoprijemanja z zahtevami urbanega tipa bivanja in obenem pomeni evolucijsko višjo in varnejšo stopničko kot pešec,<sup>28</sup> obremenjuje čute, z nešteto vtisov ustvarja skorajda halucinatorno izkušnjo. Na podlagi Baudelairovih vtisov *flanneurja* Močnik (1993) poudarja ravno neartikuliranost vtisov, ki so »delni, bežni in mehanični«. In skoraj izključno vizualni, slušni vtisi pa so postali visokojakostna zvočna kulisa, sestavljena iz шумov in ropota, obe komponenti pa siromašita prostor za zaokroženo in celostno komunikacijo, ki je bila značilna za *gemeinschaft*. Močnik (1993) navaja nadvse zanimivo korelacijo na perceptivni ravni, in sicer med sodobno urbano krajino in *videospotom*. *Videospot* kot medijski izdelek, kot umetniški poskus raztegnitve TV-estetike s šokantno montažo, hitrimi sekvencami in množico vizualnih učinkov ponazarja vsakdanji izkustveni in obenem perceptivni okvir subjekta v urbani okolju, pri čemer naj bi zgodnje izkustvo videa že bila prilagoditev na dinamiko urbanega okolja z udomačitvijo percepcijskih težav. »Video je urban: ni mogoče dognati, ali so morala najprej mesta podivjati v megalopolis, da je video razvil svoje tehnološke zmožnosti, mi pa smo se ga naučili gledati; ali smo se šele skozi video adaptirali na okolje.« (Močnik, 1993: 137) Urbane krajine, ki v svojih pospešitvah zahtevajo čedalje večje napore očesa, so našle svojo sorodno obliko v videoprodukciji (eden najpogostejših motivov *videoarta* sta ravno urbana krajina in njena dinamika). Ob nenehnem hranjenju z videopodobami se poznejše izkustvo gibanja po betonu in asfaltu kaj kmalu spremeni v fiksijsko doživetje<sup>29</sup> (od tod izvira tisti občutek udeležencev mestnega kaosa, da se nenehno nahajajo v videospotu).

Pri ulici, ki je čedalje bolj le cesta, gre seveda večinoma za promet, to je nevalgična točka mobilne družbe, ki izzove številne reakcije, če je prekinjena. Banalnost avtomatiziranih TV-sond mestne pokrajine, kjer kamere, nameščene na strehah nebotičnikov ali na kakšnih drugih mobilnih platformah, sondirajo svoj perimenter z *avtorepete* posnetki ter večerno pop glasbo, dokazujejo, da je za nami še en gladek iztek še enega povsem navadnega dne s povsem zmernim prometom, brez nereda in nepričakovanih množic. Po šokantnih terminih svetovnih nesreč je večerni off-termin TV-programa namenjen zasebnim ponočnjakom, kot garancija, da v naši soseski in bližnji okolici ni nikakršnih izrednih razmer. Vsako nepredvidljivost dojamemo

kot anomalijo, za obliko nereda, ki moti ustaljeni potek stvari. Prostor ulice, ki bi moral izvorno pripadati javnemu prostoru, je postal zaseden z nešteti mobilnimi kapsulami, zasebne notranjosti, ki ne poznajo postanka, temveč so v stalnem obtoku. Na tej točki se odvija eden glavnih simptomov privatizacije javnega prostora, saj je slednji kot nekaj, kar je kot rezultat človekovega delovanja *a priori* nepredvidljiv in nepodvrgljiv, postal stvar urejanja, nadzora in upravljanja, povzet v prepovedih in zapovedih množice prometnih znakov in zakonov o kršenju javnega reda in miru. Avtomobilizem kot tista prevladujoča realnost današnjih postmodernih cest je le podaljšek TV-izkustva z drugimi, bolj samoupravljaljskimi sredstvi. Razlika ni le ta, da podobe z vožnjo montiramo sami, temveč da smo hočeš nočeš prisiljeni gledati, saj programa ne moremo izklopiti ali preprosto zapreti oči. Na strateških linijah zgoščenega prometa je cesta kratkomalo mutirala v totalitarno TV, kjer še zadnjega izhoda v tipki »off« ni več. »Od sveta in narave ter nekdanjih poti, kar načeloma vse spada v območje čedalje bolj minljivih človeških existenc, je ostalo bore malo. Ostale so kvečjemu še kulise. Narava in celo mesta so tukaj le še kulise počestniškega televiziranja kot vrhunske oblike podružbljanja/idiotizacije.« (Kuzmanić, 2006: 61)

Če brez zadržkov poskušamo odgovoriti na vprašanje, »kaj ostane zunaj?«, lahko tvegamo in rečemo: zunaj je čedalje večja puščava! Pa ne zato, ker bi usihali vizualni ali avdioimpulzi, ali zato, ker bi prenehal obsedeni promet, prej nasprotno, dinamika urbane krajine dosega stopnjo, ko čedalje več gledamo in vedno manj vidimo, in kar je pogloblitvejša, vse postaja vnaprej določljivo in predvidljivo, tako kot v puščavi pride za znom peska naslednje zmo in za naslednjo peščeno sipino še ena enaka in tako v skorajšnjo enolično neskončnost.

## Literatura

- ARENDR, H. (1996): *Vita Activa*. Ljubljana, Krt.
- BILWET (1999): *Medijski arhiv*. Ljubljana, Študentska založba.
- DEBORD, G. (1999): *Družba spektakla*. Ljubljana, Študentska založba.
- DOLAR, M. (2004): *Panakustikon*. Problemi, 5–6, str. 103–127.
- EISENMAN, P. (2001): *Razvoj gledanja – arhitektura v dobi elektronskih medijev*. V: *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana, Slovenska kinoteka – Imago.
- FLUSSER, W. (2000): *Digitalni videz*. Ljubljana, Študentska založba.
- JORMAKKA, K. (2003): *Lost in Space – »The domestication of the human species«*. Skripta predavanj, Technische Universität Wien.
- KUZMANIĆ, T. (2006): *Razkosanje žensk ali l'homme n'existe pas: komunikacijske, etične in politične dimenzije tabloidizacije – »zadeva Rebeka«*. Ljubljana, Medijska preža, št. 25/26, str. 58–62.
- MCLUHAN, M. (2002): *Understanding media*. London, Routledge Classics.
- MCQUIRE, S. (1998): *Visions of Modernity*. London, SAGE Publications.
- MOČNIK, R. (1993): *Extravagantia*. Ljubljana, Studia Humanitatis-Minora.
- ORWELL, G. (1983): *1984*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- SPIGEL, L. (2001): *Welcome to the Dreamhouse*. London, Duke University press.
- VIRILIO, P. (2001): *Zadnje vozilo*. V: *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana, Slovenska kinoteka – Imago.
- VIRILIO, P. (2001a): *Neverjetna arhitektura*. V: *Vrzeli filma in arhitekture*. Ljubljana, Slovenska kinoteka – Imago.