

# DEDIŠČINA IKONOKLAZMA

na temeljih ikonoklazma zgraditi slovensko avdiovizualno kulturo

*"If you'll build it, he will come,"* pravi v filmu *Polje sanj* (Field of Dreams, 1989) glas Kevinu Costnerju, ko ta nezanosno pogreša pokojnega očeta, igralca baseballa. Ko zgradi igrišče, oče res pride. *Če ga boš zgradil, bo prišel.*

Slovenski film je dokaz, da ni nujno tako. Potem ko so mu odvzeli filmski studio, ko so zmanjšali že tako nizka sredstva financiranja in ko se obseg poklicev, za katere izobražuje Akademija, ni spremenil od njene ustanovitve pred pol stoletja, po vseh teh izgubah in porazih je slovenski film šele postal zares velik. Ne samo zaradi nagrad, predvsem zato, ker je nehal biti dekor, okras v nedrju oblastnikov, ker je zavzel jasno stališče do sveta in postal – človeški. Zato, predvsem, je velik *Kruh in mleko*. Zdaj, kot pravi Zoran Živulovič, začenjamo s točke nič. Gre lahko samo še na bolje? Ni nujno. Studio Viba film je zgrajen – ali bo prišel, pa je seveda dvoumno vprašanje, saj je po svoje že ves čas tu, in glede na to, kako velika je Slovenija in kaj vse tu počnemo, je en velik celovečerni film na dvajset let neizpodbitno dovolj. Zakaj bi hoteli več?

## na temeljih ikonoklazma

Zato, ker je film del avdiovizualne kulture, ta pa ni zgolj eden od segmentov kulture, temveč njen temelj, njen motor. O tem nenazadnje govorijo celo njeni nasprotniki, ko se zgražajo nad vlogo in pomenom podob v sodobni kulturi. Seveda se kritiki "kulture podob" že v osnovi motijo – brez podob pač ni kulture. In to ne v smislu civilizacije, temveč enostavno obstoja človeške vrste. Podobe niso zgolj stvar umetnosti, celo teologija ali pač znanost, kljub statusu (preučevalca) nekakšnega skrivnostnega, nevidnega, mimo reprezentacij obstoječega sveta, prav tako temeljita na podobah, na reprezentacijah. Pomislite – ko bi od fizika zahtevali, da pogled odvrne od krivulj, ki jih izrisujejo njegovi merilci, bi ničesar več ne zaznal. Ko bi človek res uspel ukiniti podobe in svoje oči namesto k podobam usmeriti k nekakšni prapodobni, ki naj bi jo te podobe odlikavale, bi videl manj, neizrekljivo manj. Pravzaprav bi, kot pravi epistemolog znanosti Bruno Latour, za vedno oslepel! Tradicionalno krščanstvo, znanstvene laboratorije in eksperimente sodobnih umetnosti poganja ikonoklazem, torej sovraštvo, želja po uničevanju podob. A hkrati našete tri prakse ne morejo brez podob. Ideja, kako lepo bi bilo, ko bi mogli biti brez podob, koliko čistejši, boljši, hitrejši bi bil dostop do boga, narave ali resnice, nujno naleti na oviro. Brez podob, brez posredništev, brez pripomočkov vseh vrst in oblik pač ne gre, kajti le prek podob pridobimo dostop do boga, nara-

ve in resnice. *La vérité est image, mais il n'y a pas d'image de la vérité.*

Ko so Talibani razrušili dva kipa Bude, je bila takoimeno zahodna javnost zgrožena, a po drugi strani navdušeno sprejema identično prakso, ko cele generacije medijskih filozofov, od Jamesona do Baudrillarda, razglašajo podobe za prevare! Še več! Tako kot so Talibani s svojim ikonoklazmom povzročili, da so v medijskem poročanju o uničenih budističnih ikonah nastale spet nove podobe, tako ikonoklasti filozofi v svojem preziranju podob proizvajajo vedno nove podobe, če ne drugega, s pridobivanjem pozornosti javnosti, podobe samih sebe.

Pravzaprav je vedno tako, uničevalci podob so od nekdaj istočasno proizvajali nove podobe. Farel, znameniti ikonoklast iz Neuchatela, ki je požgal in uničil knjige in kipe katoliške cerkve, je bil nekaj stoletij kasneje sam počaščen s kipom pred cerkvijo, ki jo je bil očistil podob. Med španskim osvajanjem Mehike so katoliški duhovniki od svojih kolegov zahtevali, da so kipe Marije postavljali točno na tistih mestih, kjer so prej stali uničeni poganski "idoli". Zadnji *Kinotečnik* v napovedi projekcije filma o Derridaju taistega slavi kot ikonoklasta. Kaj pa bo film ikonoklastu, kaj umetnost podob uničevalcu podob? – bi se vprašali, ko bi ne vedeli, da k doslednosti ikonoklastične drže sodi tudi to: sodelovanje pri nastajanju novih podob.

Pomislite samo, kje je stala "stara Viba". Slovenski *filmski studio*, tempelj povojne produkcije umetnosti gibljevih podob je nastal na izpraznjenem ogrodju *cerkve*, torej nekega drugega templja nekih drugih podob. V tem, smo rekli, ni paradoksa, to je zakon, tudi za novo Vibo je bilo treba najprej ukiniti staro – če filmski studio razumemo kot temelj filmske industrije, in gotovo to lahko, potem je jasno: *slovenska filmska industrija je zrasla iz ikonoklazma*.

*Ekran* pravzaprav od samega začetka to beleži kot slabost slovenske avdiovizualne kulture. Da junaki slovenskih filmov govorijo "papirnato slovenščino", program slovenske televizije pa ni drugega kot "radio s slikami", so hitro postali obče resnice, ki so opozarjale, da nekaj ni v redu, a so v svoji občosti tudi prikrivale žalostno dejstvo, da vizualne umetnosti v Sloveniji nastajajo pod hipoteko manjvrednosti podob, in da je kompenzacija za to manjvrednost zatekanje k jeziku kot nosilcu "nacionalne samobitnosti", posledično torej naslanjanje na književnost v scenaristiki, na radio pri televiziji, na knjižno slovenščino v filmu. To je bil kontekst, v katerem je slovenska avdiovizualna umetnost ostajala besedna umetnost v slikah, ilustrirana literatura.



## pismenost

Eden od razlogov takega stanja je najbrž tudi inercija in relativna siromašnost države. Avdiovizualna pismenost je bila ob vpeljavi filma in kasneje televizije bistveno nižja in manj razširjena kot pismenost na področju knjižnega jezika, in tega tudi ni bilo enostavno spremeniti. Knjižni jezik je pač najbolj poceni in za še tako zahtevne rabe sta tu dovolj dovolj svinčnik in list papirja. Avdiovizualna umetnost zahteva pismenost druge vrste.

Vendar se je do danes del opismenjevanja že zgodil – otroci, ki pred vstopom v šolo vsaj toliko časa prebijejo z risankami kot s svojimi mamami, poleg "maternega" nedvomno poznajo tudi jezik avdiovizualne kulture. Nerodno je le, ker je takoj, ko pridejo v šolo, bistveno več pozornosti namenjene razvoju njihovih spretnosti na področju govorjenja in pisanja kot pa ustvarjalni rabi avdiovizualne govornice. Zveni kruto, vendar povejmo: krivde za to, da so državljanke in državljani, vključno z otroci, zgolj pasivni potrošniki avdiovizualne kulture, ne nosijo sodobni mediji, zlasti ne računalniki in televizija, s katerimi preživimo največ časa. Ne, to breme je na strani tistih, ki ustvarjajo take pogoje, v katerih državljani nimajo možnosti, da bi ustvarjalno uporabljali sodobne medije. Dolgo časa je za razlog nedostopnosti medijev veljala sama tehnologija, njena kompleksnost, predvsem pa naj bi nedostopnost povzročale visoke cene naprav. Z digitalizacijo je ta razlog ostal samo še slab izgovor. Kamera in računalnik sicer staneta več kot list papirja in pero, vendar vse bolj postajata dostopna individualnim uporabnicam in uporabnikom. Poleg tega pa bi, kadar gre za opismenjevanje na področju avdiovizualne kulture, v današnjih pogojih vsega bremena ne nosile nujno samo šole in druge izobraževalne ustanove.

Morda res ni najbolj primerno, v teh dneh omenjati ZDA, vendar je zgled preveč dragocen, da bi se mu odrekli: tam je od leta 1984 v veljavi zakon o kablinski televiziji, ki določa, da so kabselske družbe državljanom na področju, ki ga pokrivajo, dolžne omogočiti kreativen dostop do televizije. Če hočejo pridobiti licenco, morajo biti njihovi prostori dostopni javnosti; del dobička so dolžne nameniti za nabavo opreme in za izobraževanje za televizijo ter na tej osnovi oblikovati javno dostopne programe, ki imajo v osnovi tri vsebine: javno rabo, izobraževanje in vladno informiranje. Tudi uporabniki so predvsem, kot kaže praksa, treh vrst. Bodisi so to etnične skupnosti, ki pripravljajo in oddajajo programe v svojih jezikih, imigrantom nudijo praktična navodila glede tega, kako preživeti v lokalnem okolju in podobno. Druga skupina uporabnikov so politične in religiozne skupine: neonaciji in Ku-klux-klan, Greenpeace in različne New Age skupine pripravljajo svoje kabselske programe. Tretja skupina so avtorji, ki v teh televizijskih programih uveljavljajo svoje poglede, držo, ravnanje, eden bolj bizarnih primerov je *Kitty's Kronicles*, program kabselske televizije na Manhattnu, ki dokumentira ekshibicionistične projekte svoje avtorice. Večina teh programov dejansko zgolj posnema konvencije in standarde "velike" televizije, in ker so kopije lahko samo še slabše od nje same, so ti programi dejansko, podobno kot video art, omejeni na ozek krog somišljenikov, znancev in prijateljev tistih, ki te programe pripravljajo.

Obstajajo pa tudi izjeme. Danes že legendaren je primer televizijskega programa Rox, ki sta ga za kabselsko televizijo v Bloomingtonu v Indiani med leti 1992 in 1995 pripravljala dva prijatelja. Njun koncept je bil sila enostaven: neselektivno sta snemala svoje prijatelje – oziroma tisto, kar se je njim in njima pač trenutno dogajalo – in to predvajala po televiziji. Navdušenje gledalk in gledalcev je bilo tolikšno, da so se na prav tako legendarni televiziji MTV odločili posnemati njihov zgled in so uvedli televizijski program, ki ima še danes neskončno veliko klonov, namreč program *The Real World*. Koncept omejenosti na krog znancev in prijateljev, ki je zaviral razvoj video arta, je v tej, do skrajnosti izpeljani različici, pripeljal do razvoja žanra, ki je še danes med najbolj gledanimi televizijski programi, namreč *reality TV*.

## interpasivnost

Že ob *reality TV* pride do polne veljave tudi pojav, ki sicer temeljno določa avdiovizualne kulture sodobnosti, to je povezovanje filma in televizije z bolj sodobnimi, novejšimi tehnologijami, od računalnikov oziroma interaktivne televizije do mobilnih telefonov. Sprememba je že tudi kvalitativna. Pravzaprav moramo na tem mestu spregovoriti o dveh pojavih. Na eni strani se večja *raznolikost dispozitivov*, torej možnosti različnega načina potrošnje istih avdiovizualnih del – klasičen primer je celovečerni film, za katerega je od pojava televizije jasno, da ostaja in se obenem spreminja. Isti film ni isti, če smo ga videli v kinu ali na televi-

ziji. Kinematografska izkušnja je preveč enkratna, da bi se ji odrekli, kino ostaja, možnosti distribucije celovečernih filmov pa je danes hkrati bistveno več, nenazadnje film lahko gledamo tudi po računalniku, potencialno tudi na dlančniku ali mobilnem telefonu. Obenem prihaja do sprememb na strani produkcije, z novimi tehnologijami se razvijajo tudi *žanri in formati, ki jih pojmi celovečernega filma ne zajame*. Pri tem ne mislim zgolj na kratke in srednjemetražne filme, ki jih danes dopolnjuje množica ultrakratkih umetnin, od *flashov* do virusov, ki bogatijo ploskoviti svet spletnih strani. Bistven je pojav del, katerih obstoj sicer z večjo spoštljivostjo priznavajo na mejnih področjih, denimo področju intermedijskih in multimedijskih umetnosti ter performansov kot dogajanja na meji likovnih in scenskih umetnosti. Skupno jim je, da gre za pojav sočasnosti, torej potrošnje v resničnem času, "real time", kar je tudi osnova tehnološkega kompleksa, ki se je razvil ob *reality TV* s tem, da so gledalke in gledalci dobili priložnost, da programe *reality TV* spremljajo v resničnem času ter da na dogajanje tudi sami vplivajo, bodisi prek računalnikov oziroma interaktivne televizije bodisi prek mobilnih telefonov, pojava, ki ga kot obliko zvočnega ali pisnega glasovanja v Sloveniji poznamo npr. pri glasbenih lestvicah.

*Reality TV* torej ni *resnični svet, temveč resnični čas* – nimamo opravka z estetsko kategorijo realizma, temveč z načelom sočasnosti, ki je danes osnova projekta interaktivne televizije kot enega od idealiziranih ciljev digitalne televizije, nekoč pa je bil osnova nič manj televizijsko determiniranega in ideološko vpetega pojma neposrednega prenosa. Sočasnost, torej udeležnost občinstva v resničnem času, času odvijanja dogodka, zgodbe, naracije, naj bi pomenila konec linearne naracije, kot jo poznamo iz dramatike in književnosti. Vendar so se pričakovanja glede stopnje vpetosti občinstva v dogajanje in njegove aktivne udeležbe pri kreaciji dokončne podobe umetnine, ki da jo omogoča fenomen sočasnosti, izkazala za utopična že pri interaktivnih računalniških igrah. Ljudje od zgodb, ki si jih dajo pripovedovati, tudi, kadar so pripravljeni na tolikšno mero soudeležnosti, kot jo pač zahteva fenomen igre, pričakujejo najprej in pred vsem počitek. Napor, ki ga zahteva interakcija, je za ta pričakovanja bistveno previsok. Robert Pfler, avstrijski medijski filozof, je za opis tega pojava razvil poseben termin, *interpasivnost*. Najprej je to videti reakcija na zahteve po interaktivnosti, ki so jih na klasične medije naslavljali medijski kritiki in aktivisti, a prednost Pflerjevega pristopa je, da pokaže, kako načelo interpasivnosti velja za televizijo na sploh, tudi za klasične televizijske programe, v *sitcomih* na primer se televizija celo smeje namesto nas. Od nje pričakujemo, da nam bo dala mir, nas pustila uživati v pasivnosti, in to pojasni tudi usodo prvih poskusov digitalizacije televizije, ki so stavili prav na interaktivnost – uporabniki, ki so imeli tehnološke možnosti rabe interaktivne televizije, teh ne le, da niso uporabljali, temveč večinoma niti vedeli niso, da jih imajo, prav tako kot niso vedeli, kaj naj bi interaktivno televizija pravzaprav sploh bila.

Propad poskusov, ki naj bi prinesli bolj aktivno sodelovanje občinstva pri potrošnji, seveda ne izključuje tega, o čemer govorimo v izhodišču, namreč *aktivnosti na ravni produkcije*. Dejansko je vidik, ki digitalizacijo televizije postavlja na stran televizorja, parcialen, enostranski in usodno zavajajoč. Podatki o celem nizu ponesrečenih poskusov digitalizacije televizije na strani potrošnje namreč prikrijevajo dejstvo, da se je digitalizacija televizije na ravni produkcije že zgodila, ali je vsaj na dobri poti, da se bo. Avdio in video oddelki trgovin z uporabno elektroniko, mestne ulice, po katerih se v lepem vremenu sprehajajo ljudje z malimi digitalnimi kamerami v rokah, ali pač tečaj, ki ga za delo na področju digitalnega videa marca pripravljajo v ljubljanski Kiberpipi, dokazujejo, da je tako. Avdiovizualno opismenjevanje je torej v vsakem primeru, naj bodo njegovi nosilci šole, televizije same ali kdo tretji, bistveno manj finančno zahtevno kot nekoč.

Težava je seveda v tem, da ne Kiberpipa ne mini DV kamere in ne uporabna elektronika ne ustrezajo dominantni predstavi o televiziji, v kateri je produkcija tako temeljito povezana z distribucijo, da postane kar njen podrejeni del. K uveljavitvi te predstave kot pogosto edinega ali vsaj prevladujočega dojemanja televizije je bistveno prispeval drugi (zgodovinsko prvi) vidik sočasnosti: ne interaktivnost temveč – *neposredni prenos*. Mnogi teoretiki, med njimi Umberto Eco, so neposredni prenos definirali kot osnovo televizije, s tem pa so seveda odigrali ključno vlogo pri reprodukciji ideologije evropske javne televizije, kolikor je ta prav na osnovi ustvarjanja vtisa o neločljivi povezanosti produkcije in distribucije uveljavila svoj monopol v večini evropskih držav. Pri neposrednem prenosu je namreč dejansko tako, da bi televizijskega programa ne bilo,



ko eno ne bi bilo povezano z drugim. Samo pri neposrednem prenosu je distribucija del produkcije tako temeljito, da ločevanje ne pride v poštev. Propad mita neposrednega prenosa kot "bistva" radiodifuzne televizije in posledično ločitev produkcije od distribucije, je bil pogoj za ukinitvev monopolnega položaja evropskih javnih televizij. Danes je vztrajanje pri tem, da javne televizije bistven del svojega programa pridobivajo z nakupi del zunanjih, neodvisnih producentov, temelj evropske avdiovizualne pokrajine.

## na temeljih ikonoklazma, drugič

V Sloveniji je bila tudi ločitev televizijske produkcije od distribucije pravzaprav ikonoklastična gesta. Možnost elektronskega zapisa slike in zvoka v Sloveniji obstaja od zgodnjih šestdesetih, a celo v sedemdesetih večina te produkcije, celo video arta, poteka v okvirih takratne RTV Ljubljana. Razcvet od RTV neodvisne video produkcije je povezan s pankom in FVjem, le da je to sprejeto kot vse kaj drugega, najpogosteje kot video art ali alternativa, nikoli kot televizija. Ko pride do spremembe, je to *začetek neodvisne televizije in hkrati konec štafete mladosti*. Prva televizija brez stalne distribucijske mreže je namreč ATV, televizija, katere ustanovitev so leta 1986 predlagali člani ŠKUC-FORUMa, črka A v imenu pa menda ne stoji ne za alternativno in ne za avtorsko televizijo, temveč preprosto prvo v vrsti neodvisnih televizij (BTV, CTV ...), ki naj bi še nastajale v Sloveniji. ŠKUC-FORUM je bil že do tedaj eden najbolj aktivnih neodvisnih video producentov in predlog za ustanovitev neodvisne televizije, ki so ga med drugim naslovili tudi na takratno ZSMS, je slednja dejansko tudi podprla – prvih 100 minut programa ATV je nastalo iz denarja, ki je bil sicer namenjen za potovanje štafete po Sloveniji leta 1987. To je bilo tudi zadnje leto štafete. Znova je bila potrebna ikonoklastična gesta – prekiniti en niz podob, da bi začeli drugega.

Ta niz seveda do danes ni stekel tako, kot bi lahko. Kdo bi, pod vtisom podob iz showa Jerryja Springerja, ki jih dan za dnem reproducirajo na A kanalu, verjel, da je A kanal nastal kot ATV, prva neodvisna televizija v Sloveniji? Program ATV nikoli ni bil v celoti predvajan po televiziji; večina tistih, ki so takrat oblikovali njen program, danes ne dela televizije; pojav neodvisnega producenta, ki je pogoj neodvisne televizije, je sicer predpisan v Zakonu o medijih, a malokdo izpolnjuje pogoje; celo sistem kvot, ki naj bi vzpodbudil razvoj neodvisne televizijske produkcije, se je transformiral v svoje nasprotje. Obveznost predvajanja določenega obsega lastnega programa in programa neodvisnih producentov, ki ga predpisuje taisti zakon, namreč imetniki televizijskih licenc in frekvenec izpolnjujejo s prenosi in posnetki celovitih dogodkov. Pravzaprav nas to obskurno vračanje h koreninam, k neposrednemu prenosu kot bistvu televizije, najbolj opominja, da problem vendar ni (samo) produkcija, temveč (predvsem) distribucija.

## distribucija

Pojav ATV je bil sestavni del procesa demokratizacije evropske avdiovizualne pokrajine. Ko se danes, v postopkih harmonizacije z EU, znova spreminja tudi slovenska avdiovizualna pokrajina, se to dogaja pod vplivom praks celovečernega filma. Področje celovečernega filma pa je edino področje avdiovizualne kulture, kjer je področje distribucije (vključno s predvajanjem in promocijo) skrbno kodirano in regulirano, skratka urejeno. Vloge producentov, distributerjev in prikazovalcev so jasne. Spike Lee, Kevin Smith ali danes razvpiti Michael Moore so svoje prvence, z nekaj deset tisoč dolarji, sicer posneli sami – a uspeli so šele na točki, ko so te filme od njih kupili distributerji. Ti so, poleg odkupa, ki je pokrila vložena sredstva in dotlej neizplačane honorarje, financirali tudi promocijo in vse s tem povezane stroške, vključno s prisotnostjo na festivalih. Zato sta bila malo nenavadna brata, ki sta svoje distribucijsko podjetje poimenovala po svojih starših Miri in Maxu, Miramax, dolgo sanje vsakega bodočega filmarja. Slovenski producenti sicer svoje filme za mednarodno distribucijo mirno poklanjajo v dar, vendar je to predvsem stvar samozavesti, ki bo sedanje stanje najbrž lahko prerasla.

Dejstvo je, da ima avtor celovečernega filma na voljo kinodvorane, posebna mesta v programih televizij, specializirane televizijske programe in filmske festivale, pa tudi izposojevalnice video kaset, DVD, svetovni splet. Vendar avtor celovečernega filma ne nastane iz nič. Običajno avtorji, vključno z režiserji, k celovečernemu filmu prihajajo iz bolj spremljivih praks videa, umetnosti ali kratkega filma; Kathryn Bigelow je bila na primer nekoč klasična umetnica, seveda pa je tudi obratno, Chris Marker, avtor enega najboljših filmov vseh časov, *Mesto slovesa* (La

jeteé, 1962), danes dela skoraj izključno v mediju CD ROMa. Vse te druge forme pa imajo za distribucijo veliko manj možnosti in veliko več težav. Celo kratki filmi, ki so jim v nekem bolj udobnem obdobju filmske zgodovine v ki-nodvoranah priznali status predfilma, so danes brez primerne mesta za predvajanje. S filmi med kratko in celovečerno dolžino je sploh tako, da se – razen festivalov – nimajo kje pojavljati. Televizije sicer poznajo 50 oz. 60 minutne "sloče", vendar se tja po tradiciji javnih televizij uvrščajo zlasti televizijske drame.

Dela, ki nastajajo na nosilcih, ki niso celuloid, že sam nastanek zavezuje k specifični vrsti distribucije. Odličen primer so ultrakratki filmi oziroma mikrokino na svetovnem spletu, ki so narejeni posebej za svetovni splet. Ta se pojavlja kot distributer ostalih avdiovizualnih del, vključno s filmi bolj nenavadnih formatov; danes si lahko na primer na spletu ogledate kratke filme mnogih velikih filmskih režiserjev. Vendar je dostop do teh vsebin na spletu bistveno omejen, in to ne samo na tiste, ki imajo računalnike, temveč ga ovira tudi pogosto nezadostna prepustnost telekomunikacijskih omrežij.

Poleg tega se nosilci, ki niso celuloidni trak, bistveno hitreje spreminjajo. Dostopnost je torej tudi časovno veliko bolj omejena kot pri filmu, saj ko določen nosilec "zastara" in postane nedostopen, s tem postane nedostopna naprava za predvajanje določenega avdiovizualnega dela, torej tudi samo delo. Od začetkov v zgodnjih šestdesetih se je video, nekoč magnetoskopski zapis, spreminjal od 1 cole do 3/4 inča, do VHS in Super 8, do Beta SP in mini DV, če naštejemo samo najbolj razširjene oblike. Pri računalnikih je spreminjanje še hitrejšo, dela, narejena za Commodore 64 ali Spectrum, so danes dostopna samo tistemu, ki sta mu hkrati dostopni ti dve arhaični napravi. S spletno umetnostjo je podobno, mnogo del je nastalo za posamezne izdaje posameznih brskalnikov, npr. za ogled dela, ki je nastalo na Netscape 1.0, potrebujete poleg osebnega računalnika tudi to, danes že odrabljeno verzijo omenjenega brskalnika.

Pri delih, ki niso nastala na filmskem traku, torej ni problematična samo distribucija, pač pa tudi hranjenje. Medtem ko je za hranjenje filmskih del dovolj hranjenje samih trakov s posnetimi filmi, saj formati ostajajo desetletja nespremenjeni 8, 16 in 35 mm, je pri vseh ostalih delih tako, da je potrebno – poleg samih del na določenih nosilcih – hraniti tudi naprave za predvajanje nosilcev, na katerih so shranjena ta dela. Natančneje, to bi bilo potrebno. Spoznanje je relativno novo, povezano pa je z ugotovitvami o odločilni vlogi tehnologij pri nastajanju sodobnih avdiovizualnih del. Pravzaprav je šele spletna umetnost, ki je pogosto nastajala na osnovi nepopolnosti posameznih komponent, bodisi računalniške bodisi strojne opreme, pozornost usmerila na pomen samih naprav. Danes je dejansko tako, da je *muzej avdiovizualne umetnosti, kjer bodo poleg del shranjene tudi naprave, ki so potrebne za njihovo predvajanje, nujnost*. Pa vendar ostaja samo kot ideja, ki jo bo potrebno šele uresničiti. Lahko v Sloveniji.

## dediščina

Dediščina ni nekaj, kar obstaja v preteklosti. Dediščina *nastaja zdaj*. Vse, kar naredimo danes, vse, kar bomo naredili jutri, bo nekoč del naše kulturne dediščine. Vendar je med vsemi avdiovizualnimi deli in praksami v Sloveniji na ta način obravnavan samo film – sleherno delo, ki bo nastalo na filmskem traku, bo shranjeno kot del kulturne dediščine, ker tako predpisuje zakon. Ostali nosilci in formati so prepuščeni pozabi. Od leta 1963, ko je v Sloveniji prvič zabeležena raba magnetoskopa, je v Sloveniji nastalo nešteto avdiovizualnih del različnih dolžin in formatov, v nadvse različnih kontekstih. V okviru Radia in televizije Ljubljana oz. Slovenija, v okviru drugih televizij, producentovskih hiš in skupin, v opusih različnih individualnih avtorjev, umetniških in civilnodružbenih gibanj, v okviru ŠKUC-FORUMa, festivala Video CD, kot del projekta ATV.

Ta dela *niso nikjer celovito popisana, niti niso dostopna, in veliko vprašanje je, kako so shranjena*. Razpršena so po arhivih in zbirkah posameznih televizij, avtorjev in producentov, Sorošev Center za sodobne umetnosti pa je pred leti izdal izbor video umetnosti, Video dokument, z najznačilnejšimi video deli, ki so nastala po letu 1971. Vendar je to tudi vse. Slovenska avdiovizualna dediščina ne obstaja, zato je mogoče praktično kadarkoli podvomiti tudi v obstoj samega področja, v njegove razsežnosti in njegove meje. Pomanjkljiva dostopnost, odsotnost evidence in arhiva avdiovizualnih del, nastalih v Sloveniji, torej praktičen neobstoj samega področja, je najbrž glavni razlog za to, da se je doslej še vsak poskus pravne regulacije, sleherni razprava o možnih celostnih



ureditvah področja, sprevrgel v nekaj drugega. Ker se je *kot samo področje uveljavil nek njegov partikularni del* – problem financiranja filmske produkcije ali problem strankarske opredelitve elektronskih medijev –, pač tisto, kar od avdiovizualnega področja prepoznavno obstaja in kar določena skupina zainteresiranih, skladno s svojimi interesi, predstavlja kot celoto.

## če ga boš zgradil, bo prišel.

Kaj je naše polje sanj, in kaj sanjski objekt?

Glede objekta najbrž ni dvoma. Odkar tudi celovečerne filme montiramo digitalno, odkar jih mirno lahko tudi snemamo digitalno, distribucija po svetovnem spletu pa je tudi že praksa posameznih filmskih festivalov (Cannes), zdaj torej je govor o filmu najbrž lahko samo metaforičen. Tudi če rečemo, da je sanjski objekt dober film, je to pravzaprav sleherno avdiovizualno delo, ki bo preseglo povprečje in za slovenski film tako značilno pritrjevanje logiki *svet-je-lep*. Ta logika, ki v nasprotni smeri narekuje, da je najboljši film tisti, za katerega je bilo porabljenih največ proračunskih sredstev, je seveda najprej posledica takega načina financiranja produkcije, ki avtorje postavlja v takorekoč popolno odvisnost od enega samega vira. Filmi, kot je *Nepovratno*, pravi Gaspar Noé, nastajajo v Franciji zato, *ker je tam svoboda izražanja za filmarje večja kot drugje*. Za svobodo izražanja je nujna možnost izbire. Razvoj neodvisne produkcije, na katerem je temeljila demokratizacija evropskega avdiovizualnega prostora in ki mu je bila posvečena ustanovitev ATV, seveda prispeva k razvoju avdiovizualne industrije. Ta je danes eno bolj donosnih področij svetovnega gospodarstva. Pa vendar je v sredinah, kakršna je Slovenija, poleg gospodarske rasti in večanja števila delovnih mest, razvoj avdiovizualnega področja kot industrije bistven tudi zato, ker razrahlja dane okoliščine financiranja in poveča svobodo izražanja.

Še bolj pomembna od produkcije je, smo rekli, *možnost distribucije*. Samo če obstaja možnost, da določena dela najdejo svoje občinstvo, bodo ljudje ta dela tudi ustvarjali. Ustvarjamo tisto, kar ima možnost, da pride do občinstva. Prav žalosten je primer video arta, saj spomin nanj pogosto sproži diskvalifikacijo celotnega avdiovizualnega področja. Video art se je razvil s tehnologijo, ki je bila namenjena tudi televizijski produkciji, vendar kot kritika televizijske produkcije, tako da je v temeljitosti te kritike televizijo zavrnil tudi kot možnost distribucije. Namesto tega se je zaprl v krog poznavalcev, krog specializiranih festivalov, ki je ohranjal zadovoljstvo avtorjev na račun izključevanja kritičnega občinstva. Glasbeni video je prvi preboj video produkcije onkraj enako hermetičnih produkcij javne televizije na eni in video arta na drugi strani. A za to se je moral najprej razviti specializiran kanal za distribucijo, pač MTV.

Povečanje možnosti distribucije sodobnih avdiovizualnih del bi torej bistveno prispevalo k razvoju slovenske avdiovizualne kulture. Na prvem mestu so tu seveda mednarodne koprodukcije. Zakon o medijih, ki televizijam predpisuje obveznost, da predvajajo produkcije neodvisnih producentov, je tudi povečal možnosti za distribucijo, a očitno ne dovolj, saj je Jerry Springer še naprej usoda projekta ATV. Situacijo bi nedvomno bistveno popravil pojav novega javnega distribucijskega kanala, denimo Kulturne televizije, vendar bi bilo to potrebno urediti z zakonom, saj imata po obstoječi zakonodaji poleg nacionalne televizije samo študentska in regionalna televizija pravico do financiranja iz televizijskega prispevka.

Priprava zakona o avdiovizualni kulturi poteka te dni in zdi se, da je morda prav to tista ključna manjkajoča poteza avdiovizualnega polja. Morda. Vendar avdiovizualna kultura – no ja, vsaka kultura, kultura sploh – obstaja ne glede na to, ali je predpisana v zakonu ali ne. Nenazadnje je avdiovizualna kultura v Sloveniji vedno

obstajala na ta način. Najprej se je sama televizija razvila, še preden je bil sprejet prvi zakon o njej. Državljeni in državljanke, ki so na črno postavljali oddajnike za sprejem tujih televizijskih programov še v času radiodifuzne televizije, so se tudi na pogoje satelitske in kabelske televizije privadili takorekoč nemudoma in začeli z izgradnjo kabelskih sistemov – ne glede na to, da tega takrat v nobenem zakonu ni bilo.

A po drugi strani vendar ni neumestno vprašanje, ali slovenska avdiovizualna kultura obstaja ali ne. Dvom ni toliko posledica odsotnosti področnega zakona kot *odsotnosti sleherne druge evidence* o tem, da na tem področju, poleg potrošnje, obstaja še kaj drugega. Aktivna produkcija. Slovenska avdiovizualna dela niso nikjer evidentirana in ne arhivirana. Obstajajo zgolj v vsakokratnih zgodovinskih okoliščinah, enkratno, v času potrošnje in nikoli več. Brez možnosti, da se vpišejo v zgodovino. Avdiovizualna dela, ki nastajajo v Sloveniji, niso sestavni del nacionalne kulturne dediščine. Avdiovizualno področje torej nima niti tega, kar je drugim področjem priznано *apriori*, tako ali tako. *Mehanizem hranjenja in evidentiranja avdiovizualnih del* je torej gotovo lahko dober začetek izgradnje našega sanjskega polja, polja avdiovizualnega. Ker je to pravzaprav njegov *pogoj*.

Do kje naj to polje sega, kaj naj zajema in česa ne, tega ni mogoče enostavno predpisati. V temle članku smo začrtali nekaj njegovih najbolj širokih koordinat. A noben zemljevid še ni teritorij. •