TELEVIZIJA V SLOVENIJI PRED URADNIM ZAČETKOM: MED KONCEM 19. STOLETJA IN LETOM 1958

MELITA ZAJC

Povzetek

Leta 2008 RTV Slovenije praznuje 50-letnico televizije, a začetki televizije v Sloveniji segajo v čas pred tem. Avgusta 1956 sodelavci RA Ljubljana že pripravljajo prve TV-oddaje, a televizija se je začela še prej. Leta 1947 je bil v Ljubljani ustanovljen Laboratorij za televizijo. Razvijal je opremo, leta 1954 je pripravil načrt uvajanja televizije kot ustanove, pa tudi prvi javni prikaz delovanja televizije. Tudi ta »izum« ni bil »prvi« – prenos slike na daljavo je leta 1929 v Ljubljani izpeljal baron Anton Codelli v okviru poizkusov na področju mehanske televizije. Množica »prvih« torej terja previdnost pri opredeljevanju »začetkov«, z rekonstrukcijo nekaterih pojavov iz zgodnje zgodovine televizije v Sloveniji pa opozarjam tudi na pomen, ki ga ima konceptualizacija tehnologije kot rabe za preučevanje medijev danes. Medij, kot ga poznamo, ni edina možna, temveč le prevladujoča raba medijske tehnologije. Njena uveljavitev poteka postopoma in ne brez zapletov, ki pričajo, da razmerje med družbami in tehnologijami ni enostavno razmerje vzroka in učinka. Razvoj medijskih tehnologij ni določen vnaprej, odvisen je od vsakokratnih razprav o razsežnostih in oblikah družbenega življenja, v katerih sodelujejo vsi člani družbe. Pogled v preteklost je torej tudi vodilo za prihodnost. Kakšni bodo mediji prihodnosti, je odvisno od slehernega od nas.

Melita Zajc je docentka na Inštitutu za medijske komunikacije na Fakulteti za elektrotehniko, računalništvo in informatiko Univerze v Mariboru; e-pošta: melita.zajc@gmail.com.

S79 javnost–the public Vol.15 (2008), pp. S79 - S94

Nekoč in danes

Intenzivne spremembe medijske krajine, ki smo jim priča v zadnjem desetletju, spreminjajo tudi pogled na klasične množične medije in njihovo zgodovino. Necentralizirana distribucija, dvosmerna komunikacija in interakcija, ki so se v drugi polovici 20. stoletja zdeli nedosegljivi ideali množičnega komuniciranja, so z izmenjavo avdio-vizualnih vsebin med posameznimi uporabniki (tako imenovane P2P-mreže), spletnimi videodnevniki in nelinearno televizijo postali prevladujoča raba medijev. Centralizirana distribucija, enosmerna komunikacija in programski tok,[1] ki so se še pred desetletjem zdeli neizbežne poteze medija televizije in jih danes v Evropi zlasti ohranjajo javne radiotelevizije, postajajo vse bolj domena rabe medija televizije med tistimi člani družbe, ki do novejših tehnologij nimajo dostopa. Tako se znova potrjuje Splichalova teza, da je svoboda tiska odvisna od lastnine (Splichal 1981, 100–105; Splichal 1997, 351–361). Obenem pa premene, ki so se zgodile v preteklem desetletju, pritrjujejo potrebi po tem, da na medije gledamo z zgodovinske perspektive. Da torej to, kar v danem družbenem trenutku velja kot medij, obravnavamo kot dominantno rabo določene medijske tehnologije; rabo torej, ki se je uveljavila na račun drugih, potencialnih rab, a ki prav zaradi tega nosi s sabo tudi potenciale tistih rab, ki so bile v njenem razvoju zatrte.

Raziskovalni projekt, ki sem ga zasnovala in izpeljala v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, torej pred aktualnimi spremembami medijske krajine, je bil posvečen prav temu. Z rekonstrukcijo zgodnje zgodovine televizije v Sloveniji sem želela prispevati k spoznanju zgodovinskih okoliščin, v katerih se je uveljavila televizija kot centraliziran, enosmeren medij, ki obenem nadzira distribucijo in produkcijo programa, tega pa ponuja v obliki programskega toka, s katerim se prilagaja, a vendar z njim tudi diktira življenjski ritem svojemu občinstvu. Tezo, da se je *radiodifuzna* televizija, torej televizija centralizirane distribucije, enosmerne komunikacije in programskega toka, lahko uveljavila prav kot nacionalna televizija (Zajc 1995), so dejanske spremembe, ki so sledile, še dodatno potrdile. Tako denimo mnogi avtorji, med njimi Roger Silverstone (2007), opozarjajo, da se s tem, ko v sodobnih medijih centralizirano oddajanje izpodriva interakcija, enosmerno komunikacijo dvosmerna, programski tok pa vsebine na zahtevo, manjša obseg povezovalnih elementov do te mere, da je že ogrožen obstoj sodobnih družb.

Pričujoče besedilo ne posega neposredno v razpravo o aktualnih učinkih medijev. Dotika se je posredno, kolikor v izhodišče postavlja premislek o razmerjih med tehnologijami in družbami. Z rekonstrukcijo nekaterih pojavov in dogodkov pred uradnim začetkom televizije v Sloveniji želim prispevati k poznavanju raznolikosti razvoja medijev, s tem pa tudi k boljšemu razumevanju zgodovinske dinamike rab medijskih tehnologij ter vloge uporabnic in uporabnikov pri tem. Rekonstrukcijo zgodovinskih pojavov in dogodkov sem zasnovala na izsledkih omenjenega raziskovalnega projekta. Uporabljam različne vire. Spomine samih akterjev, bodisi v tiskani, bodisi v rokopisni obliki, pa tudi v obliki intervjujev, ki so bili opravljeni posebej za omenjeno raziskavo. Uradne dokumente iz arhivov javnih ustanov, pa tudi dokumente, ki so jih v mojo osebno zbirko prispevali sami akterji. Intervjuje z akterji (Pohar 1993 b; Wedam 1993 b), ki so bili posneti v okviru produkcije dokumentarne televizijske serije *Dalekozor* (Zajc 1993 b), televizijske oddaje, bodisi o času, ki ga obravnavam, bodisi o zgodovini televizije (Television 1980; Koder 1978; Tavčar 1980–1981; Širca 1992), pa celo posamezne fotografske, filmske in videoposnetke iz gradiv različnih zbirk znotraj RTV Slovenija (Zajc 1993 b). Zlasti dragocena so gradiva Dokumentacije TV Slovenija (Zajc 1993 b; Zajc 1995).

Tehnologije in družbe

Jane Chapman v eni novejših medijskih zgodovin izhaja iz teze, da je bilo devetnajsto stoletje ključno za razvoj medijev v dvajsetem stoletju in naprej (2005, 3). Z razvojem novih osnov postaja tehnologija bolj vseobsegajoča in vseprisotna, pravi Chapman (ibid.). Ob tem ne moremo mimo dejstva, na katerega so opozorili mnogi avtorji pred njo. Namreč, da se prav v devetnajstem stoletju bistveno spremeni pomen, ki ga imajo tehnologije v človeškem komuniciranju. Kot pravi Slavko Splichal, je pred tem razvoj komuniciranja, torej zmanjševanja prostorsko-časovnih razdalj v prenašanju pisnih ali tiskanih sporočil, »temeljil skoraj izključno na razvoju transportnih sredstev zunaj komunikacijske sfere,« od čolnov in poštnih kočij do železnice in avtomobila. Šele z elektriko in elektroniko sta prostor in čas premagana »v komunikacijskem procesu samem« (Splichal 1981, 90).

Spremenjena vloga tehnologij narekuje vprašanje glede njihovega vpliva. Točneje, kako (ali, in če) tehnologije vplivajo na samo naravo komuniciranja. Odgovore – tako v svoji klasični študiji o televiziji kot kulturni obliki opozori Raymond Williams – narekuje širši okvir razmišljanja o družbah in tehnologijah, tega pa kljub razlikam določata dva splošna pogleda (Williams 1990, 13). Tehnološki determinizem predvideva, da so v procesu raziskovanja in razvoja odkrite nove tehnologije, ki potem oblikujejo pogoje za družbene spremembe in razvoj. Temu nasproten pogled – Williams ga imenuje tehnologija kot simptom (ibid.) – posamezne tehnologije ali tehnološke komplekse obravnava kot simptome sprememb neke druge vrste, tako da se vsaka tehnologija zdi kot stranski produkt družbenega procesa, ki je določen kako drugače. Vsako od teh gledišč ločuje tehnologije od družb (ibid.) in jih dojema bodisi kot samostojno delujočo silo, ki ustvarja nove načine življenja, ali pa kot samostojno delujočo silo, ki omogoča nove načine življenja. Pogleda sta tako globoko usidrana v sodobni družbeni misli, da je zelo težko misliti mimo njiju,[2] vseeno pa Williams za primer televizije predlaga drugačno razlago (1990, 14). Ta razlaga se razlikuje od tehnološkega determinizma, saj domneva, da razvoj tehnologij vodijo določeni nameni in pričakovanja glede njihovih rab. Obenem pa se razlikuje tudi od tehnologije kot simptoma, saj predvideva, da nameni in pričakovanja glede rab izhajajo iz znanih družbenih potreb, namenov in praks, za katere tehnologija ni marginalna, temveč ključna. Williams svoj predlog kako razložiti razmerja med televizijsko tehnologijo in družbo ponazori s konkretno študijo zgodovine »televizije kot tehnologije« in »rab televizijske tehnologije« (1990, 14–31), vendar se pri tem tudi sam omeji na izkušnje držav tako imenovanega razvitega zahodnega sveta na čelu z Veliko Britanijo in Združenimi državami Amerike.

Ko sem se sama na začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja odločila za raziskovanje začetkov televizije v Sloveniji, je bil moj osnovni motiv prav ta, da bi splošne interpretacije zgodovine medijev, ter v tem kontekstu razmerij med tehnologijami in družbami, soočila s konkretnimi zgodovinskimi izkušnjami. Že v času zbiranja gradiva se je pokazalo, da konkretno zgodovinsko dogajanje presega okvire takrat uveljavljenih interpretacij in zato kliče tudi po drugačni konceptualni obravnavi. Da bi zajela tehnologije v kontekstu njihove rabe, sem razvila koncept dispozitiva, ki je sicer nekoliko ožji od opisnih interpretacij, ker izhaja iz teorije subjekta in razlikuje med vnaprej določeno (zgodovinsko, politično) subjektno pozicijo na eni ter konkretnimi posameznicami in posamezniki na drugi strani. Vendar pa je prav zaradi tega koncept dispozitiva omogočil evidentiranje dejavne zgodovinske vloge

posameznic in posameznikov, katerih udeležba je, kadar gre za rabe tehnologije, nujna (Sigaut 1994) in so pred uveljavitvijo radiodifuzne televizije kot prevladujoče rabe televizijske tehnologije tudi dejansko razvili množico drugačnih rab. Razvoj teh rab, ki se dogaja tudi v Sloveniji, dokazuje, da uveljavitev medija ni učinek linearnega razvoja, temveč gre za proces, ki zajema mnoge silnice in akterje, obenem pa v dominantno rabo, ki se pogosto kaže kot edina možna, vpisuje potenciale njene transformacije.

Podobne študije so v tistem času opravljali tudi kolegice in kolegi v drugih državah. Za razumevanje slovenskega primera je bila zlasti dragocena izmenjava z avstrijsko zgodovinarko Moniko Bernold (1994; 2007), ki je preučevala začetke televizije v Avstriji. Vse te študije so ugotavljale – in obenem dokazovale – da je predstav o tem, kaj je televizija, lahko zelo veliko. Uveljavitev televizije kot vodilnega množičnega medija, ki dejansko deluje na precej podoben način, ima podobne rabe in vsebine, pomeni konec obdobja, ki je izrazito raznoliko. Nasprotno od splošnih zgodovin, ki so kot »začetke« televizije opredeljevale dogajanje v Veliki Britaniji in Združenih državah Amerike, so te lokalno zasnovane študije pokazale, da je imela praktično vsaka država in regija svoje predstave o tem, kaj je televizija, pa tudi svoje izumitelje. Ti so ponujali različne tehnološke in programske rešitve ter so s tem odgovarjali na različna družbena pričakovanja in zahteve. Ta spoznanja so pozneje upoštevale tudi splošne medijske zgodovine. Tako na primer Jane Chapman (2005) kot ključne elemente razvoja medijev že navede širok spekter, od rabe tehnologij do narave institucij, v katerih so te tehnologije uporabljene, do politične organizacije v posameznih državah.

Bistveno pa so k spoznaju o možnosti raznolikih rab medijskih tehnologij, glede katerih ima tako imenovani zahodni razviti svet izkušnjo ene same rabe, prispevale raziskave vpeljave teh medijskih tehnologij v koloniziranih predelih sveta. Tam večinoma tudi do te, za zahodnjake prevladujoče rabe nikoli ni prišlo. Brian Larkin v svoji študiji o vpeljavi množičnih medijev v Nigeriji zato opozarja, da je »to, kaj so mediji, potrebno preiskati in ne predpostaviti« (2008, 3). Razumevanje tehnologij, njihove tehnične funkcije in družbene rabe, v katere so postavljene, niso neizbežne posledice, temveč nekaj, kar se oblikuje skozi čas, v kontekstu obsežnih kulturnih razprav. Velik pomen, pravi, imajo nameni in ideologije, ki so investirani v oblikovanje vsake posamezne tehnologije. Medijski sistemi so financirani za to, da bi vplivali na družbene dejavnosti in oblikovali posebne vrste družbenih subjektov. Po drugi strani pa same materialne lastnosti teh tehnologij oblikujejo tudi možnosti, ki jih njihovi oblikovalci niso imeli v mislih (ibid). Proces, v katerem se oblikuje razumevanje tehnologij, usmerjata dve silnici: na eni strani ideologije, ki vodijo njihovo financiranje, na drugi pa »avtonomna moč« (ibid.) tehnologij, ki oblikuje tehnične in družbene potenciale zunaj nadzora financerjev.

Kateri tehnični in družbeni potenciali tehologij se uresničijo, je odvisno od namenov, ki vodijo njihovo oblikovanje, njihovih tehničnih možnosti in družbenega konteksta. Vse našteto vpliva na to, kako v danem zgodovinskem in družbenem trenutku razumemo določen medij. Vendar pa so razprave o tem, kaj nek medij je, izrazite zlasti v trenutkih, ko so te tehnologije na samem začetku. Obdobje pred uradnim začetkom televizije v Sloveniji predstavlja tak trenutek. Raziskavo tega obdobja sem zasnovala z namenom, da bi konceptualna izhodišča preverila v konkretni in specifični zgodovinski situaciji. Z današnje perspektive je zlasti aktu-

alno vprašanje, kakšen je v globalnem tehnološkem razvoju pomen specifičnega družbenega in kulturnega prostora, pa tudi individualnih uporabnic in uporabnikov. Pred uradnimi začetki televizije v Sloveniji je bilo dogajanje na področju televizije bogato in raznoliko. Pričakovanja, pa tudi dejanske rabe televizije v tistem obdobju so daleč presegali okvire, v katere je bila ob svojem uradnem začetku televizija postavljena, po drugi strani pa tudi ti okviri niso bili pričakovani ali načrtovani. Skratka, ko medij pride v vsakdanjo uporabo, se lahko razvije v nepredvidljivih smereh, pri tem pa oblikuje pričakovane, pa tudi nepričakovane učinke. Nasprotno od splošnih predstav, ki začetna obdobja povezujejo zlasti z iskanjem tehnoloških rešitev, rekonstruirano dogajanje v Sloveniji priča, da so bile tudi prve tehnološke rešitve povezane z vsebinami. Televizija je medij podob in njene prve vsebine so bile podobe. Med prvimi televizijskimi podobami v Sloveniji sta kar dve upodobitvi ljubljanskega gradu ter portret izumiteljeve soproge. Začnimo s tem.

Pred drugo svetovno vojno (od leta 1897 do 1936)

Portret Ilone pl. Drasche – Lazar de Thorda, poročene Codelli von Fahnenfeld, je prva zaznana televizijska podoba v Sloveniji. Oblikovana je bila v sistemu za prenos slik na daljavo, ki ga je zasnoval ljubljanski baron Anton Codelli von Fahnenfeld.

Sistem je Codelli patentiral leta 1928 v Nemčiji. V letih, ki so sledila, so mu patent priznale tudi Francija, Španija, Velika Britanija, Jugoslavija, Švica, Avstrija, Češkoslovaška, Danska, Italija, Madžarska in Kanada. Leta 1929 je po teh načrtih in s finančno podporo nemške družbe Telefunken izdelal napravo, naslednje leto pa je svoj sistem, v članku z naslovom *Novi sistem televizije, Ein Neues Fernsehe-System*, opisal v nemški strokovni reviji *Fernsehen*. Viri navajajo, da se je Codelli s televizijo oziroma z razvojem svojega sistema za prenos slik na daljavo ukvarjal vse do leta 1933 oziroma 1936; do takrat je po znanih podatkih trajalo tudi njegovo dopisovanje s Telefunknom. Pri tem je sodeloval še z elektrotehniškim oddelkom na Tehniški fakulteti ljubljanske Univerze in laboratorijem ljubljanskega radijskega tehnika Francija Bara (Grabnar 1977; Ozvald 1991).

Fotografija televizijskega posnetka Ilone Codelli je bila objavljena leta 1930 ob članku v reviji *Fernsehen*, kar pomeni, da je najverjetneje nastala že leta 1929. Bila je dokaz, da Codellijev sistem deluje, in ker je šlo za prenos podob v gibanju, so ob omenjenem članku objavljene kar tri fotografije. Njihovo zaporedje ponazarja proces, v katerem podobo osebe, ki je – kot v tem primeru izumiteljeva soproga Ilona Codelli – fizično prisotna pred kamero, razstavijo, prevedejo v elemente, ki so preneseni na drugo mesto, kjer se spet oblikujejo v podobo, ki je natančen posnetek osebe, in takšna se potem tudi izriše na zaslonu. Prva fotografija kaže široke pasove svetlobe, ki se v koncentričnih krogih širijo od središča navzven; svetlobni pasovi so redki, vmes je črnina. Na drugi fotografiji so svetlobni pasovi gosti in tanjši, osvetljena je celotna površina kroga. Na tretji fotografiji pa iz osvetljenega kroga v gledalca strmi obraz mlade ženske, v drži prvih hollywoodskih div s fotografij, ki jih podpisane pošiljajo oboževalcem.

Mehanizem, ki spiralno odstre pogled na portret mlade ženske, je najverjetneje vrh Codellijeve dejavnosti na področju prenosa slik na daljavo, s katero je začel veliko pred tem. Prav verjetno je, da je za televizijo slišal že v času študija na pravni fakulteti na Dunaju leta 1897, kajti ideja prenosa slik na daljavo je ob koncu devetnajstega stoletja hudo vznemirjala domišljijo. Znana sta bila tako mehanski

kot elektronski princip razstavljanja-sestavljanja podob, zaščitenih je bilo že tudi več televizijskih sistemov, na primer »fototelegrafija«, »telektroskop«, »električni teleskop«, »fantaskop« (Weibel 1990, 28–29). Prav tistega leta Ferdinand Braun objavi študijo o katodni cevi, ki je osnova elektronskega skeniranja podobe, to pa slednjič tudi obvelja kot osnova delovanja televizije vse do naše, digitalne dobe. A v tistem času je prevladovalo mehansko skeniranje podobe, ki temelji na osnovi tako imenovane Nipkowe plošče. Tako kot Codelli je svoj sistem prenosa podob na daljavo na tem zasnoval britanski izumitelj J. L. Baird. Enega od sistemov te vrste sta leta 1897 na Dunaju prijavila Jan Sziepanik in Ludwig Kleinberg, namreč sistem vibrirajočih zrcal, in prav ta je tudi osnova televizijskih načrtov, ki jih pozneje razvije Codelli.

Neposredno se Codelli sreča s televizijo leta 1906, ko obiskuje polletni strokovni tečaj družbe Telefunken. Tega so nekaj let pred tem ustanovili profesorja Slaby in F. Braun ter grof Arco kot prvo nemško družbo za brezžično fotografijo, od samega začetka pa se je »intenzivno in brez prestanka« ukvarjala z razvojem televizije (Keller 1983, 10). Po vrnitvi v Ljubljano se je tudi Codelli posvetil televiziji, a na prvem mestu je bil takrat radio. S Telefunknovimi radionapravami je opremil avstro-ogrsko mornarico na Jadranu, sam pa je radiotelegrafsko postajo podaril tudi ljubljanski potresni opazovalnici. Potem je po naročilu Telefunkna odšel v Afriko, da bi kolonije, ki jih je tam imela Nemčija, po radijskih zvezah povezal z Berlinom. Ob začetku prve svetovne vojne v Afriki je pristal v francoskem vojnem ujetništvu, v Ljubljano pa se je vrnil šele leta 1920.

Med letoma 1911 in 1914 je bival v takratni nemški koloniji Togo. To obdobje Codellijevega življenja so raziskali šele nedavno, pri tem pa odkrili, da se je intenzivno ukvarjal s tistimi, takrat novimi tehnologijami, ki so pozneje postale vodilni množični mediji (Frelih 2007). Dotlej so ga kot izumitelja predvsem povezovali s tehnologijami transporta, od avtomobilizma do letalstva (Ozvald 1991). Codelli in njegov sodelavec Leo Poljanec sta v vasi Kamina v Togu za Telefunken postavila prvo brezžično telegrafsko postajo, ki je leta 1913 uspela sprejeti signal iz Nauena, kraja iz okolice Berlina. Dogodek velja za prvo brezžično povezavo med Evropo in Afriko. O projektu obstaja kopica fotografskega gradiva tako zgodovinske kot etnografske vrednosti, ki med drugim priča o tem, da se je Codelli dejavno ukvarjal tudi s filmom. Kot producent je sodeloval pri snemanju igranega filma *Bela boginja iz Wangore*, enega od afriških filmov, ki jih je v Afriki snemal Hans Schomburgk. Scenarij za film je napisala Codellijeva mati, po nekaterih virih pa je bil to celo prvi igrani film, ki so ga posneli v Afriki (Frelih 2007). Glavno vlogo v njem je igrala igralka, pozneje tudi pisateljica in montažerka Meg Gehrts.

Telefunken je stike s Codellijem obnovil leta 1927. Štirinajstega decembra ga je soustanovitelj Telefunkna grof Arco v pismu povprašal, kako napredujejo njegovi poskusi s televizijo. Ob tem pismu se je Codelli »še enkrat poglobil v problem« (Codelli 1977, 121). Prvič se je, kot rečeno, Codelli ukvarjal s televizijo po obisku Telefunknovega tečaja leta 1906. Takrat je bil aktualen zlasti problem, kako selen kot prenosnik svetlobe tako okrepiti, da bo to zmanjšalo jakost svetlobe, ki je bila potrebna za uspešno skeniranje podobe. Codellijeva rešitev, kot jo je opisal v pismu grofu Arcu 12. januarja 1908, je bila neke vrste svetlobni ojačevalec: zaporedna veriga krogotokov s selenskimi celicami, pri čemer je vsak naslednji okrepil moč prejšnjega (Codelli 1977, 119).

Leta 1927 je bila situacija popolnoma spremenjena. Domišljija o tem, kaj vse bi bilo s tehnologijo prenosa slik na daljavo mogoče početi, je bila v polnem zamahu, mnoge ideje pa so bile že tudi uresničene. V Avstriji je RAVAG, državna radijska družba, leta 1926 uvedla prvi program s slikami, »radijske svetlobne slike v vsak dom« (Venus 1986, 38). Človek je kupil sorazmerno poceni projektor, z RAVAG pa so mu za dodatno naročnino mesečno pošiljali 440 različnih ilustracij, ki jih je doma s projektorjem projiciral na steno. Da je to še daleč od radia s slikami, ki so ga obljubljali, je ugotovila celo dunajska gospodarska zbornica. RAVAG je obtožila, da zavaja javnost, ko obljublja reči, ki se bodo zgodile v prihodnosti. Odgovor RAVAG-a je bil, da namenoma počne prav to, daje »obljube za prihodnost« (ibid.).

Po manj kot dveh letih se je ta oblika televizije izčrpala, takrat pa so pri RAVAG že ponudili novo. Pravzaprav so razvijali več novih sistemov, pri tem pa so sodelovali z izumitelji iz različnih evropskih držav. Leta 1926 se je iskanju pravega televizijskega sistema pridružila tudi avstrijska radiotelegrafska družba, ki je k sodelovanju povabila berlinski Telefunken. In prav Berlin je bil takrat središče razvoja televizije v kontinentalni Evropi. Pisma, ki ga je Telefunknov soustanovitelj decembra 1927 poslal Antonu Codelliju, zato najverjetneje ne gre razumeti zgolj kot vljudnostno predbožično korespondenco. Pokroviteljstvo nad raziskovanjem na področju televizije so prevzele korporacije, ki so si od tega obetale dobičkov, zaslužka od televizije pa so se začeli nadejati tudi tako imenovani preprosti ljudje (Barnouw 1975, 61). To je obdobje tekmovanj, tako med korporacijami kot državami, ključen pri tem pa postane ekonomski vidik. Zgodovinarji ob tem pogosto opozarjajo, da to pokoplje osamljene raziskovalce, kot je bil na primer J. L. Baird. Celo prevlada elektronskega nad mehanskim sistemom naj bi bila le stranski učinek resnične dominacije, do katere pride v tem času, namreč zmage korporacij nad posamezniki (Swift 1950; Barnouw 1975).

Situacija v Sloveniji je v tem pogledu netipična, saj kapitalska logika korporacije ni bila v konfliktu z romantičnim likom osamljenega raziskovalca. Pravzaprav je Telefunken raziskovalno dejavnost Antona Codellija vseskozi podpiral, pa celo vzpodbujal. Pismo grofa Arca leta 1927 je nedvomno znak radovednosti, saj je bilo za družbo, kakršen je bil Telefunken, pomembno poznati dogajanje v drugih državah, a za Codellija je bilo to tudi vzpodbuda. Čeprav je prišla prepozno. Medtem ko je Codelli v Ljubljani znova začel razvijati sistem, katerega osnove je postavil 20 let prej, je v takratnih prestolnicah televizija iz laboratorijev tako rekoč izbruhnila v vsakdanje življenje. Britanec J. L. Baird je televizijske slike prenesel čez Atlantik, iz Londona v New York. Ameriška korporacija General Electric je začela s poskusnim televizijskim programom in pri tem uprizorila televizijsko igro, ki jo je posnela s kar tremi kamerami. Avstrijski RAVAG je kot prva radijska postaja na svetu uvedel televizijski program, tokrat kot »radio za oči«, ki je dvakrat dnevno predvajal statične slike, vremensko karto, pa tudi »podobe aktualnih dogodkov« (Venus 1986, 40). Leta 1929, ko je Codelli s finančno podporo Telefunkna sestavil svojo TV-napravo, je bilo v ZDA prijavljenih že dvajset eksperimentalnih televizijskih postaj. Naslednje leto so bili v Veliki Britaniji in Nemčiji že naprodaj tudi prvi televizorji. Razvoj in uporaba sta se dogajala vzporedno in takšna situacija je trajala več kot desetletje. Še leta 1935 se je BBC odločila, da bo poizkusno začela oddajati televizijo v obeh sistemih, elektronskem in mehanskem.

Televizija kot spirala

Ta čas pa že ni bila važna le uspešnost prenosa, torej to, ali se na zaslonu pokaže podoba lika, ki stoji pred kamero, ali ne, temveč kakovost podobe. Pozornost se je z gole tehnike postopno prenašala na vsebino. Tu pa je bila ostrina podobe ključnega pomena. Anton Codelli ponudi učinkovito in enkratno rešitev. Svoj izum je utemeljil na bioloških zakonitostih delovanja človeškega vida oziroma ene od lastnosti tako imenovane normalne očesne zaznave. Človeško oko vidi ostro le v neposredni bližini osi gledanja, drugo pa vidi tem manj ostro, čimbolj je od te osi oddaljeno. Tudi Codelli je dal videti sliko, ki je najbolj ostra na sredini, proti robovom pa njena ostrina slabi. To je dosegel s tem, da podobe ni skeniral po vzorcu ravnih črt, kot je bilo to v navadi, temveč v spirali. Na mrzlico, v kateri so njegovi sodobniki z ločljivostjo TV-slike in med sabo tekmovali tako, da so šteli vrstice – Baird 30 vrst, Karolus 48 vrst, Dieckman 50 vrst, Van Ardene 100 vrst in tako naprej – je Codelli odgovoril z eno samo, spiralno zavito črto.

S tem je dosegel večjo jasnost podobe, kar je bil tudi osnovni cilj. Prve televizijske slike, tiste iz zgodnjih dvajsetih let prejšnjega stoletja, so bile podobe nožev, škarij, klešč, predmetov z ostrimi robovi. Z ostrimi robovi zato, da so bili na sliki slabe ločljivosti, oziroma sestavljeni z malo točk in črt, upodobljeni predmeti sploh prepoznavni. Zgolj predmeti pa zaradi tega, da so zdržali vročino. Da bi selenske ali druge fotocelice dobile dovolj močne impulze skozi perforacije v Nipkowi plošči ali preko površin vibrirajočih zrcal, je bilo potrebno upodabljani predmet izjemno močno osvetliti. Zato je J. L. Baird pri svojih prikazih tega delovanja sredi dvajsetih let prejšnjega stoletja uporabljal leseno lutko, prva zvezda ameriške TV pa je bila tridimenzionalna izvedba mačka Felixa, figure iz stripa. Še dolgo let po tem si tisti, ki so demonstrirali delovanje televizije ali pripravljali eksperimentalne televizijske programe, niso privoščili snemati ljudi drugače kot v velikem planu. Vse, kar bi bilo več, bi bilo na televizijski sliki neprepoznavno. Zato, pravi Zielinski, velikega plana pri televiziji niso pogojevale dramaturške zahteve, temveč »tehnične omejenosti malega medija« (1990, 245).

Codelli je bil eden prvih, če ne celo prvi, ki mu je na televiziji uspelo pokazati človeški obraz. To mu je omogočil njegov izum, sistem koncentričnih krogov, ki je okrepil celice selena do te mere, da je svetloba, potrebna za osvetlitev, dopuščala snemanje človeka. Ko Albin Wedam pojasnjuje značilnosti Codellijevega sistema, opozori, da je Codelli »zelo dobro poznal kinematografijo« (1977, 116). Danes vemo, da je bil dejansko aktiven na področju igranega filma. Tudi raba, v katero pri svojem raziskovanju postavi televizijo, je veliko bliže televiziji kot igranemu, ne pa dokumentarnemu, informativnemu mediju. Snema človeka, in to v situaciji, ko se zaveda, da ga gledajo. To se zelo razlikuje tudi od rabe, v katero je v tistem času v Sloveniji postavljen film. Pred drugo svetovno vojno slovenski film predstavljajo skoraj izključno dokumentaristični posnetki zunajfilmskega sveta, večinoma narave, zdravega kmetskega in gorskega življenja ter političnih dogodkov; elemente pripovedi teorija najde le v posameznih »mentalnih podobah« (Vrdlovec 1986/1987, 35). Torej, medtem ko predvojni slovenski filmi po vrsti kažejo tisto, kar se je slučajno ujelo v objektiv kamere, nam slika v Codellijevem sistemu televizije pokaže podobo osebe, ki ve, da jo gledajo.

To pa je po drugi strani ravno nasprotno času, ko je televizija že uveljavljena in se kot glavna razlika med filmom in televizijo uveljavi prav to, da film pripoveduje

zgodbe, televizija pa informira. Seveda so tudi to pogojevale tehnične lastnosti televizije, ki so bile za kreativne posege ustvarjalcev veliko manj dostopne od filma, obenem pa je mobilnost televizijske opreme omogočala v vseh pogledih bolj ažurno poročanje. Pa vendar gre pri tem znova tudi za vidike rabe. Filmi se s svojimi zgodbami naslavljajo na individualne, osebne izkušnje in fantazije. Televizija v svoji prevladujoči, radiodifuzni obliki nasprotno kaže javne reči. Primerjava slovenske izkušnje s tisto v ZDA pokaže, da gre za drugačno, a vendar tudi podobno situacijo. Maček Felix, ki slovi kot ena prvih televizijskih podob v ZDA, je junak priljubljenega stripa, lik, ki ga takratna javnost dobro pozna. Televizija torej za Američane že zelo zgodaj postane javna reč, televizijske podobe pa last javnosti. Vendar pa Felix prihaja iz fiktivne zgodbe, tudi sam strip je medij, katerega raba, torej branje, se dogaja v zasebnosti. Codellijeva podoba sicer nima občinstva, pa vendar podobno obstane nekje vmes, narejena v maniri portretov hollywoodskih zvezd, torej za javnost, a hkrati nič več kot družinski portret žene in matere dveh otrok.

Tudi dejansko je Codellijev izum na področju televizije slovenski javnosti ostal tako rekoč neznan. V Ljubljani je po doslej znanih podatkih o tem izšel en sam članek, leta 1930 v ilustrirani prilogi Slovenca. Članek, ki je nepodpisan, televizijo opiše kot novo iznajdbo, ki bo omogočila »prenašanje živih slik po radiu kakor prenašamo glas« (Ilustrirani Slovenec 1930). Po tem ko natančneje pojasni delovanje sistema, pisec sklene: »Od vseh sistemov je najpopolnejši izum našega rojaka barona Antona Codellija .... S svojim novim televizijskim aparatom je dosegel mnoge presenetljive uspehe« (ibid.). To je tudi eden redkih člankov, ki so jih slovenski časniki o televiziji objavili pred vojno (Zajc 1993 a).

Po drugi svetovni vojni (do 1958)

Portret izumiteljeve žene in lik mačka Felixa iz znamenitega stripa sta televizijski podobi, ki sta bili sicer narejeni za javnost, vendar sta spadali v zasebno rabo, prva v domeno družinskega portreta, druga v domeno branja knjig oziroma stripov. Nasprotno je Ljubljanski grad, ki zaznamuje poizkuse s televizijo v Sloveniji po drugi svetovni vojni, javna podoba, na nek način pa tudi podoba televizije, ki kaže javnost. Rekli bi lahko, da portret Ilone Codelli priča o rabi televizije kot medija intimne komunikacije, upodobitve Ljubljanskega gradu pa o rabi televizije, kakršna je v veljavi še danes, torej ključnega medija javne komunikacije.

Ljubljanski grad je bil v petdesetih letih prejšnjega stoletja osrednja televizijska podoba v Sloveniji kar dvakrat. Kot panoramski posnetek Ljubljane z gradom, ki so ga z najvišjega nadstropja ljubljanskega nebotičnika na začetku petdesetih let prejšnjega stoletja posneli tehniki Laboratorija za televizijo z »doma narejeno« studijsko kamero, je bil eden od prvih televizijskih posnetkov. Bil pa je tudi zaščitni znak TV Ljubljana v napovedniku njenega programa, ki so ga ustvarjalci TV Ljubljana oblikovali proti koncu desetletja: kip Zdenka Kalina Deček s piščalko, izhodiščno sneman v hrbet, se v simuliranem kroženju med oblaki, ki se gibljejo v nasprotni smeri, odvrti do profila, napev oboe v melodiji podvaja iluzijo krožnega gibanja, gibanje kipa in melodije pa spremlja obris ljubljanskega gradu, ki se izriše ob levem spodnjem robu podobe kot znak RTV Ljubljana. To sta dve TV-podobi, pa tudi dve podobi televizije v Sloveniji po drugi svetovni vojni.

Razlika med zasebnimi podobami, ki prevladujejo v poizkusih s televizijo pred drugo svetovno vojno, in javnimi podobami, ki prevladujejo v obdobju po drugi

svetovni vojni, priča o tem, da med predvojnimi poizkusi in povojnim obdobjem, ko začno prevladovati javne podobe, ni posebne povezave. V Sloveniji so televizijo po vojni izumili na novo. Še več, tako rekoč vzporedno je bila izumljena kar dvakrat. In tudi to sta bili različni televiziji. Podobi ljubljanskega gradu, panorama in znak, pričata o tej razliki, pa tudi, da je bila ta razlika posledica različnih predstav o tem, kako bi bilo mogoče uporabljati televizijsko tehnologijo, oziroma predstav o tem, kaj je televizija.

Laboratorij za televizijo

Za uslužbence Laboratorija za televizijo je bil panoramski posnetek gradu, podobno kot portret Ilone Codelli za izumitelja Codellija, dokaz, da njihove naprave – prva kamera in prvi monitor – delujejo. Laboratorij za televizijo je bil namreč raziskovalno-razvojna ustanova. Bil je del ljubljanskega Inštituta za elektrozveze (IEV), ta pa je bil, kot se je pozneje spominjal njegov direktor Rudi Jančar, »formalno ustanovljen leta 1947, začel pa je delovati že prej, na pobudo in z vso podporo Borisa Kidriča, ki je pri svojem delu potreboval dobre komunikacije« (Tavčar, 1980–1981). Inštitut je spadal v neposredno pristojnost zvezne Uprave za napredek proizvodnje pri zvezni Komisiji za načrtovanje. To je, kot predsednik zveznega Gospodarskega sveta, vodil omenjeni Boris Kidrič, takrat vodilni slovenski in jugoslovanski politik, direktor Rudi Jančar pa je že med drugo svetovno vojno delal v partizanskem oddelku radijske tehnike v Starih Žagah (Osredkar, v: Zajc 1995, 86). To delno pojasni tesno povezanost med IEV in Kidričem, ki jo sodobniki pogosto omenjajo, obenem pa isti viri navajajo, naj bi bil IEV zgolj ena v množici raziskovalnih ustanov, ki jih je kot vodja komisije za načrtovanje ustanavljal Boris Kidrič, prepričan, da je znanstveno raziskovanje temelj napredka (Osredkar v Zajc 1995, 88). Tesna povezanost IEV in Kidriča najbrž ni brez dejstvene osnove, saj bi v težkih razmerah, ki so vladale v prvem desetletju po vojni (Austria Wochenschau 1993) brez posebnega statusa Inštitut težko zaživel. Prav tako pa je Kidričeva nenadna smrt leta 1954 pomenila postopen propad Inštututa (Wedam 1993 a, 51). Najprej so razvoj in izdelavo televizorjev ločili od laboratorija ter ju oblikovali v samostojno tovarno Telekomunikacije, leta 1961 pa so IEV in tovarno Telekomunikacije dokončno ukinili oziroma ju pridružili tovarni Iskra.

Po ocenah sodobnikov je bil v času svojega delovanja IEV, pod njegovim okriljem pa tudi Laboratorij za televizijo, temeljna razvojna ustanova slovenske elektronske industrije (Wedam 1993 a, 49). Laboratorij za televizijo je razvijal studijske naprave (torej kamere, monitorje ipd.), naprave za oddajanje TV-signala in televizijske sprejemnike. Organiziral pa je tudi javne prikaze delovanja televizije: leta 1953 v Ljubljani v telovadnici na Taboru na radijski razstavi (pozneje sejmu elektronike), leta 1956 pa na razstavi elektronike v Beogradu in na sejmu elektronike v Ljubljani. Prvi prikaz je potekal v zaprtem krogu, torej le za tiste, ki so prišli na razstavo.

> *Tam je stala kamera (danes bi ji rekli industrijska), v sosednji sobi nekakšen zaslon na lesenem stebru .... Zadevo je vodil inženir Wedam .... Mi smo se producirali pred kamero, snemal je omenjeni inženir, vzdolž zaslona so bile speljane debele vrvi (kordon) za obiskovalce sejma, in ti so lahko občudovali naša nebeška obličja na dokaj sivem, zasneženem ekranu* (Vuga 1993, 179).

Pri drugem prikazu v Ljubljani leta 1956 so sodelovale mnoge ugledne osebnosti slovenske kulture, med njimi skladatelj Marjan Kozina, pisateljica Lili Novy in literarni zgodovinar

Anton Ocvirk. Kot se spominja publicistka Rapa Šuklje, »čeprav so bile okoliščine hude, vročina v studiu neznosna ..., ni ga bilo ..., ki se ne bi bil odzval vabilu in disciplinirano storil vsega« (1993, 62).

Program, ki je bil že bolj podoben »normalni ali celo solidni TV-oddaji« (Vuga 1993, 179), pa so s pomočjo izposojenega oddajnika že prenašali tudi po Ljubljani. Popularizacija je bila, se spominja takratni vodja Laboratorija Albin Wedam, njihov glavni namen. Ko so dotacije začele usihati, so prav v popularizaciji videli »edino možnost za zagotovitev potrebnih sredstev« (1993 a, 51). Prikazi na sejmih in razstavah so še danes običajna dejavnost elektronske industrije. Kot pojav v kontekstu jugoslovanskega planskega gospodastva morda presenečajo, vendar je bilo spremljanje dogajanja v tehnološko razvitejših državah ne glede na njihovo ideološko usmeritev običajna praksa Laboratorija. Njegovi sodelavci so ohranjali stike z zahodnoevropskimi državami, prejemali literaturo, tja potovali, se seznanjali s tamkajšnjimi strokovnjaki (Wedam 1993 a, 51). Tako ne preseneča, da so dokaj zgodaj presodili, da bi bilo tudi v Jugoslaviji potrebno začeti s televizijo, in pripravili so načrt.

Besedilo *Perspektiva razvoja in uvajanja televizije v Jugoslaviji* je leta 1954 za IEV napisal Albin Wedam. Uvodoma predstavi takratno situacijo na področju TV v svetu, opozori na načrte sosednjih držav in sklene »(S)edaj je pravi čas, da rešimo vprašanje televizije v FLRJ« (Perspektiva 1954, 19). Projekt predvideva vzajemno in postopno postavljanje oddajnikov, opremljanje TV-središč v Ljubljani, nato pa še v Zagrebu in Beogradu, proizvodnjo televizorjev in uvajanje najprej poskusnega in za tem rednega programa. Po petih letih naj bi redno oddajale že vse tri televizijske postaje. Večino studijske in oddajne opreme bi zagotovil IEV, prav tako bi poskrbel za proizvodnjo poceni televizorjev. TV-središča bi bila »lahko ... ustanova s samostojnim financiranjem«, glede televizijskih studijev pa predvideva, in se pri tem sklicuje na že opravljene pogovore, da naj bi bila ta v filmskih ateljejih Triglav filma in drugih filmskih podjetij, kajti »okrog teh podjetij se bo brez težav mogla razviti tudi proizvodnja televizijskega programa« (Perspektiva 1954, 33).

Radio Ljubljana

Druga TV-različica ljubljanskega gradu, grad kot simbol TV Ljubljana v napovedniku programa, je nastala v drugačnem okviru. Pripravila jo je tako imenovana televizijska skupina, ki je takrat delovala v okviru Radia Ljubljana. Napovednik je napovedal drugo od dveh oddaj, ki so jih Ljubljančani maja in junija 1957 prenašali iz TV-studia v Zagrebu. Tam so namreč že 28. novembra 1956 iz Londona prenašali nogometno tekmo med Jugoslavijo in Anglijo, le dan pozneje pa so začeli dvakrat tedensko oddajati po dve uri svojega programa. Tudi zagrebški TV-studio je deloval pod okriljem Radia Zagreb.

Decembra 1957 je televizijska skupina, ki je delovala v okviru RA Ljubljana, prvič nastopila v Ljubljani. Ob mednarodni razstavi telekomunikacij, pozneje sejmu elektronike, je kar devet dni zapored prenašala program iz improviziranega studija na Gospodarskem razstavišču. V programu so že bili »poročila, reportaže, zabavne in športne oddaje, TV-igre, kulturne oddaje, oddaj(a) Pokaži, kaj znaš, kmečke in gospodinjske oddaje, mladinske oddaje ... ter film(i)« (Spasić 1976, 61; Pohar 1993 a, 30).

Vmes so predvajali program, ki ga je pripravljala skupina zagrebškega radia, ter oddaje RAI in Avstrijske televizije (Spasić 1976; Pohar 1993 a). Na Dan radia 15. aprila 1958, torej leto dni pozneje, je televizijska skupina spet gostovala v Zagrebu, iz lastnega studija pa so začeli oddajati 11. oktobra 1958. Ta dogodek velja za začetek TV Ljubljana oziroma TV Slovenija.

Sodelavke in sodelavci RA Ljubljana so vse od leta 1953 sodelovali pri prikazih delovanja televizije, ki jih je pripravljal Laboratorij za televizijo. Radio Ljubljana kot ustanova pa v

času, ko je Albin Wedam pripravil načrt uvajanja televizije, s televizijo ni imel posebnih načrtov. Po doslej znanih podatkih je bil prvi znak, da ima Radio Ljubljana namen tudi institucionalno poseči na področje televizije, iz »jeseni leta 1956«, ko je Lado Pohar »dobil odlok o imenovanju za 'šefa televizije'« (Pohar 1993 a, 26). Prvi dve leti po Poharjevem imenovanju je bila njegova televizijska skupina brez studija in brez studijske opreme. Ob prvih gostovanjih te skupine v Zagrebu maja in junija 1957 je v Sloveniji deloval en sam, šibak oddajnik na Krvavcu, prek katerega so tisti redki, ki so imeli sprejemnike, lahko spremljali programe avstrijske in italijanske televizije.

Vprašanje, kako je prišlo do tega, da je leta 1956, torej dve leti po objavi Wedamovega načrta, ki je predvideval ustanovitev samostojnih TV-središč, nosilec televizijske dejavnosti postal Radio Ljubljana, nima jasnega odgovora. Najverjetneje je k temu prispevalo dogajanje v Zagrebu in Beogradu, kjer so radijske ustanove bolj zgodaj in bolj intenzivno vstopile v razvoj televizije. Tehniki Radia Beograd so leta 1955, torej leto dni po Wedamovem načrtu za uvajanje televizije v Jugoslavijo, pripravili načrt uvajanja televizije v Srbijo in istega leta naredili tudi svojo kamero. Radio Zagreb pa je maja 1956 postavil TV-oddajnik, po Zagrebu namestil televizorje in predvajal program avstrijske televizije, poleti pa je že oddajal tudi svoj program (Zorn 1958). Iz tega časa je prva znana odločitev politike glede televizije. Zvezna vlada je osnovala komisijo za uvedbo televizije v Jugoslaviji, ki je na prvi seji marca 1956 ugotovila, da je treba »čimhitreje uvesti televizijo v deželi« (ibid.), junija tega leta pa je vlada odobrila tudi sredstva za prvo stopnjo izgradnje televizijskega omrežja (ibid.). Toda načrt gradnje televizije je zvezna vlada potrdila šele leto pozneje, junija 1957, in šele takrat je posameznim radijskim postajam tudi razdelila potrebna sredstva (ibid.). Leta 1958 televizijski studiji, ki delujejo pri obstoječih radijskih postajah v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu, najprej družno prenašajo kongres ZKJ iz Ljubljane, 28. novembra istega leta pa se s svojimi programi dejansko povežejo v skupno TV-mrežo.

To dejanje pomeni začetek Jugoslovanske radiotelevizije, JRT. Z njim je uresničen načrt, ki ga viri opisujejo različno, v vseh različicah pa vsebuje tri elemente: postavitev oddajnikov na Krvavcu, Sljemenu, Crvenem čotu in Avali, pripravo televizijskih studijev v Ljubljani, Zagrebu in Beogradu ter oblikovanje programa (Slovenski poročevalec 1956; Zorn 1958). Toda ena prvih vesti o tem načrtu le za TV-postajo v Beogradu navaja, da je njena organizacija »poverjena beograjski radijski postaji« (Slovenski poročevalec 1956).

Ideje, da bi televizijo uvajali ločeno od radia, uradni viri, od časopisov do arhivskega gradiva političnih organov, ne omenjajo, prav tako ne akterji tega obdobja iz vrst sodelavcev RTV Ljubljana. Zdi se, da je bila pristojnost radijskih postaj za uvedbo televizije tako rekoč samoumevna. Nasprotno se Albin Wedam, avtor Perspektive (1954) in vodja Laboratorija za televizijo pri IEV, spominja:

> *Tehnično vodstvo radia Ljubljana je odločno nasprotovalo našemu delu. Enakega mnenja so bili v Zagrebu in Beogradu. Takrat so o vsem, kar je zadevalo tehniko, pravzaprav odločali tehnični direktorji treh radijskih hiš (drugih še ni bilo). Ti so vztrajali pri stališču, da so za uvajanje televizije v Jugoslaviji pristojne radiodifuzne organizacije in da IEV nima pravice posegati v njihove pristojnosti* (Wedam 1993 a, 51–52).

Načrt, ki je bil slednjič uresničen in mu na kratko recimo radijski, se seveda bistveno razlikuje od alternativnega in nikoli uresničenega načrta IEV. Pri slednjem so pogoj razširjenosti TV-programa poceni televizorji (načrt IEV zato zajema tudi načrt izdelave televizorjev), pri radijskem načrtu so to številni oddajniki. Načrt IEV temelji na proizvodnji naprav, radijski na proizvodnji programa. Najpomembnejše

od vsega pa je seveda to, da načrt IEV predvideva, da bi se proizvodnja programa dogajala ločeno od distribucije, medtem ko po radijskem načrtu televizijski program pripravlja ustanova, ki ga tudi distribuira.

Razliko med enim in drugim načrtom odlično ponazarjata različni upodobitvi ljubljanskega gradu. Panoramski posnetek gradu, s katerim je uspešno delovanje svoje opreme dokazoval Laboratorij za televizijo, ni drugega kot posnetek, ločena enota programa. Napovednik z gradom kot zaščitnim znakom nasprotno ponazarja oddajanje programa, televizijski program v postopku distribucije. Takšni napovedniki so bili, zlasti v času, ko televizije programa še niso oddajale 24 ur na dan, dejanska predstavitev televizijskih postaj, identifikacij, ki so stale na začetku in koncu programa. RTV Ljubljana se v svojem napovedniku predstavlja s stilizirano ponazoritvijo delovanja oddajnika. Panorama gradu, kot so jo posneli v Laboratoriju za televizijo, televizijo enači s kamero. Grad v špici RTV Ljubljana televizijo enači z oddajnikom.

Sklep

Danes vemo, da je enačenje televizije z oddajnikom, točneje, institucionalna povezava med produkcijo in distribucijo programa, osnova *radiodifuzne* televizije. Na tem temeljijo vse tri glavne poteze te televizije: centralizirana distribucija, enosmerna komunikacija in program, zasnovan kot programski tok. Z gledišča, ki v televiziji vidi predvsem možnost neposrednega prenosa – in kot takšno jo opredeljuje tudi upodobitev Ljubljanskega gradu v prvem zaščitnem znaku TV Ljubljana – se sicer ta povezava zdi tehnološka nujnost. Dejansko se kmalu po uveljavitvi *radiodifuzne* televizije tudi v strokovni javnosti uveljavi gledišče, ki televizijo predvsem razume kot medij neposrednega prenosa. Dogajanje, ki sem ga na kratko orisala zgoraj, pa vendar kaže, da gre tudi v tem primeru za prevlado ene od možnih rab v danem zgodovinskem trenutku. Zato tudi ni presenetljivo, da se v procesu deregulacije, ki je zajel evropske države v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, sočasen nadzor nad produkcijo in distribucijo programa izkaže kot glavna osnova televizije kot centraliziranega, enosmernega medija, ki ne dominira zgolj s programom, temveč narekuje celo življenjski ritem prebivalstva.

Takrat se je zdelo, da je za bolj demokratičen razvoj družbenega komuniciranja nujno doseči organizacijsko ločitev med produkcijo programa in njegovo distribucijo. Vendar je šele pojav novih distribucijskih možnosti, ki jih prinesejo digitalne tehnologije na eni ter širokopasovne povezave in web 2.0 na drugi strani, dejansko omogočil distribucijo avdio-vizualnih vsebin, ki je povsem ločena od produkcije. Hkrati pa se ob tem, ko vse več ljudi uporablja vsebine na zahtevo, spremenijo tudi druge poteze radiodifuzne televizije. Izmenjava vsebin je demokratična in ne centralizirana, komunikacija pa dejansko dvosmerna, saj je vsak uporabnik lahko tudi ustvarjalec, in obratno. A to ni vse. Študijo o začetkih *radiodifuzne* televizije v Sloveniji sem sklenila z mislijo, da je učinkovita ukinitev monopola nacionalnih TV nad distribucijo programa najbrž možna le kot ukinitev fenomena nacionalne TV (1995, 101). Danes strokovnjaki svarijo ravno pred tem. Ko z razvojem nelinearne televizije vsebine na zahtevo izpodrivajo programski tok, se manjša obseg reči, ki ljudi povezujejo v skupnosti (Silverstone 2007). Z druge strani postaja vse bolj očitno, da so prizadevanja za ločitev produkcije od distribucije, ki naj bi odpravila monopol evropskih nacionalnih televizij in omogočila bolj demokratično družbeno

komuniciranje, utrla pot dominaciji globalnih medijskih konglomeratov (Chapman 2005).

Danes ni dvoma, da je *radiodifuzna* televizija zgolj ena od zgodovinskih oblik televizije. Vendar je ta oblika veliko bolj temeljito posegla v družbo in kulturo, kot so to vedeli sodobniki. Obenem pa se je ob njej znova potrdilo, da ima razvoj tehnologij predvidene, a tudi nepredvidene posledice. Smo v obdobju tehnoloških sprememb, ko se ob novih medijih razvijajo tudi nove rabe starih medijev, in to je čas za resen premislek naših pričakovanj glede medijskih tehnologij. Kot pravi Williams (1990), so vprašanja glede družb in tehnologij praktična vprašanja. Nanja odgovarjamo ves čas, v dejanskem življenju, z odločitvami, ki so resnične in imajo materialne posledice. Zgodovina nam tako omogoča, da se jasneje zavemo teh razsežnosti.

Opombi:

1. Pojem »programski tok« je kot temeljno značilnost televizije opredelil Raymond Williams v svoji študiji *Televizija, tehnologija in kulturna oblika* (1990), ki opozori na temeljno soodvisnost tehnoloških, družbenih in kulturnih dejavnikov pri razvoju televizije. Besedilo je bilo prvič objavljeno leta 1975 in je zaznamovalo mnoge poznejše študije, tudi pričujoče besedilo. Medtem ko Williams programski tok označi kot temeljno lastnost televizije, ga John Ellis (1992) že analizira kot eno od lastnosti *radiodifuzne* televizije kot kulturne oblike.

2. Podobno ugotavlja antropolog tehnik Francois Sigaut (1994) za antropologijo, vendar to že presega okvire tega besedila. Bolj podrobno obravnavo najdete v Zajc (2000).

Literatura:

Barnouw, Eric. 1975. *Tube Of Plenty: The Evolution of American Television*. New York, Oxford: University Press.

Bernold, Monika. 1994. Fernsehen in Oesterreich: Inszenierung des Privaten in den 50er und 60er Jahren. *Medien Journal* 1, 19-26.

Bernold, Monika. 2007. *Das Private Sehen. Fernsehfamilie Leitner, mediale Konsumkultur und nationale Identitätskonstruktionen in Österreich nach 1955.* Münster: Lit.

Chapman, Jane. 2005. *Comparative Media History.* Cambridge: Polity Press.

Codelli, Anton. 1977. *Troje Codellijevih pisem. Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja XIII.* Ljubljana: SGFM.

Ellis, John, 1992. *Visible Fictions.* London, New York: Routledge.

Frelih, Marko. 2007. *Togo album (1911–1914 ; fotografski viri o prvi brezžični radiotelegrafski povezavi med Afriko in Evropo, o življenju v Togu in o snemanju filma Bela boginja iz Wangore).* Ljubljana: Slovenski etnografski muzej.

Grabnar, Boris. 1977. *Nenavadni baron na Kodeljevem. Dokumenti Slovenskega Gledališkega in filmskega muzeja XIII.* Ljubljana: SGFM.

Keller, Wilhelm. 1983. *Hundert Jahre Fernsehen, 1883–1983.* Berlin: VDE-Verlag.

Larkin, Brian. 2008. *Signal and Noise.* Durham: Duke University Press.

Ozvald, Branko. 1991. Ljubljančan baron Anton Codelli – eden najplodovitejših izumiteljev na Slovenskem. V: *Zbornik za zgodovino naravoslovja in tehnike*, 121–149. Ljubljana: Slovenska matica.

Pohar, Lado. 1993 a. Televizija prihaja v Slovenijo. V: L. Pohar (ur.), *Televizija prihaja: Spominski zbornik o začetkih televizije na Slovenskem*, 21–48. Ljubljana: RTV Slovenija.

Sigaut, Francois. 1994. Technology. V: T. Ingold (ur.), *Companion Encyclopedia of Technology*, 420 – 459. London, New York: Routledge.

Silverstone, Roger. 2007. *Media and Morality.* Cambridge: Polity Press.

Splichal, Slavko. 1981. *Množično komuniciranje med svobodo in odtujitvijo.* Maribor: Založba obzorja.

Splichal, Slavko. 1997. *Javno mnenje.* Ljubljana: FDV.

Spasić, Aleksandar. 1976. *Kratak pregled istorije radiodifuzije u Jugoslaviji.* Beograd: JRT.

Swift, John. 1950. *Adventure In Vision: The First Twenty-Five Years of Television.* London: John Lehmann.

Šuklje, Rapa. 1993. Televizija se je rodila v radijskem krilu. V: L. Pohar (ur.), *Televizija prihaja: Spominski zbornik o začetkih televizije na Slovenskem*, 61–68. Ljubljana: RTV Slovenija.

Venus, Theodor: 1986. Vor 30 Jahren: Die Fernsehlawine rollte nur langsam. Zur Frühgeschichte des Fernsehens in Österreich. Medien-Journal 1-2, 36-54.

Vrdlovec, Zdenko. 1986/1987. »Mentalna« podoba. V: Furlan, Kavčič et al. (ur.), *V kraljestvu filma: Fotozgodovina slovenskega filma. Filmografija 1905–1945*. Ljubljana: SGFM.

Vuga, Saša. 1993. Odgovor na povabilo. V: L. Pohar (ur.), *Televizija prihaja: Spominski zbornik o začetkih televizije na Slovenskem*, 179–182. Ljubljana: RTV Slovenija.

Wedam, Albin. 1977. *Zakaj Codelli ni uspel s svojim televizijskim sistemom? Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja XIII.* Ljubljana: SGFM.

Wedam, Albin. 1993 a. Razvoj televizijske tehnike pri nas. V: L. Pohar (ur.), *Televizija prihaja: Spominski zbornik o začetkih televizije na Slovenskem*, 49–56. Ljubljana: RTV Slovenija.

Weibel, Peter. 1990. Vom Verschwinden der Ferne. V: E. Decker in P. Weibel (ur.), *Telekommunikation und Kunst*, 19–78. Koeln: Du Mont Buchverlag.

Williams, Raymond. 1990. *Television: Technology and Cultural Form.* London: Routledge.

Zajc, Melita. 1993 a. *Gledanje na daljavo: recepcija televizije v Sloveniji*. Ljubljana: SGFM.

Zajc, Melita. 1995. *Nevidna vez: Rabe radiodifuzne televizije v Sloveniji*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Zajc, Melita. 2000. *Tehnologije in družbe*. Ljubljana: SH.

Zorn, Jože. 1956–1968. Kronika RTV Ljubljana. Rokopis. Hrani Muzejska zbirka RTV Ljubljana.

Zielinski, Siegfried. 1990. Von Nachrichtenkörpern und Körpernachrichten. V: E. Decker in P. Weibel (ur.), Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst, 229-252. Köln: DuMont.

Arhivski viri

Ilustrirani Slovenec. 1930. Televizija, gledanje na daljavo. Ljubljana, 11. maj 1930. Ljubljana.

Perspektiva razvoja in uvajanja televizije v Jugoslaviji. 1954. Ljubljana: Inštutut za elektrozveze.

Slovenski poročevalec. 1956. Dobili bomo televizijo. 2. december 1956. Ljubljana.

Avdio-vizualni viri

Austria Wochenschau, 1953–1962. 1993. Dunaj: Austria Film & Video GmbH.

Koder, Helena. 1978. Tako smo začeli (dokumentarna oddaja). Ljubljana: RTV Ljubljana.

Pohar, Lado. 1993 b. Pogovor z avtorico. Produkcija RTV Slovenija.

Širca, Majda. 1992. Povečava (televizijska oddaja, 30. januar). Ljubljana: RTV Slovenija.

Tavčar, Jadranka. 1980–1981. TV-teka (1. do 13. del, dokumentarno-igrana nanizanka o začetkih televizije v Sloveniji). Ljubljana: RTV Ljubljana.

Television. 1980. Dokumenarna serija o televiziji. Produkcija Granada TV.

Wedam, Albin. 1993 b. Pogovor z avtorico. Produkcija RTV Slovenija.

Zajc, Melita. 1993 b. Dalekozor: Začetki televizije na Slovenskem, dokumentarna nanizanka v 3. delih po 45 minut. Ljubljana: RTV Slovenija.