

Streymi, stjórnlaua stafræna og skýið mikla

Protabúskapur kvikmynda á nýrri öld

Fjölmíðlaumhverfi samtímans hefur tekið miklum breytingum á stuttum tíma og streymisveitur hafa umbylt því hvernig kvikmyndum er dreift í heiminum. Gömlu víðjoleigurnar hafa auðvitað dáið drottinn sínum og kynslóð vaxið úr grasi sem kannast ekki við slíkan rekstur nema af afspurn. Í staðinn er kveikt á snjallsjónvarpinu þar sem við blasa öpp fyrir ólínulega dagskrá í boði Netflix og Disney+, en slíkar streymisáskriftarþjónustur eru jafnframt harðvítugir keppinautar kvikmyndahúsa um víða veröld. Þær eru líka keppinautar þjóðlegra og ríkisrekinnna sjónvarpsstöðva, sem margar hafa brugðist við með að því að umbreyta sér í streymisveitur, líkt og Ríkisútvarpið gerði árið 2014 þegar RÚV appið kom út. Tilkoma þess gerði Sarpinn aðgengilegan í snjalltækjum og þar geta notendur gengið að dagskrárefni sem flokkað er og framsett með áþekktum hætti og tíðkast á erlendum streymisveitum, auk þess sem mögulegt er að fylgjast með línulegri dagskrá í „beinni“ og líta um öxl, flakka um auglýsta dagskrá tæpa tvo mánuði aftur í tímann.¹

Hægt er að sjá gagnamagnsknúið kvikmynda- og sjónvarpsumhverfi samtímans sem afleidda niðurstöðu tveggja megintækniþróunarstrauma umliðinna áratuga, en annar er stafræna byltingin í kvikmyndagerð og hinn er þróun á flutningshraða netsins og tilkoma snjalltækja. Staksteinar sem nefna mætti varðandi síðarnefndu atriðin væru markaðssetning fyrsta Apple iSímans árið 2007

¹ Steinunn Þórhallsdóttir, „Sarpurinn í appi“, *Ruv.is*, 1. desember 2014. Rétt er þó að taka fram að áhersla stofnunarinnar er á línulega dagskrá og ekki fer allt efni í Sarpinn, enda dýrt að hafa efni aðgengilegt á netinu. Þá mætti spyrja hvort RÚV sé í raunverulegri samkeppni við erlenda rísa á borð við Netflix og Disney+, þar sem rekstur miðilsins er á fjárlögum og hlutverk hans skilgreint í lögum. Því er til að svara að réttmæti miðilsins og ætlað erindi og mikilvægi veltur auðvitað að umtalsverðu leyti á því hvort horft sé á hann og í hversu miklum mæli.



og – í íslensku samhengi – ljósleiðaravæðing Reykjavíkur árið 2014. Varðandi fyrrnefnda atriðið þá átti umbreyting kvikmynda yfir í stafrænt form sér stað á löngum tíma og með lagskiptum hætti. Hún hófst með þróun tölvuklippiforrita og hljóðblöndunartækni á níunda áratugnum og lauk um miðjan síðasta áratug þegar filman var tekin úr umferð í sýningum í kvikmyndahúsum.² Þótt tækniþróunin sem hér er aðgreind tengist auðvitað í gegnum sameiginlegan grunn almennrar tölvutækni og síaukinnar afkastagetu örgjörva er gagnlegt að gera greinarmun á tilgangi og markmiðum. Annars vegar var sóst eftir því að umbreyta ólíkum hliðrænum starfssviðum kvikmyndagerðar (á borð við upptöku kvikmynda, eftirvinnslu þeirra og sýningu) yfir í vinnsluferli sem inna mátti af hendi með stafrænni tækni, ýmist í tölvum eða öðrum tæknibúnaði. Hins vegar er átt við tilkomu nýs miðils (internetsins) og umbyltingu á sviði fjarskipta. Saman renna svo þessir þróunarstraumar í skýinu, þessu nær yfirsíkilvitlega rými sem hýsir og varðveitir öll okkar gögn og lýsa má sem lögheimili netsins, sem og allra streymisveitna auðvitað, og virðist í senn vera alls staðar og hvergi.³

Það sem vekur sérstaka athygli er hvernig tilkoma skýsins og þróun gagnaflutningsgetu fjarskiptainniðha hefur á stuttum tíma umbreytt landslagi fjölmiðlunar og kvikmyndadreifingar, og hvernig kvikmyndin sem slík hefur frá árinu 2015 eða þar um bil verið að mestu skilin frá hefðbundinni efnislegri birtingarmynd sinni (hvort sem átt er við vídjóspólur, blágeisladiska eða filmuspólur). Í því sem fylgir hér á eftir verður sjónum beint að afleiddum áhrifum þessarar þróunar. Verður þar horft til dreifingar og aðgengismála, enda hefur það hvernig neyslu kvikmynda er háttað margþætt áhrif á kvikmyndamenninguna.⁴ Ástralski kvikmyndafræðingurinn Lauren Carroll Harris hefur rætt aðgengismál sérstaklega og rannsakað hvernig dreifingarleiðir tengjast fjölbreytileika kvikmynda-legra menningarkima og túlkunarmöguleikum áhorfendahópa, meðal annars með því að ákvarða með hvaða hætti kvikmyndaáhorf er samþætt öðrum dag-

² *Pandora's Digital Box. Films, Files and the Future of Movies* eftir David Bordwell er gagnlegt rit um stafvæðingarþróun kvikmyndamiðilsins (Madison: The Irvington Way Institute Press, 2012).

³ Staðleysa skýsins er auðvitað skáldskapur. Það á sér þvert á móti jarðneska og efnislega tilvist, tilvist sem útheimtir gríðarlegar umhverfisfórnir sem um má lesa í grein Steven Gonzalez Monserrate, „The Cloud is Material. On the Environmental Impacts of Computation and Data Storage“, *The MIT Press Reader*, 14. febrúar 2022.

⁴ Rétt er að taka fram að þótt oft sé notast við hugtakið „kvikmyndir“ þá á margt í þessari grein við um breiðari flokk myndefnis (sjónvarpsþætti, vefþáttaraðir, YouTube rásaefni og svo mætti áfram telja), en það eru kvikmyndir sem eru í brennidepli.

legum athöfnum.⁵ Þá hefur svokallað hámhorf (e. *binge watching*), sem er afleiðing þeirrar dreifingaraðferðar Netflix að frumsýna alla þætti í þáttaröð á sama tíma, haft margvísleg áhrif á frásagnaraðferðir þessara sömu þátta.⁶

Vangaveltur sem þessar má líka færa í sögulegt samhengi. Ef samþykkt er að dreifingarkostir kvikmynda sníði aðgengi stakk, og lítil ástæða virðist vera til að hreyfa mótbárum við þeirri fullyrðingu, verður hér á eftir leitast við að sýna hvernig hinir nýju stafrænu dreifingarkostir móta ekki aðeins aðgengi að samtímakvikmyndagerð heldur líka kvikmyndasögunni sjálfri – og þá í bæði víðri merkingu sem og staðbundinni og þjóðlegri – og hafi einnig áhrif á miðlun þekkingar í kvikmyndafræðum.

Breytingar í krafti tækniþróunar eru sjaldnast alfarið neikvæðar eða jákvæðar heldur blandast vanalega ákjósanleg efúrköst öðrum síður efúrsóknarverðum, auk þess sem áhrifin eru menningarlega mótuð og þýðing þeirra breytileg eftir staðsetningu og stöðu. Svo dæmi sé nefnt kunna samfélagsmiðlar að hafa neikvæð áhrif á andlega heilsu barna og unglinga en um leið eru þeir mikilvæg gátt fyrir ungt hinsegin fólk til að vikka samfélagsnetið og rjúfa mögulega einangrun en á sama tíma er það ungt hinsegin fólk sem helst er lagt í einelti á samfélagsmiðlum.⁷ Tækniumhverfi samtímans er með öðrum orðum flókið, nokkuð sem á líka við um það menningarsvið sem tengist kvikmyndum. Hér verður leitast við að einfalda ekki eða líta fram hjá kostum stafrænnar mynddreifingar og fjölmiðlunar en þó er hætt við að ýmislegt sé málað heldur dökkum litum, og nokkurrar tortryggni gæti í garð þeirrar framtíðar sem blasir við alþjóðlegri jafnt sem þjóðlegri kvikmyndadreifingu og aðgengi að kvikmyndaarfinum. Segja má að hugtakið „menningarþrot“ í titlinum vísi til þessarar afstöðu greinarinnar en þar væri þó rétt að bæta við spurningarmerki. Ekki verður fullyrt að stafrænum menningarvettvangi kvikmyndanna sé hægt að lýsa sem þrotabúskap, raunar væri slík yfirlýsing óábyrg þótt blikur séu á lofti. En einhvern hefur þrotið örendið, verður haldið fram, og í lokahluta greinarinnar verður leitast við að bera kennsl á líkið. Fyrst er þó rétt að víkja nokkrum orðum að aðferðarfræði greinarinnar og teóretískri nálgun á miðlaumhverfið.

⁵ Lauren Carroll Harris, *Not at a Cinema Near You. Australia's Film Distribution Problem*, New South Wales: Currency House, 2013.

⁶ Jane Zündel, „TV IV's New Audience: Netflix's Business Model and Model Spectators“, *Netflix at the Nexus. Content, Practice and Production in the Age of Streaming Television*, ritstjórar Theo Plothe og Amber M. Buck, New York og Berlín: Peter Lang, 2019, bls. 13–29, hér bls. 21–24.

⁷ Dæmið er fengið að láni úr *The Anxious Generation. How the Great Rewiring of Childhood is Causing an Epidemic of Mental Illness* (New York: Penguin, 2024) eftir Jonathan Haidt, bls. 106–112.

I. Afstöðustillingarvandinn og menningarmiðlunargildi

Í umræðunni um rekstur og samfélagsábyrgð fjölmiðla ber svokölluð afstöðustillingarvandamál (e. *alignment problems*) stundum á góma en þá er til dæmis átt við togstreituna sem getur skapast á milli heiðarlegrar upplýsingamiðlunar fréttamiðla og arðbærnissjónarmiða og/eða pólitíssks valds.⁸ Lausn sem gjarnan hefur verið gripið til er að reisa „eldvegg“ á milli fréttadeildar og auglýsingadeildar en slíkri afstöðustillingu er ætlað að hamla mögulegum áhrifum hagsmunaaðila á efnisval og inntak fréttaflutnings.⁹ Undanfarið hefur sú umræða hins vegar fallið í skuggann af afstöðustillingaráhyggjum í öðrum málaflokki, þróun gervigreindar, og er sem mörgum þyki framtíð okkar velta á rétttri afstöðustillingu þessarar nýju tækni. Inn í grunnbyggingareiningar stórra mállíkana verður samkvæmt þessu viðhorfi að stilla siðferðilega afstöðu og velvilja í okkar garð, stillingar sem þá vonandi koma í veg fyrir beina eða óbeina atlögu að lífsháttum og afkomu tegundarinnar.¹⁰ Gervigreindin sem slík er ekki til umræðu í þessari grein, nema í tilviki meðmælaalgoritma streymisveitna, en ýmsir kostir fylgja því samt að yfirfæra hugmyndina um möguleg afstöðustillingarvandamál (aftur) á fjölmiðlaumhverfið, og þá með stafræna miðlun kvikmynda og starfsemi streymisveitna í huga.

Kostirnir sem fylgja slíkri yfirfærslu eru meðal annars þeir að afstöðustillingarhugtakið skerpir á og ýtir undir kerfislæga sýn á miðlunarumhverfið, að þar sé um að ræða díakrónískt kerfi sem grundvallast á og tengist tilteknum aðstæðum og ástandi, frekar en einstökum fyrirtækjum og aðilum, og að þetta kerfi leiði af sér tiltekna(r) útkomu(r). Í kerfi þar sem mikilvægir þættir eru vanstilltir, þar sem brestur er í afstöðustillingunni, lítar skekkja útkomuna, það verður annmarki á niðurstöðunni; þar sem afstöðustillingar hinna ólíku kerfisþátta ganga upp er útkoman viðtakandanum eða viðtökuhópnum að skapi, í pragmatískum skilningi þá væri útkoman líklegri til að virka.

Nú getur verið flókið að meta afstöðustillingar og hvort tiltekin vandamál hafi verið leyst eða ekki – sem og að skilgreina og afmarka vandamálin. Svárið kann að vísu stundum að blasa við (núverandi aðgengisskortur að fjölmörgum verkum íslenskrar kvikmyndasögu er óásætlanlegur) en undir öðrum kringum-

⁸ *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media* eftir Noam Chomsky og Edward S. Herman (London: Vintage, 1995) er sígilt verk um þessi mál, en þar kynna höfundar til sögunnar áróðursmódelið svokallaða sem nýtt hefur verið í félagsfræðilegum rannsóknum um langt skeið.

⁹ Í tilviki pólitíssks þrýstings er ritstjórn ætlað að mynda umræddan eldvegg.

¹⁰ Brian Christian, *The Alignment Problem. Machine Learning and Human Values*, New York: W.W. Norton & Company, 2020.

stæðum getur yfirborðið verið gruggugra og sérstaklega getur reynst kúnt að skilgreina sambandið milli kerfislaegu þáttanna og markmiðanna, með það þá jafnframt í huga að slíkt samband afhjúpi möguleg vandamál. Hvernig lítur til dæmis eftirsóknarverð kvikmyndamenning út og hvaða samfélags- og markaðs-einingar mynda saman kerfið hvurs afstöðustillingu væri hægt að skilgreina og meta í því sambandi?

Afstöðustillingarvandamálið sem ég hef hér í huga tekur til tveggja grunnþátta. Annars vegar til aðila á fjölmiðlamarkaði sem starfa að hluta eða heild við framleiðslu og dreifingu á kvikmyndum og eiga (í flestum tilvikum) stafræna miðlapalla (e. *media platforms*) á borð við streymisveitur. Saman mynda þessir markaðsaðilar kerfi sem samanstendur af ólíkum streymisveitum, tæknifyrirtækjum, framleiðslufyrirtækjum og gamaldags dreifingarfyrtækjum – og sum, eins og Apple og Netflix, sameina alla þættina. Horft er til bandarísku fyrirtækjanna sem mikilvægra sýnidæma í krafti hnattræns áhrifasviðs þeirra en það ber ekki að skilja sem svo að þau séu einu greiningarviðföngin sem skipta máli – því fer fjarri, íslenska og evrópska samhengið kemur jafnframt við sögu, en ekki er hægt að horfa fram hjá yfirburðum bandarískra fyrirtækja á streymismarkaði, rétt eins og yfirburðir kvikmyndaveranna voru bersýnilegir í hefðbundinni kvikmyndadreifingu á tuttugustu öldinni.¹¹

Síðarnefnda afstöðustillingarvandamálið sem skiptir máli er nokkuð óræðara og tekur til þess sem hér verður kallað „menningarmiðlunargildi“. Menningarmiðlunargildishugtakið vísar til kenninga Raymond Williams um menningargildismiðlun og átti hann þar við þær aðferðir sem notaðar eru í samfélaginu til að miðla gildum, hugmyndum, hegðunarháttum og merkingarformgerðum til þegna og jafnframt fleyta þeim áfram í tíma, svo þau vari um skeið (stundum er jafnvel gert ráð fyrir að gildi eða hegðunarformgerðir séu eilíf). Saman við þetta fléttast spursmál um sögulega mótun gilda og merkingarformgerða og hvaða hagsmuni eða hugmyndafræði megi greina í þeim. Það sem felst í hugmyndinni um menningarmiðlunargildi er þó um sumt frábrugðið merkingu hugtaks Williams, menningargildismiðlun, og segja má að tilfærslan á orðinu gildi sé vísbending um muninn. Áður en rætt verður nánar um merkingartilfærsluna er þó rétt að víkja nokkrum orðum í viðbót að hugmyndum Williams um menningarmiðlun, og þá sér í lagi tengsl hennar við nútímavæðingarferli og virknisforsendur menningarmiðlunar í samtímanum.

¹¹ Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*, London: BFI Publishing, 1985; Ruth Vasey, *The World According to Hollywood. 1918–1939*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1997; Toby Miller, Nitin Govil og fleiri, *Global Hollywood 2*, London: BFI Publishing, 2004.

Flækjustigið umhverfis menningarmiðlun varð meira og átakalínum fjölgaði á síðari hluta nítjándu aldar og á fyrstu áratugum þeirrar tuttugustu, og tengdist það hremmingunum sem hin trúarlega heimsmynd hafði gengið í gegnum um nokkurt skeið (raunar allt frá dögum upplýsingarinnar) en sérstaklega voru það Marx, Darwin, Nietzsche og Freud sem fóru um hana ómildum höndum, að ógleymdum afleiddum áhrifum nýfæddrar vísindahyggju og almennrar tækniþróunar. Jafnólíkir hugsuðir og þýski hughyggjuheimspekingurinn G.W.F. Hegel og breski umbótasinninn Matthew Arnold voru á þeirri skoðun að óráðlegt væri að fella heimsmynd trúarbragðanna án þess að önnur tæki hennar stað; öðrum kosti væri hætta á stjórnleysi. Og báðir voru þeir sömuleiðis á þeirri skoðun – um skeið í öllu falli, Hegel snerist síðar hugur – að hægt væri að skipa menningu (bókmenntum og hinum fögru listum) í það hlutverk sem trúarbrögðin áður gegndu sem uppspretta gildisviðmiða í samfélaginu, að þangað mætti sækja vísadóm um dyggðir og lífsbreytni.¹²

Líkt og Hegel og Arnold segir Williams menningarhugtakið vera í kreppu, en hann nálgast þó forsendur vandamálsins með öðrum hætti en þeir gera. Í riti sínu *Culture and Society* bendir Williams á að menningarhugtakið sé óaðskiljanlegt umbrotum nútímavæðingarinnar en þessi tengsl beri þó fyrst og fremst að lesa í samhengi við tilkomu kapítalismans í sinni iðnvæddu og nútímalegu mynd. Skiptir þar framkoma fjöldamiðla (e. *mass media*) og boðskiptaumbrot annarrar iðnbyltingarinnar, sem fylgdi tilkomu rafmagns, mestu fyrir menningarmiðlun. En þótt forsendur miðlunar hafi breyst getur menning eftir sem áður verið viðnámssvið, samkvæmt Williams, og athvarf fyrir mannúð og gildi sem annars eiga undir högg að sækja, nú frá firringu kapítalismans fremur en óreiðu hinnar trúlausu heimsmyndar. Slíkt er þó hvergi nærri öruggt. Ólíkt Arnold, sem taldi menningargildi vera ósöguleg, er Williams á þeirri skoðun að hugmyndir um menningu verði til í samspili efnislegrar umgjarðar samfélagsins (samtvinnun hagsældar og fátæktar til dæmis) og félagslegrar valdapólitíkur.¹³ Þess vegna getur menning líka verið afturhaldsafl og valdataeki sem notað er til að tryggja forrétindi ríkjandi hópa. Í *Television. Technology and Culture Form* ræðir Williams sérstak-

¹² Matthew Arnold, *Culture and Anarchy. An Essay in Political and Social Criticism*, ritstjóri Ian Gregor, Canterbury: University of Kent, 1971, einkum og sér í lagi kaflann „Sweetness and Light“, bls. 33–58. Hugmyndir Hegel um þessi efni eru hluti af svokallaðri „æskuheimspeki“ hans og féll hann síðar frá þeim. En gagnlega umræðu um æskuheimspeki Hegels varðandi gildismótandi hlutverk trúarbragðanna og mögulega tilberavirkni menningar og lista má finna í Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*, þýðandi F. Lawrence, Cambridge: The MIT Press, 1990, bls. 31–37.

¹³ Til viðbótar við rit Williams er hér stuðst við grein Francis Mulhern, „Culture and Society, Then and Now“, *New Left Review*, 55, jan/feb 2009, bls. 31–45.

lega um hlutverk sjónvarpsins í menningarmiðlun og bendir meðal annars á að þótt freistandi sé að skoða áhrifamátt þess fyrst og fremst í gegnum möguleika miðilsins til „samfélagsstýringar [og] pólitískra blekkinga“ þá sé slík notkun tilfallandi og samhengi háð, sjónvarpið geti undir öðrum kringumstæðum verið mikilvægt upplýsinga- og viðnámsafl.¹⁴

Það er svo í riti sínu um marxisma og bókmenntir sem Williams ræðir enn frekar um það hvernig menningarlegum gildum er miðlað og hvernig þau taka sér stöðu í hugmyndakerfum sem stýriþættir. Williams er í þessu tilviki síður umhugað um *miðla* en *miðlun* og hvernig menningarleg gildisviðmið og merkingarformgerðir eru sögulega skilyrt fyrirbæri, hvernig þau rísa og hníga en hverfa ekki endilega þó fjari undan þeim. Þannig sé menningin lagskipt og myndar eins konar röð uppskafninga (e. *palimpsests*), svo vísað sé til hugmynda Gérard Genette; að undir lesmáli nútímans megi greina ummerki um skrif fortíðar og svo séu skafa og penni ávallt á lofti því ferlið haldi áfram. Williams notast í þessu sambandi við gildishugtakið í víðu samhengi og gefur til kynna að það feli í sér þá fjölbreyttari merkingarvirkni sem vísað er til hér að ofan (hugmyndir, hegðun, merkingu).

Söguleg lagskipting Williams er þrískipt. Hann ræðir um gildisdreggjá eða afgangsgildi (e. *residual cultural values*), ríkjandi gildi (e. *dominant cultural values*) og að lokum um verðandi gildi (e. *emergent cultural values*). Þrískiptingunni er ætlað að veita statískri kerfishugsun viðnám og draga fram hversu breytilegur og dýnamískur menningarvettvangur samfélagsgerðarinnar í raun er. Þannig halda afgangsgildi áfram að móta menningarskilning og menningarformgerð samfélaga þótt þau séu ekki lengur ráðandi (á Vesturlöndum gætu trúarbrögð verið dæmi um slík gildi) og eru þannig aðgreind frá fornum menningargildum (e. *archaic cultural values*) en slíkar formgerðir standa aðgerða- og áhrifalausar á lengdar og eru fyrst og fremst minnisvarði um liðna tíð (svo sem að vísindalega þekkingu beri að sækja til Aristótelesar). Ríkjandi gildi gegna forræðishlutverki og sem slík kalla þau gjarnan fram andóf sem tekur á sig ólíkar myndir, þar á meðal form verðandi gildismats eða menningarformgerða (að hrikti í stóðum feðraveldisins gæti verið dæmi um ríkjandi og verðandi gildi). Gildisviðmið verðandinnar fela í sér breytingarkraft en kunna líka með tíð og tíma að vera innlimuð í forræði ríkjandi menningarlegra viðmiða, nokkuð sem að mati Williams kallar ávallt á endurtekningu verðandinnar „vegna þess að ekkert menningarlegt forræði tæmir möguleika mannlegrar framtakssemi“.¹⁵ Williams er því í grunninn bjart-

¹⁴ Raymond Williams, *Television. Technology and Culture Form*, New York: Shocken Books, 1975, bls. 23.

¹⁵ Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford: Oxford University Press, 1977, bls. 125.

sýnn á samfélagsþróunina, eins og sumir marxistar voru fyrir uppgang nýfrjáls-
hyggjunnar, og sér fyrir sér að molna hlyti undan útilokandi og kúgandi menn-
ingarforræði.

Eins og nefnt er hér að ofan er það þó með nokkrum fyrirvörum sem stuðst
er við þessar kenningar, og er þar ákveðin hníkun mikilvægust í sambandi við
gildismiðlunarferlið. Þannig er miðlunarhugtakinu og gildishugtakinu víxlað og
færast þá áherslan frá menningargildissjónarmiðum og miðlun þeirra (e. *trans-
mission of cultural values*) yfir að gildissjónarmiðum um menningarmiðlun (e. *values
of cultural transmission*). Þessu fylgir viðsnúningur á greiningarviðfanginu, eða frá
því að hverfast um hvaða gildishlöðnu merkingarformgerðum sé miðlað yfir í að
gefa gildismati og gildisformgerðum menningarmiðlunarinnar sjálfrar gaum. Í
stað þess að skoða þýðingu þjóðernishugmynda í íslenskum kvíkmyndum, svo
dæmi sé nefnt, væri skoðað með hvaða hætti íslenskar kvíkmyndir séu gerðar
neytendum aðgengilegar og hvaða gildismat sú miðlun endurspeglar (og mögu-
lega mætti sjá þar ákveðnar þjóðernishugmyndir, en orðræðusviðið væri eftir sem
áður annað). Þá beinist athyglin einnig í auknum mæli að tæknilegri og formlegri
umgjörð menningarmiðlunarinnar. Varðandi síðarnefnda atriðið mætti endur-
orða þrískiptingu Williams sem svo að undir forræðisflokkinn væri sett stafræn og
að mestu óhlutbundin miðlun (skýið), og hægt væri í framhaldinu að benda á að
slík miðlun hafi að umtalsverðu leyti leyst af hólmi staðbundna stafræna miðlun
(bíó) og efnislega stafræna miðlun (DVD/BR), en hvort tveggja væri þá afgangsmiðlun.
Síðarnefnda afgangsmiðlunin leysti jafnframt af hólmi hliðræna miðlun
(VHS), sem þá mætti líka kenna við fornmiðlun. Á sjóndeildarhringnum mætti
svo greina verðandi miðlunarformgerðir á borð við hliðarveruleikahjálma (e. *VR
headsets*) og taugainnsetningarmiðlun (e. *neural media inputs*).¹⁶

Með þessum hætti er mögulegt að gera menningarmiðlunargildi að grein-

¹⁶ Fyrirnefnda fyrirbærið hefur verið á markaði um nokkurt skeið og í ólíkum myndum,
en útbreiddasti VR búnaðurinn tilheyrir Playstation leikjatölvunni sem Sony framleiðir.
Kvíkmyndahátíðin í Feneyjum hefur um nokkurt skeið boðið upp á sérstakan keppnis-
flokk fyrir VR kvíkmyndir en tæknifyrirtækið Apple bindur einnig vonir við að nýjasta
vörutegundin þeirra, viðbótarveruleikagleraugun (e. *augmented reality glasses*), sem komu
á markað árið 2024, verði vinsælt áhorfstæki fyrir kvíkmyndir og annað myndefni.
Lengra er í taugainnsetningarmiðlun en ástæðulaust er að halda að slík miðlun sé ekki
á sjóndeildarhringnum. Í ágúst 2025 búrast fréttir af því að taugainnsetningarbúnaður
í heilanum á sjúklingum gerði mælingartækjum kleift að þýða hugsanir í orð. Að slík
boðskipti geti farið í báðar áttir liggur viðskiptahugmynd Elons Musk í fyrirtæki hans,
Neuralink, til grundvallar. Carl Zimmer, „For Some Patients, The ‚Inner Voice‘ May
Soon Be Audible“, *The New York Times*, 14. ágúst, 2025; Michelle Mark og Katie Balevic,
„Elon Musk’s Neuralink Brain Implant to Ultimately Help Humans Merge With AI is
Sparkling Debate Over Safety and Ethics“, *Business Insider*, 28. mars, 2024.

ingarviðfangsefni með hliðstæðum hætti og Raymond Williams fjallar um menningargildismiðlun. Fyrirnefnda hugtakið má enn fremur nálgast úr tveimur áttum. Sú fyrri er viðtökufræðileg og hverfist um neytendur menningarlegrar miðlunar, í þessu tilviki kvikmynda, og er þá kvikmyndaneytandinn skilgreindur sem hagsmunaaðili í fjölmiðlunarlandslaginu. Síðarnefnda nálgunin á menningarmiðlunargildishugtakið er almennari og kannski óhlutbundnari, hér væri þá ekki horft á kvikmyndaneytandann sem slíkan, hvorki sem einstakling, tölfræðilega einingu eða hluta af lýðfræðilegri úttekt. Þess í stað væri leitast við að greina virkni þeirra gildiskvarða og viðmiða sem tengjast kvikmyndamenningu einstakra þjóða, svæða og heimshluta; með hvaða hætti birtist gildi listrænna afurða og afþreyingar í samfélagsorðræðunni, hvaða máli virðist aðgengi að kvikmyndaarfinum skipta? Kvikmyndasögunni? Heimsbíóinu? Hvaða þýðingu hafa kvikmyndir í víðara menningarlegu samhengi og hvernig er kvikmyndamenningin mótuð af gildisviðmiðum hins opinbera, stofnana og einkaaðila? Hvernig er kvikmyndin staðsett í listgildislegri goggunarröð ólíkra forma og miðla? Felst t.d. einhvers konar gildismat í því að RÚV heldur úti reglubundnum sjónvarpsþætti um bókmenntir en ekki kvikmyndir?¹⁷

Hérna væri líka horft til sögulegrar víddar menningarmiðlunar, að hún kemur alltaf til okkar úr fortíðinni; jafnvel viðhafnarfrumsýning á nýrri mynd tengist fortíðinni órjúfanlegum böndum, hver ný kvikmynd er staðsett og þiggur merkingu sína í neti textatengsla og hefðarmyndunar, greinaskilnings og þess sjóndeildahringar væntinga sem ávallt er mótaður af hinu liðna. En kvikmyndamiðlun kemur líka til okkar úr fortíðinni í þeim skilningi að þar á textasafnið heima, nýliðunin er stöðug en smávægileg í samanburði – það má einmitt varla líta af nýjum kvikmyndum áður en þær hafa skipað sér í raðir hefðarinnar og eru ekki lengur „nýjar“.¹⁸

En þannig má skoða menningarmiðlunargildi með hliðsjón af viðtökufræðilegum hagsmunum áhorfenda og þeim almennari og breiðari hugmyndum og gildum sem sjá má í orðræðu og ákvörðunum menningarstofnana og hins opin-

¹⁷ Þessari spurningu mætti auðvitað svara sem svo að ekki séu nægilega margar kvikmyndir gerðar á Íslandi til að halda úti reglubundnum menningarþætti, ólíkt því sem á við um lífligan heim íslenskra bókmennta. Það er auðvitað rétt en á menningardeildum dagblaðanna hefur í gegnum tíðina þótt þess virði að fjalla um erlendar kvikmyndir og þá væntanlega á þeim forsendum að þær séu viðamikill hluti af menningarneyslu þjóðarinnar. Vinsæla Hollywood mynd sjá auðvitað margfalt fleiri en lesa jafnvel vinsælustu skáldsögur.

¹⁸ Bæta má við í þessu samhengi að kvikmyndir geta líka gleymst hratt í stafrænu umhverfi, horfið af forsiðu streymisveitunnar eða jafnvel orðið óaðgengilegar, hvorki til á veitunum né á efnislegu formi.

bera, sem og á menningarvettvanginum í víðum skilningi. Þessi gildi má svo greina og gagnrýna með hliðsjón af afstöðustillingum og taka þá jafnframt mið af eftirsóknarverðum markmiðum og þeim útkomum sem greina má innan samstillts kerfis.

II. Glymskrattinn guðdómlegi og upphafna arkífan

Hægt er að hugsa um kvikmyndasöfn með ýmsum hætti og í þjóðlegu samhengi ber hugann fljótt að Kvikmyndasafni Íslands, auk þess sem almennari hugleiðingar um arkífuna og hlutverk hennar skjóta upp kollinum. Hlutverk safna er fyrst og fremst að varðveita, mætti benda á, en aldrei er hægt að varðveita allt og þess vegna verður varðveislan ávallt samofin valdi og safnið birtingarmynd ákveðinnar tegundar af forræði, það að velja hluti til varðveislu felur í sér valdið til að móta menningarminni og sýn samtímans á fortíðina með því að skipa sumum hlutum í öndvegi en úthýsa öðrum.¹⁹ Það þótti til að mynda mikilvæg staðfesting á listgildi kvikmynda að MOMA í New York skyldi koma sér upp kvikmyndasafni á fjórða áratugnum og sömuleiðis hafði það heilmikil áhrif á orðspor tilraunamyndar Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943), að filmueintök voru keypt inn í háskólasöfn og listasöfn á sjötta og sjöunda áratugnum, en því hefur jafnvel verið haldið fram að um lykilatriði sé að ræða þegar að stöðu myndarinnar í framvarðasveit bandarísku framúrstefnunnar kemur.²⁰ Með hliðstæðum hætti er starf Kvikmyndasafns Íslands þýðingarmikið þegar hugað er að varðveislu kvikmyndaarfsins og miðlun hans, bæði auðvitað í gegnum lög um skylduskil, sem er ætlað að tryggja varðveislu útgefinna kvikmynda, en líka með stafrænni yfirfærslu á efni á filmuspólum sem í kjölfarið er hægt að miðla og dreifa á máta sem ekki var fyrir hendi í tíð filmunnar.²¹ Söfn af ýmsu tagi skipta því vissulega máli þegar hugað er að menningarmiðlunargildum í kringum kvikmyndir, bæði sérhæfð söfn og önnur almennari.

¹⁹ Enda þótt textinn sé ekki mjög aðgengilegur er bókin *Archive Fever* eftir Jacques Derrida ekki síst eftirtektarverð fyrir umræðu höfundar um birtingarmyndir valds í merkingarvirkni safnahugsjónarinnar, einkum á bls. 76–81, þar sem rökvisi arkífunnar – „archontic“ lögmálið sem Derrida nefnir svo – rennur saman við þrýsting og bælingu, jafnvel ofbeldi. Sjá *Archive Fever. A Freudian Impression*, þýðandi Eric Prenowitz, Chicago og London: The University of Chicago Press, 1995.

²⁰ David Bordwell, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1998, bls. 24–27 og John David Rhodes, *Meshes of the Afternoon*, Palgrave MacMillan & BFI, London, 2011, bls. 95–105.

²¹ Sjá hér sérstaklega vef Kvikmyndasafnsins, Ísland á filmu, sem haldið er úti í samstarfi við Danska kvikmyndasafnið: <https://www.islandpaafilm.dk/is>.

Safn kvikmynda er oft – en ekki endilega alltaf – mikilvægur hluti af kvikmyndasöfnum, það er að segja, ákveðið textasafn myndar hryggssúlu safnastarfssemi Kvikmyndasafns Íslands, en margt annað er líka varðveitt á safninu. Þá hafa merk kvikmyndasöfn oft orðið til í einkaeigu og er í því sambandi hrollvekjusafn tónlistarmannsins Páls Óskars Hjálmtýssonar sögufrægt.²² Það eru hins vegar fleiri leiðir í boði til að hugsa um safnið en sem áþreifanlegar vistaverur, það má hugsa um það sem hugsjón og hugmynd og sama gildir um textasafnið sem stundum er hluti af safnkostinum – og það er í slíkum yfirfærðum skilningi sem hér verður rætt um ímyndað textasafn, safn sem kenna má við upphöfnu arkífunna. Ímyndaða textasafnið í upphöfnu arkífunni inniheldur allar þær kvikmyndir sem fræðilega séð gætu verið aðgengilegar. Það sem tengir ímyndaða textasafnið við veruleikann er orðalagið *gætu fræðilega séð verið aðgengilegar* – það felur í sér þann hluta kvikmyndasögunnar sem ætla má að gæti verið aðgengilegur, og undanskilur því myndir sem hafa glatast og verk sem aldrei hafa verið skráð. Þá eru ýmsar leiðir til að hugsa um samband kvikmyndaneytenda við þessa upphöfnu arkífu og áðurnefndar hugmyndir um afstöðustillingar og miðlunargildi eru vel til þess fallnar. Sama gildir um áhrif streymisveitna og stafrænna miðlapalla á kvikmyndamenningu samtímans en þessi áhrif má einmitt ræða í gegnum samband þeirra við upphöfnu arkífunna og þau mögulegu afstöðustillingarvandamál sem þá kunna að koma fram.

Ein leið til að hugsa um það hversu skapandi og lífvænlegt afl kvikmyndasagan er í samtímanum er að skoða hvernig aðgengi að tiltekinni raungervingu upphöfnu arkífunnar er háttáð, hvað það sé sem móti samband áhorfandans við hana, og hvers konar söguvitund sé virk innan ákveðinnar kvikmyndamenningar. Í þessu samhengi mætti til dæmis velta fyrir sér virkni þeirrar menningarlegu söguvitundar sem gæti skotið upp kollinum í hérlendum kvikmyndaskólum ef þeir sem teknir eru inn í kvikmyndagerðarnám hafa alist upp í umhverfi þar sem bandarískum stórmyndum á borð við þær sem tilheyra samtengdum söguheimi Marvel er haldið að þeim, bæði í kvikmyndahúsum og á streymisveitum, en þar sem aðgengi að íslenskum kvikmyndum fyrri ára er tálmað og stór hluti þeirra þar af leiðandi óséður. Afstöðustillingarvandamálið sem þar gæti gert vart við sig hverfist um það að sú eina tegund kvikmynda sem slá má föstu að íslenskir kvikmyndagerðarmenn framtíðarinnar eru ekki að fara að búa til eru hnatt-rænir stórsmellir um ofurhetjur, hvurs framleiðslukostnaður slagar í hundrað milljarða. Það væri því að sumu leyti óheppilegt ef þeirra helstu fyrirmyndir

²² Stefán Árni Pálsson, „Hryllingsfíkillinn sýnir skuggalega safnið sitt. Tíu myndir sem Páll Óskar mælir með“, *Vísir*, 31. október 2018.

væru slíkar kvikmyndir, frekar en til dæmis þær myndir sem hafa verið gerðar á Íslandi og mynda nærtækari og gagnlegri hefð til að mæla sig við og stíga inn í samræðu við. Ekki er hægt að líta á kvikmyndalega arfleifð sem ekki er aðgengileg sem virkan og mótandi þátt í kvikmyndamenningu samtímans, og upphafna arkífan er því jafnframt leið til að kortleggja eyður.

Þegar rætt er um upphöfnu arkífunna og aðgengi að raungerðum hlutum hennar er átt við dreifingarkerfi á miðlapöllum sem oftast er haldið fjárhagslega uppi af nýjum menningarafurðum en eru samofin miðlun á textasafni kvikmyndasögunnar, í rauninni er um að ræða helsta varðveisluvettang fortíðarinnar og mikilvægasta leiðarkerfi hennar inn í samtímann. Þessir hlutir fara skýrlega saman þótt eðli og umfang textasafnsins sem er í boði á hverjum tíma (tilfallandi raungerving upphöfnu arkífunnar) skipti sérstakt áhugafólk um kvikmyndir meira máli en hin sem sjaldnar leiða hugann að miðlinum.²³ En hvort sem hugsað er um þessa hluti í sömu andrá (sem mögulega afstöðu viðtökuhóps til tiltekins textasafns) eða sitt í hvoru lagi þá má greina afstöðustillingarvandamál milli menningarmiðlunargilda og viðskiptaaðferða stafræna menningariðnaðarins. Að þessum afstöðustillingarvandamálum verður hugað frekar hér á eftir en fyrst er gagnlegt að leiða hugann í augnablik að þeim væntingum sem gerðar voru til stafrænnar miðlunar og hvernig möguleikar slíkrar miðlunar voru framsettir og kortlagðir í upphafi – og jafnvel áður en hún kom til sögunnar. Háleitustu draumana má kjarna í hugmyndinni um guðdómlega glymskrattann (*c. celestial jukebox*), tækniungjörð fyrir nær endalaust menningarúrval.

Hugmyndin um guðdómlega glymskrattann var kynnt til sögunnar árið 1994 af Paul Goldstein, lagaprófessor við Stanford háskóla í Bandaríkjunum, í ritinu *The Copyright's Highway. The Law and Lore of Copyright from Gutenberg to the Celestial Jukebox*. Þar segir hann að guðdómlegi glymskrattinn sé

Tæknifylltur gervihnöttur á sporbaug þúsundir mílna ofan við jörðina, sem bíður eftir pöntun frá áskrifanda – eins og þegar tíeyringur var settur í glymskratta í gamla daga og svo ýtt á takka – og tengir hann þá við valkostinn úr risavöxnu safni í gegnum tæki á heimili eða vinnustað sem sameinar kostina úr sjónvarpi, útvarpi, geislaspilara, myndbands-tæki, síma, faxvél og heimilistölvu.²⁴

²³ Þegar rætt er um viðtökufraðilega hagsmuni hlutaðeigandi aðila má sjá fyrir sér breiða flóru kvikmyndaneytenda sem nær frá þeim sem sjaldan horfa á kvikmyndir yfir til kvikmyndaunnenda sem voldugir eru á miðlum eins og Letterboxd. Það sem allir á þessu rófi eiga sameiginlegt er að tilheyra menningarlegum viðtökuhópi kvikmynda.

²⁴ Paul Goldstein, *The Copyright's Highway. The Law and Lore of Copyright from Gutenberg to the*

Glymskratti þessi var auðvitað ekki til árið 1994 – og hefur ekki enn verið gangsettur. Goldstein er umhugað um hvernig tækniþróun næstu ára muni umbylta miðlunaraðferðum og setur þarna fram mögulega framtíðarsýn og ímyndaða sviðsmynd til að undirstrika að breytingar séu í aðsigi – breytingar sem lofa háteknilegu aðgengi að stórum sarpi. Framtíðarsýnin er um margt forvitnileg og Goldstein reyndist sannspár um ýmislegt er varðar samtímasnjalltækni og streymi, og hvernig margvíslegum tækjum forúðar hefur verið þjappað í stakt apparat í samtímanum. Og þótt gagnamagnsflutningar fari oftar um niðurgrafna kapla og jarðfasta turna en gervihnetti er staðsetning glymskrattans á himnum táknað fyrir það gudómlega vellystingaborð sem margir sáu fyrir sér að streymisveituframtíðin myndi bera í skauti sér. Þá skírskotar hin himneska staðsetning glymskrattans til ákveðinnar menningarlegrar skuldbindingar, ætla má að hagsmunirnir á himnum séu hafnir yfir hvunn dagslegt gróðabrásk og láti stjórna af háleitari gildum á borð við þau að gera hið mikla textasafn kvikmyndanna aðgengilegt vegna þess að slíkt aðgengi hefur gildi og þýðingu í sjálfu sér.

Fram að tilkomu streymisins hafði aðgengi að kvikmyndasögunni að mestu verið í gegnum efnislega miðlun á myndbandaleigum og bókasöfnum, og svo í gegnum línulega dagskrá sjónvarpsstöðva; fyrir íbúa stærri borga bættist sýningardagskrá listabíóa við sem gjarnan blönduðu sýningum á eldri myndum saman við nýrri myndir, líkt og Prince Charles bíóið við Leicester Square í London (sjaldgæfari en ekki óþekkt voru bíó sem sérhæfðu sig í sýningum á eldri myndum). En skýrar hömlur voru á úrvali efnislegra miðlunaraðferða á hverjum stað og bjartsýni mætti því möguleikum netsins og streymisveitna til kvikmyndadreifingar. Það var einmitt í því samhengi sem hugmyndir Chris Anderson, ritstjóra tæknitímarisins *Wired*, um „langa skottið“ (e. *the long tail*) fengu útbreiðslu. Þær kynnti hann til sögunnar árið 2006 í samnefndri bók sem fjallaði um hvernig stafrænir miðlapallar með sínu endalaus „hilluplássi“ gætu gert alls konar menningarkimum og jaðarfyrirbrigðum hátt undir höfði, og raunar stórgrætt á þeim. Ástæðan fyrir því að slíkt fyrirkomulag yrði óhjákvæmilegur fylgifiskur framtíðarverslunar að mati Anderson var sú að afskaplega arðvænlegt væri að selja tiltölulega fá eintök úr gríðarlega mörgum vöruflokkum, ef hægt væri að stemma stigu við birgðakostnaði. Þannig væri ofríki vinsældamiðaðs meginstraums – sem einkennist af mikilli eftirspurn eftir tiltölulega fáum menningaraðferðum – umbreytt í útópískan menningarvettvang þar sem meginstraumurinn væri vissulega til staðar en út af honum kvíslaðist nær endalaus fjöldi litilla lækja og lóna þar sem sérhæfðari afurðir ættu sér tilverustað:

Myndbandstækið og vídjóleigan voru fyrsta vísbendingin um tímabil sem einkenndist af endalausum vali. Leigurnar juku kvikmyndaúrvalið á laugardagskvöldi hundraðfalt. Kapalsjónvarpsstöðvar juku framboðið á sjónvarpsefni þúsundfalt. Í dag eykur Netflix það enn þúsundfalt. Netið mun auka það trilljónfalt.²⁵

Hugmyndin um endalaust val er auðvitað heillandi og dæmi um áhrif þessara hugmynda eru skrif þáverandi kvikmyndagagnrýnanda *The New York Times*, A.O. Scott, árið 2007 um nýtilkomnar streymisvefsíður. Þessum vefsíðum líkti hann við stafræn listabíó og taldi þær geta orðið andsvar við meginstraumsáherslum hefðbundinna kvikmyndahúsa, einmitt vegna þess að svigrúm skapaðist til að umbreyta sértækri smekkmenningu í markhóp. Dreifing á óhefðbundnum samtímakvikmyndum var þó ekki eini kosturinn sem greina mátti á sjóndeildarhringnum, að mati Scott, og heldur ekki sá mikilvægasti. „Það sem er mest spennandi við þessi vefsvæði, allavega fyrir þau okkar sem áhuga hafa á kvikmyndum umfram allra nýjasta og mest auglýsta efnið [er] að nú er mögulegt að ímynda sér – og jafnvel má búast við því – að áður en langt um líður verði öll eftirlifandi saga kvikmyndanna aðgengileg fyrir okkur til að glugga í og skoða eftir hentugleika, allt í krafti músarklikks og örfárra PayPal dollara.“²⁶ Scott sér fyrir sér að framtíðin feli í sér netvætt aðgengi að upphöfnu arkífunni.

Í umbyltingasögunni sem fór í hönd gegnir Netflix auðvitað miðlægu hlutverki en það var stofnað í Kaliforníu árið 1997. Um svipað leyti var ný tækni kynnt til sögunnar til að miðla kvikmyndum í heimahús, en það voru stafrænar DVD-diskar, og í krafti þeirra haslaði Netflix sér völl á myndbandaleigumarkaðnum. Eins og áður hefur verið nefnt ruddu mynddiskarnir forveranum, hliðstæðum VHS-myndbandsspólum, úr sessi. Þeir voru ódýrari í framleiðslu og stafræn miðlun bauð upp á aukin hljóð- og myndgæði. Diskarnir voru líka léttir og fyrirferðarlitir, þeim mátti jafnvel stinga í umslag og póstleggja án mikils tilkostnaðar, og þar lá sóknarfæri Netflix. Með því að umbreyta starfsemi myndbandaleigunnar í pósthjónustu sýndi fyrirtækið að miðlun kvikmynda var ekki jafn háð yfirbyggðum og staðbundnum rekstri og almennt hafði verið talið. Næsta skref í viðskiptaþróunarsögu Netflix markaði enn róttækari þáttaskil í miðlun kvikmynda, en með stofnun streymisveitu sinnar árið 2007 lagði Netflix

²⁵ Chris Anderson, *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*, New York: Hyperion Books, 2006, bls. 171.

²⁶ A.O. Scott, „The Shape of Cinema, Transformed at the Click of a Mouse“, *The New York Times*, 17. mars 2007.

línurnar fyrir ólínulega dreifingu myndefnis í heimahús í gegnum netið.²⁷ Um leið má segja að samlífi kvikmynda og efnislegrar neyslumgjarðar þeirra hafi verið hnekkð með óafturkræfum og afdráttarlausum hætti. Vert er hins vegar að staldra við stigið á undan streyminu, diskaleigu Netflix innan Bandaríkjanna, vegna þess að meðan á þeirri starfsemi stóð má sennilega segja að raungerving tiltekins textasafns hafi komist nær upphöfnu arkífunni en fordæmi voru um – en textasafnið í diskaleigu Netflix taldi um hundrað þúsund titla.²⁸ Þar mátti sjá textasafn sem virtist lofa beintengingu við slagæð kvikmyndasögunnar.

„En hvernig skal ákveða sig þegar valkostirnir eru endalausir?“ var spurt andspænis vellystingaborði Netflix af öðrum pistlahöfundi *The New York Times* ári eftir að Scott birti sína grein, og algóritmanum hrósað í framhaldinu.²⁹ Og ekki var að undra að valkvíði gerði vart við sig, textasafni Netflix var skipt upp í sjöttíu og níu þúsund flokka kemur fram í grein sem skrifuð var um Netflix og forstjóran Reed Hastings fáeinum árum síðar og birtist í *New Yorker*, „áhorfendur hafa vanist því að hafa aðgang að öllu, alltaf“.³⁰ Kvikmyndasafnsstjóri MOMA, David Kehr, færði sjónarmið kvikmyndaunnenda í orð um svipað leyti þar sem hann benti á að, „vonirnar sem bundnar eru við streymisveitur sem nýja miðla-palla liggja akkúrat í þessu, að þær beini kastljósinu að kvikmyndum sem ekki passa inn í ríkjandi viðskiptamódel. Það vantar ekkert upp á fjölda kvikmynda í þessari veröld, það sem okkur vantar er leið til að sjá þær.“³¹ Þannig fylgdi bjartsýni um aðgengi að jaðarefni til viðbótar við meginstrauminn hugmyndinni um „langa skottið“ og sömuleiðis mátti greina þá hugmynd að ný vefmiðuð fjöl-

²⁷ Netflix var fjarri því „fyrsta“ streymisveitan. SightSound Technologies og MovieFlix voru til að mynda stofnuð um árþúsundamótin, og bæði fyrirtækin miðluðu kvikmyndum í gegnum netið, hið fyrrnefnda seldi stakt niðurhal á myndum en hið síðarnefnda bauð upp á áskriftarþjónustu, líkt og Netflix síðar. Ýmsar ástæður eru fyrir því að forverum Netflix tókst ekki að festa sig í sessi (en meðal þeirra má nefna takmarkaða gagnamagnsflutninga, fjarveru snjallsjónvarpa og vandræði í afspilun á myndefni í tölvum), en víða gefur að líta vísbendingar um miðlægni og áhrif fyrirtækisins, ekki síst í því hvernig velgengni Netflix hrinti af stað skriðu streymisvæðingar hjá stærstu fjölmiðla-fyrirtækjum veraldar. Um forsögu streymis, sjá Chuck Tryon, *On-Demand Culture. Digital Delivery and the Future of Movies*, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2013, bls. 20–25, um streymisstriðuna og streymisstríðin svokölluð má lesa í Dade Hayes og Dawn Chmielewski, *Binge Times. Inside Hollywood's Furious Billion-Dollar Battle to Take Down Netflix*, New York: William Morrow, 2022.

²⁸ Mattias Frey, *MUBI and the Curation Model of Video on Demand*, London: Palgrave MacMillan, 2021, bls. 35.

²⁹ Clive Thompson, „If You Liked This, You're Sure to Love That“, *The New York Times*, 21. nóvember 2008.

³⁰ Ken Auletta, „Outside the Box“, *New Yorker*, 26. janúar 2014.

³¹ David Kehr, „Streaming Video's Emerging Bounty“, *The New York Times*, 19. ágúst 2011.

miðlafyrirtæki ættu eftir að gera kvikmyndasöguna aðgengilega á máta sem væri fordæmalaus vegna þess að það samræmðist viðskiptahagsmunum þeirra.

Kvikmyndafræðingurinn Mattias Frey hefur tengt umræðuna um vefmiðlun og nýjar aðgengisgáttir á netinu við hugmyndir sem áberandi voru fyrir röskum áratug um „lýðræðisvæðingu“ menningarneyslu á stafrænum tímum og að snjalltækjavæddir neytendur yrðu bæði virkari og kröfuharðari. Hann nefnir dæmi um hrifnæmt tal um „samruna“, „val“ og „róttækar breytingar“, og ekki síst „byltingu“ – um valdatilfærslu frá aðgengisvörðum (e. *gatekeepers*) til hins venjulega netverja sem jafnframt gæti hreinlega orðið gegnheilli og gagnvirkari þjóðfélagsþegn, allt í krafti neysluvaldeflingar og aukins vænghafs einkasmekksins á markaðstorginu.³² Í sama streng tekur nýmiðlafræðingurinn Chuck Tryon þegar hann ræðir hvernig kostir streymisvæðingarinnar voru tengdir auknu valfrelsi neytandans, að verið væri að hrifsa völdin frá aðgengisvörðum stórfyrirtækjanna. Nú væru áhorfendur ekki lengur passífir viðtakendur fyrir fram tilbúinnar línulegrar dagskrár heldur sýningarstjórar eigin lífs. Tryon bendir jafnframt á hvernig hvernig miðlun á YouTube og öðrum vefsvæðum gæti komið til með að styrkja sjálfstæði kvikmyndagerðafólks; minni þörf væri á samstarfi við rótgrónu dreifingarfyrirtækin ef nálgast mætti áhorfendur með beinni hætti, og nefnir hann þar heimildarmyndargerðarmanninn Robert Greenwald sem sérstakt dæmi.³³ Svo verður Tryon líka tíðrætt um að nýju miðlapallarnir séu sveigjanlegir og flytjanlegir, sem auðvitað er rof frá fyrri tíð. Hægt var að grípa miðlunartækið með sér á hlaupum og flytja sig snuðrulaust milli ólíkra tækja við áhorf á sömu kvikmynd.³⁴ Fyrir tæpri hálfri öld umbreyttist heimahúsið í bíóhús, eins og það var stundum orðað hér á landi í umræðunni um myndbandsbyltinguna, en nú geymdi rassvasinn minnsta kvikmyndahús sögunnar og stóru tölvuskjárnir í Teslum, sem komu af færibandinu með fyrir fram innsett Netflix smáforrit, endurskilgreindu hugmyndina um bílabíó.

En eins og áður segir höfðu neytendur tekið að venjast tilhugsuninni um að hafa alltaf aðgang að öllu. Í því samhengi nefnir Tryon að í árdaga streymisins hafi kynningarorðræðan umhverfis Netflix að umtalsverðu leyti snúist um lof-

³² Mattias Frey, *Netflix Recommends. Algorithms, Film Choice, and the History of Taste*, Oakland: The University of California Press, 2021, bls. 2–4.

³³ Robert Greenwald er frumkvöðull í stafrænum dreifingaraðferðum, en framleiðslufyrirtæki hans Brave New World var á sínum tíma skilgreint sem góðgerðarfyrirtæki, frekar en framleiðslufyrirtæki, og tekur við framlögum frá einstaklingum og samtökum. Þannig fjármagnaði Greenwald myndir sínar, sem jafnan eru rannsóknarlegar, og dreifði þeim svo ókeypis á netinu, til dæmis á YouTube. Chuck Tryon, *Reinventing Cinema. Movies in the Age of Convergence*, New Jersey & London: Rutgers University Press, 2009, bls. 93–125.

³⁴ Chuck Tryon, *On-Demand Culture*, bls. 24–43.

orðið um „stórbrotið kvikmyndaúrval“, að þar væri athvarf fyrir kvikmynda-áhugamanninn í stormasömum heimi.³⁵ Netflix var sérhönnuð streymisveita fyrir kröfuharða neytendur, um það vitnar umræðan um yfirburði skýsins, engin yfirbyggð starfsemi gat komist með tærnar þar sem „endalaust hilluplássið“ hafði hælana: „Kostirnir eru aðgengi að miklum fjölda kvikmynda, ég get auðveldlega flakkað í gegnum risasöfn af alls konar greinamyndum [...] og það bilar aldrei neitt“, sagði Olivia Humphrey í samsæti um yfirstandandi streymisvæðingu kvikmyndaframboðs árið 2017.³⁶ Þetta snerist ekki einvörðungu um textasafnið heldur líka um gæðastökk í sjálfu framboðinu, bæði yrði það fjölbreyttara en svo væri það líka sniðið að hverjum neytanda fyrir sig, en þá þjónustu veitti algóritminn.³⁷

Menningarmiðlunargildin sem greina má í umræðunni hér að ofan eru nokkur og um sumt ólík, en bera þess þó vitni að hjartsýni gætir um streymisframfærðina:

- *Kvikmyndasagan innan seilingar*: Gert er ráð fyrir viðvarandi og fordæmalausum aðgengi að ímynduðu arkífunni. Streymisveiturnar munu tengja okkur samstundis við myndirnar sem við veljum.
- *Fjölbreytileiki í úrvali*: Skottið langa og endalaus hilluplássið skapa aðgengi að jaðarefni (heimsbíóinu, listrænum kvikmyndum) sem verður á boðstólum til jafns við meginstrauminn.
- *Valdefling áhorfandans*: Sveigjanleiki og hreyfanleiki miðlaumhverfsins losar áhorfandann undan tímastilltu oki línulegrar dagskrár og gerir honum kleift að samtvinna menningarneyslu við daglegt líf með frjálselegum hætti.
- *Sýningarstjórnun*: Áhorfendur verða sýningarstjórar eigin lífs, sífellt á gleðilegu flandri um risavaxin textasöfn.
- *Hallarbylting*: Aðgengisvörðum steypt af stóli, umfang netsins eflir sjálfstæði neytenda og kvikmyndagerðarfólks og kvikmyndamenningin öll verður lýðræðislegri.

Þar sem um fallega sýn á fjölmiðlalandslagið og kvikmyndamenninguna er að ræða er auðvitað leiðinlegt að þessi gildissjónarmið hafi nær öll reynst byggð á sandi, nema þá helst það sem minnstu skiptir, það er að segja snjalltækjaflakkið (enda þótt vissulega sé jákvætt að geta horft á kvikmynd á spjaldtölvu á

³⁵ Chuck Tryon, *Reinventing Cinema*, bls. 121.

³⁶ Olivia Humphrey og fleiri, „From Disc To Stream. A Critical Symposium on the Changing World of Home Video“, *Cineaste* vetur/2017, bls. 30–40, hér bls. 35.

³⁷ Mattias Frey, *Netflix Recommends*, bls. 187.

æfingahjólinu í leikfimi og klárað hana svo þegar heim er komið í sjónvarpinu í stofunni). Það að menningamiðlunargildi þessi hafi reynst skýjaborgir afhjúpar afstöðustillingarvandamál og mislestur á miðlakerfinu, sýnu alvarlegastur verandi sá að eigna markaðsdrifnum fyrirtækjasamsteypum gildishugsjónir sem þær kæra sig lítið um. Það er að afstöðustillingunum og miðlunargildunum sem við snúum okkur í næsta kafla.

Fyrst er þó rétt að taka fram að margt hefur gengið að óskum þegar að streymisvæðingu umliðinna ára kemur. Neytendur hafa tekið þróuninni fagnandi og í tilviki bandarískra streymisveitna hefur slíkur kraftur verið í framleiðsluhliðinni að einstakt góðæri ríkti um árabíl fyrir skapandi stéttir í Hollywood – og víðar. Svo aðgangsharðar voru streymisveiturnar við danska kvikmyndaiðnaðinn að hann þurfti bókstaflega að biðjast vægðar.³⁸ Lánalínur Netflix inn í mikilvæga fjárfestingarbanka vestanhafs þóttu lengi öfundsverðar og gerðu fyrirtækinu kleift að fjárfesta milljarði dala á ári hverju í framleiðslu leikins sjónvarpsefnis og kvikmynda, upphæðir sem tóku framleiðsluumsvifum hefðbundnu kvikmynda-veranna langt fram.³⁹ Eftir því sem fleiri fyrirtæki slógust í hópinn varð samkeppnin meiri og fjárhagslegt bolmagn sumra þessara fyrirtækja á sér engan líka í viðskiptalífi hnattarins. Þannig tilkynnti *Forbes* fyrir ekki löngu að tækni-fyrirtækið Apple væri ekki aðeins verðmætasta fyrirtæki veraldar heldur líka það fyrsta til að rjúfa „þriggja trilljarða múrinn“ (sem í fyrirsögn var tekið fram að væri meira en verg þjóðarframleiðsla Bretlands), en fyrirtækið hleypti streymisveitu af stokkunum árið 2019.⁴⁰ Af henni hefur það orðspor farið að fjáraustur sé viðtekinn í framleiðsluferlinu; kostnaðarfrekir samningar óhikað gerðir við stórstjórnur og virtir leikstjórar eins og Martin Scorsese hljóti fjárhagsstuðning sem óhugsandi væri hjá öðrum markaðsaðilum. En framleiðsluaukningin sem fylgdi umsvifum Netflix og svo tilkomu samkeppnisaðila á streymismarkaði einkenndi bandarískan sjónvarps- og kvikmyndaiðnað um árabíl.⁴¹

Hratt hefur jafnframt hallað undan fæti fyrir efnisdreifingu á kvikmyndum,

³⁸ Richard Orange, „We’re not Robots“. Film-makers Buckle Under Relentless Appetite For Danish TV“, *The Guardian*, 15. ágúst 2021.

³⁹ Anna Nicolaou og Fan Fei, „Netflix. How Will the Story End?“, *Financial Times*, 18. september, 2019.

⁴⁰ Zachary Snowdon Smith, „Apple Becomes 1st Company Worth \$3 Trillion—Greater Than The GDP Of The UK“, *Forbes*, 3. janúar 2023.

⁴¹ Alex Weprin, „Disney Plans to Spend \$33B on Content Next Year“, *The Hollywood Reporter*, 24. nóvember 2021; Tony Maglio, „From Disney to Peacock. Here’s What the Top 7 Streamers Will Spend on Content in 2022“, *Indiewire*, 8. mars, 2022. Talan sem vísað er til í síðari fyrirsögninni voru fimmtíu milljarðar dala.

um leið og vinsældir streymisveitna hafa aukist.⁴² Í Evrópu hefur notendum streymisveitna fjölgað mikið og við upphaf þessa áratugar var ljóst að gagnger breyting hafði átt sér stað á neysluvenjum.⁴³ Á tímabilinu 2010 til 2020 fjölgaði notendum áskriftarstreymisveitna (SVOD) um 140 milljónir, úr 300.000 árið 2010 í 140,7 milljónir árið 2020.⁴⁴ Um leið minnkar áhorf á línulega dagskrá og ríkisrekna fjölmiðla.⁴⁵ Í Bandaríkjunum má sömuleiðis greina breytingar á viðhorfum til kvikmyndahúsa. Á innan við þremur árum, frá nóvember 2018 til júní 2020, minnkaði hlutfall þeirra sem kusu afdráttarlaust að sjá kvikmynd í fyrsta sinn í kvikmyndahúsi um helming, eða úr 28% í 14%. Á sama tíma jókst hlutfall þeirra sem kusu að sjá mynd í fyrsta sinn á streymisveitu úr 15% í 36%.⁴⁶ Athygli vekur að þessar tölur eiga að mestu við um kvikmyndaáhorf áður en kóvid faraldurinn skall á og kvikmyndahús á heimsvísu lokuðu.⁴⁷

Í öllu falli er ljóst að streymisvæðingin er komin til að vera og neytendur kunna því ágætlega að færa kvikmyndaneysluna inn á heimilin í enn meira mæli en áður. Draumurinn um guðdómlega glymskrattann hefur þó ekki orðið að veruleika og sama gildir um glaðvær menningarmiðlunargildi sem mátuð voru á yfirstandandi tækniþytingu. Að þeim verður nú gætt og verður það gert með því að skoða afstöðustillingarvandamál sem snerta vandasama stöðu neytandans andspænis fyrirtækjunum sem eru mest áberandi á þessum vettvangi, andspænis upphöfnu arkífunni og andspænis ártruflunum í kvikmyndasögunni.

⁴² Varðandi hnignun efnismiðla, sjá Anne Major, „Not Streaming Near You. Filmstruck’s Failure and the Demise of the Cinema Specific Model“, *Popular Communication* 1/2022, bls. 60–76, hér bls. 61–62.

⁴³ Roderik Smits, „Theatrical Distribution or Online Streaming? Release Strategies in Europe in Times of Disruption and Change“, *European Cinema in the Streaming Era. Policy, Platforms and Production*, ritstjórar Christopher Meir og Roderik Smits, London: Palgrave Macmillan, 2024, bls. 85–109.

⁴⁴ *European Audiovisual Observatory Yearbook 2020/2021 Key Trends*, bls. 51. Sjá hér <https://rm.coe.int/yearbook-key-trends-2020-2021-en/1680a26056>.

⁴⁵ *European Audiovisual Observatory Yearbook 2020/2021 Key Trends*, bls. 28.

⁴⁶ Laura Carollo, „Preference for watching a movie for the first time at a theater instead of via a streaming service in the United States from November 2018 to June 2020“, *Statista*, 5. janúar 2023. Sjá hér <https://www.statista.com/statistics/947757/theaters-streaming-watching-movies/>.

⁴⁷ Eftir að opnað var að nýju hefur reksturinn verið enn þyngri og því stundum haldið fram að kóvid árin tvö hafi breytt með býsna djúpstæðum hætti neysluvenjum kvikmynda-húsagesta, að hluta til jafnvel afboðritað gildi bíóferðarinnar í hugum þeirra. Sjá til dæmis Bob Mondello, „5 years After COVID Closed Theaters, Movies are Still Struggling to Climb Back“, *NPR*, 9. mars, 2025.

III. Sandler-jafnan og kvikmyndasögulegar hamfarir

Erfitt er að gera sér í hugarlund aðgengisbyltinguna sem fólst í tilkomu myndbandstækisins á ofanverðum áttunda áratugnum. Um nokkurt skeið hafði það vissulega tíðkast að sjónvarpsstöðvar tryggðu sér sýningarrétt á kvikmyndum, nokkuð sem hafði margvísleg áhrif víða um heim. Í Bandaríkjunum reyndist það til dæmis kvikmyndaverunum fjárhagslegur björgunarhringur á ólgutímum og í seinni tíð hefur þessi háttur verið mikilvæg burðarstoð kvikmynda- og sjónvarpsþáttaframleiðslu á Íslandi. Línuleg dagskrá veitti þó aðeins takmarkaðan og handahófskenndan aðgang að samtímakvikmyndagerð og kvikmyndasögunni og kvikmyndaunnendur treystu á sjálfa sig og tíðar bíóferðir til að sinna áhugamáli sínu. Rynni kvikmynd áhugasömum úr greipum meðan á sýningartíma hennar stóð var alls óvíst að annað tækifæri byðist næstu árin, áratugin eða yfirleitt nokkru sinni. Væri áhugamaður um kvikmyndalistina svo gæfusamur að búa í stórborg á borð við New York, París eða London stórkjúst auðvitað neyslumöguleikarnir og bæði mátti líta á það sem nokkuð vísan hlut að forvitnilegar myndir úr heimsbíóinu myndu reka á strendur hans og að klassískar myndir væru endursýndar með reglubundnum hætti. Öðruvísi horfði við íslenska áhugamanninum á þessu skeiði, bæði mátti teljast nokkuð óvíst hvaða myndir yrðu teknar til sýninga í Reykjavík og þær sem kannski helst voru líklegar til að skila sér (stórmyndir frá Hollywood) komu ekki fyrr en seint og um síðir. Ástæðan var sú að eftir því sem lengur var beðið var ódýrara að fá þær og biðin í þessu samhengi var eftir að danskir dreifingaraðilar hefðu þurrausið eigin markað, nokkuð sem aftur þýddi að filmuspólurnar skiluðu sér hingað til lands í miður góðu ásigkomulagi.⁴⁸

Með myndbandstækinu og þeim mikla fjölda myndbandaleigna sem spruttu upp víða um land á öndverðum níunda áratugnum gjörbreyttist staða íslenska áhorfandans, svo ekki sé minnst á íslenska landsbyggðaráhorfandann. Löngu áður en rétthafar hófu að gefa út kvikmyndir sem skoðaðar höfðu verið af Kvikmyndaefirliti ríkisins á myndbandsspólum með íslenskum texta („Að horfa á myndband er góð skemmtun...“) fylltust myndbandaleignarnar af vídjóspólum sem fluttar voru inn af framtakssömum einkaaðilum. Skyndilega var hægt að nálgast ógrynni kvikmynda sem áður höfðu verið með öllu óaðgengilegar og aðrar sem vissulega höfðu skotið upp kollinum í kvikmyndahúsum en oft fyrir löngu síðan. Þá var hægt að taka upp úr sjónvarpinu og með fjarstýringunni mátti pása kvikmyndir eða spóla hratt aftur á bak eða áfram – sem allt var ný-

⁴⁸ Sigurgeir Orri Sigurgeirsson, *Árni Sam. Á fullu í fjöruðu ár*, Reykjavík: Almenna bókafélagið, 2012, bls. 75.

lunda í kvikmyndaneyslu. Í stað þess að kvikmyndaúrvalið á Íslandi væri talið í tugum á hverjum tíma var það nú talið í þúsundum.

Myndbandstæknin lætur fyrst á sér kræla árið 1976 og skömmu síðar komu leiserdiskar á markaðinn, en fyrsta útgefna myndin á disk var *Jaws* (1975) í desember 1978. Diskarnir höfðu mynd- og hljóðskerpuna fram yfir myndbands-tæknina, og munaði þar raunar ansi miklu, ekki síst er varðar hljóðrásina sem var stafræn. Diskarnir voru stórir – jafnstórir og vínílpötur – en þrátt fyrir umfang rúmaðist aðeins hálf tími af myndefni á hverri hlið (ef hæsta skerpa var viðhöfð, CAV frekar en CLV) sem þýddi að langar myndir á borð við *The Godfather* (1972) og *Doctor Zhivago* (1965) komu í kassa með þremur til fjórum diskum og standa þurftu upp á hálf tíma fresti til að skipta um hlið. Þá var ekki hægt að taka upp úr sjónvarpinu á diska og spilararnir sjálfir voru mun dýrari en myndbandstæki. Þetta hamlaði útbreiðslu tækninnar, sem aldrei komst í hálfkvisti við vinsældir myndbandsins, þótt leiserdiskurinn hafi lifað meðal kvikmyndaáhugamanna fram að tilkomu DVD disksins. Geymslurými DVD diska var ekki ýkja mikið meira en leiserdiska, en framfarir í þjöppunartækni og sú staðreynd að bæði hljóð- og myndrás voru stafrænar þýddi gæðastökk – gríðarlegt frá myndbandinu og umtalsvert í samanburði við diskaforverann.

DVD diskurinn var gæfuspor fyrir kvikmyndaframleiðslufyrirtæki um víða veröld en ekki síst þau bandarísku. Þarna áskotnaðist þeim tekjustofn sem tók jafnvel myndbandinu fram, auk þess sem safnaramenningin sem orðið hafði til með myndbandinu fékk byr undir báða vængi. Blágeisladiskar (blu ray, eða BR) komu svo á markað nokkrum árum síðar og aftur var um dramatískt stökk að ræða í myndgæðum. Nýi miðlapallurinn leysti ekki þann eldri strax af hólmi heldur tók sér tímabundna stöðu til hliðar við hann, líkt og tíðkast með afgangsmiðla. Teikn um að sú markaðshlutdeild færi ört minnkandi voru jafnframt á lofti því Netflix setti streymisveitu sína í loftið um það leyti sem bláskerpudiskar komu á markað. Næsta miðlapallastökk átti sér stað 2016 þegar Ultra HD 4K diskar komu á markað og um svipað leyti hóf Netflix miðlun á völdu efni í 4K upplausn.⁴⁹

Tímalínuna sem um ræðir má setja upp með eftirfarandi hætti:

1976 – Myndbandið (VHS, Beta o.s.frv.)

1978 – Leiserdiskar

1996 – DVD

1998 – Netflix opnar póstvídjóleigu

⁴⁹ Hér skiptir þróun sjónvarpa og myndvarpa einnig höfuðmáli en sú hlið tæknilegrar umgjörðar kvikmyndaneyslu er síður til umræðu hér.

- 2000 – Síðasta myndin gefin út á leiserdisk
- 2006 – Síðasta myndin gefin út á VHS
- 2006 – Blágeislatakni (blu ray)
- 2007 – Netflix byrjar að streyma
- 2008 – Streymisveitan Hulu hefur göngu sína
- 2014-5 – 4K upplausn
- 2016 – Ultra HD blágeislatakni (4K)
- 2018 – Netflix flytur sig að fullu í skýið
- 2023 – Netflix hættir endanlega pósthjónustu á diskum

Með tilkomu streymisveitna hefur eigendum DVD og BR spilara fækkað mikið, og það sem kannski helst hefur haldið síðarnefndu tækninni á floti er að um árabíl spiluðu diskadrif leikjatölva á borð við Playstation og Xbox blágeisladiska.⁵⁰ Það er svo mín reynsla að nemendum í kvikmyndafræði sem annað hvort eiga eða hafa aðgang að diskaspilurum hafi fækkað mikið á umliðnum áratug og þá er sjónvarpsnotkun alls ekki sjálfsgöð, símar og (far)tölvur hafa í hugum margra gert þau óþörf. En spyrja má hvort um einhvers konar afstöðustillingarvanda sé að ræða og hvort menningarmiðlunargildin sem hér mætti segja að væru í fyrirrúmi séu ekki einmitt síaukin myndgæði í formi tækniþróunar og svo aðgengisbýlting í heimahúsum með streyminu? Upp að vissu marki er það rétt. Um skeið voru miðlastökkinn neytendum til mikilla hagsbóta, einkum þeim sem var umhugað um gæði mynd- og hljóðrásar, og auðvitað er fengur af textasafni hinna ólíku streymisveitna.

Sagan er hins vegar ekki öll sögð. Þegar horft er á tímalínuna hér að ofan má draga nokkrar ályktanir. Þriggja áratuga lífúmi myndbandsins er vitnisburður um heilmikla seiglu en það sem sérstaklega vekur athygli er að vídjóið fær að vera í friði sem ríkjandi miðlunartækni í hartnær tuttugu ár (að leiserdisknum undanskildum) en eftir það verða stökkinn örari. Tólf ár líða milli DVD tækninnar og blágeislans en aðeins eitt ár milli tilkomu BR og svo þess að streymisveitu Netflix er hleypt í loftið. Milli streymisvæðingar og framkomu UHD diskanna líða níu ár og markar sá tími jafnframt hnignunarskeið efnismiðla.

Tækniþróun og tilkomu nýrra miðlapalla fylgja ekki einvörðungu kostir heldur ber líka að horfa til þess að við hvert stökk tekur textasafnið breytingum. Það er að segja, textasafnið skreppur saman. Enn fremur skreppur framboðið saman í samræmi við ákveðin forgangslögmál. Myndbandsspólan var svo langlíf og

⁵⁰ Frá og með Playstation 5, sem kom á markað 2020, hefur jafnframt verið boðið upp á diskadrifslausar vélar sem eru ódýrari og treysta á stafrænt niðurhal á leikjum. Með vaxandi vinsældum slíkra véla veikist staða efnismiðla ennfrekar.

breiddist út um víða veröld – hún var lengst af mikilvægasta miðlunartæknin í Afríku svo dæmi sé nefnt – og meðan á veldistíma hennar stóð bar ekki mikið á samkeppnismiðlum á borð við þá sem komu fram samhliða DVD tækninni. Af þeim sökum er bókstaflega ómögulegt að vita hversu margir kvikmyndatitlar voru gefnir út á myndbandi en ætla má að talan skipti hundruðum þúsunda. Meðan á líftíma leiserdisksins stóð voru 65.067 titlar gefnir út vestanhafs, sem er meira en margir hefðu ætlað en bliknar þó í samanburði við fjölda titla á DVD, en frá og með febrúar 2025 er fjöldinn um það bil 352.000. Á sama tíma stóð fjöldi bláskerputitla í Bandaríkjunum í rétt tæplega 58.000 eintökum. Tölurnar um UHD 4K diska sýna um 2.300 útgáfur.⁵¹

Þegar skiptin frá VHS yfir í DVD áttu sér stað var byrjað að yfirfæra arðvænlegustu myndirnar, enda um fjárfestingu að ræða sem þurfti að skila hagnaði auk þess sem mikilvægt var að koma fótunum undir nýju tæknina með því gefa út vinsælar stórmyndir sem líklegar væru til að fá neytendur til að láta slag standa og fjárfesta í DVD spilara. Þannig er byrjað á smellum sem skarta vinsælum stjörnum á borð við Adam Sandler og hafa þegar sannað í kvikmyndahúsum að þær höfðu til fjöldans. Þegar mikilvægustu hlutum meginstraumsins hefur verið sinnt má líta um öxl og hefja yfirfærslu á stjörnumprýddum smellum fortíðar, vinsælum söngleikjum eins og *West Side Story* (1961) og öðru slíku. Næst verður kannski horft til stórra evrópskra kvikmyndahöfunda en þá verður samt auðvitað að byrja á þeim sem skína skærast í samtímanum (Pedro Almodovar og Lars von Trier gætu orðið fyrir valinu) áður en farið er í klassikina (Bergman, Pasolini, Varda). Svo má víkka sjóndeildarhringinn – það sem efst er á baugi í Asíu, og kannski er eitthvað spennandi að gerast í rómönsku Ameríku.⁵² Það er á þessum tímupunkti sem menn geta aðeins farið að varpa öndinni léttar og um leið leitt hugann að forvitnilegum afkimum og farið að dusta rykið af sjaldséðum verkum. En á meðan uppbygging textasafnsins er enn þá í fullu fjöri kemur ný miðlunartækni fram á sjónarsviðið, nú er það blágeisladiskurinn. Og þá er byrjað aftur á byrjuninni – Adam Sandler er í forgangi og svo er það *West Side Story* og svo er það Almodovar, en áður en sú vinna hefur almennilega komist í gang er streymið komið í brennidepil, og þá byrjum við aftur á byrjunni (Sandler, *West Side Story*,

⁵¹ Gagnlegasta gagnaveitan um útgáfur á stafrænum efnismiðlum er vefsvæðið DVD & Blu-ray Release Report (<https://dvdandblurayreleasereport.com/>) og stuðst er við tölur þaðan.

⁵² Hér er horf til kvikmyndaútgáfu í hinum enskumælandi heimi, einkum í Bandaríkjunum því þaðan er bestu tölfræðina að fá auk þess sem umsvifamestu fyrirtækin störfuðu þar, en í grunnatriðum laut myndbanda og diskaútgáfa áþekktum lögmálum í öðrum löndum. Málaveggir komu hins vegar gjarnan í veg fyrir að slíkar útgáfur ferðuðust út fyrir landsteinanna, auk þess sem rétthafasvæðisskipting mynddiska gerir útflutning flóknari.

Almodovar) en skyndilega er UHD farið að ryðja sér til rúms, og þá byrjum við aftur á Adam Sandler. Og svo framvegis. Afstöðustillingarvandinn við tækniþróun miðlstökk hefur því verið sá að raungerving upphöfnu arkífunnar skreppur í sífellu saman, líkt og tölurnar hér að ofan sýna.

Það var eftir síðari heimsstyrjöld sem sjónvarpið tók að breiðast út meðal almennings og heimaáhorf í stórum stíl hefur því verið þekkt frá því á öndverðum sjötta áratugnum. Afspilunartæki sem veita aðgang að kvikmyndum utan línulegrar dagskrár ruddu sér til rúms eins og áður segir um miðjan áttunda áratuginn. Langt er því um liðið síðan gera mátti ráð fyrir heimaáhorfi á sjónvarpsstöðvar eða með afspilunartækjum, og samningar við rétthafa og hlutaðeigandi aðila hafa því jafn lengi tekið tillit til þessara áhofsleiða. Öðru máli gegnir um streymisveitur, um eðlisólíka tækni er að ræða og engir fyrirliggjandi samningar eru til um útgáfu á eldra efni á þessum miðlum. Ef lag með frægri hljómsveit heyrir í bakgrunni í atriði þarf því að gera nýjan samning við viðkomandi hljómsveit til að spilun myndarinnar í streymi verði lögleg, og sama á oft við um leikara og fjölda annarra hagsmunaaðila. Samkvæmt kvikmyndafræðingnum Kristin Thompson er þetta lykilástæðan fyrir því að hugmyndir um guðdómlega glymskrattann eigi aldrei eftir að ná fram að ganga – fyrirtækjum eigi eftir vaxa svo í augum kostnaðurinn við að streymisvæða eldri myndir sökum réttindaflækjunnar sem blasir við að það muni heyra frekar til undantekningar en reglu að svo verði gert.⁵³

Kvikmyndaframboðið á helstu streymisveitunum um þessar mundir rennir stoðum undir tilgátu Thompson þess efnis að endalause hilluplássið sé aðeins hilling í fjarska. Netflix býður upp á 3.800 kvikmynda titla og Disney+ er með um 1300 kvikmyndir. Max (sem Warner rekur og hét áður HBO Max) telur um 2000 kvikmyndir, Hulu er með 1200 titla, Peacock, sem er streymisveita NBCUniversal, er með ríflega 800 titla meðan Paramount+ býður upp á 500 myndir. Apple TV+ er með tæplega 40 frásagnarkvikmyndir á sinni streymisþjónustu og 20 heimildarmyndir.⁵⁴

⁵³ Kristin Thompson, „The Celestial Multiplex“, *Minding Movies. Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking*, ritstjórar David Bordwell og Kristin Thompson, Chicago og London: The University of Chicago Press, 2011, bls. 258–268. Greinin birtist fyrst á vefsvæði þeirra hjóna, *Observations on Film Art*, í mars 2007.

⁵⁴ Ýmsar leiðir eru til að finna þessar tölur, sumar streymisveitur flagga þeim, aðrar eru ónákvæmari. En á vefsvæðinu JustWatch.com má með nokkuð skýrum hætti fá hugmynd um úrval á ólíku efni á ólíkum streymisveitum í leitarham sem býður upp á ýmsar stillingar og filtera. Þess ber að geta að hér er aðeins vísað til þeirra kvikmynda sem eru í boði Apple með „beinum“ hætti, og eru framleiddar af fyrirtækinu. Apple appið er líka umgjörð fyrir leigu og kaup á myndum, og þá hækkar talan verulega, upp í tugi þúsunda

Þessar tölur verður í sumum tilvikum að skoða sem dálítið rásandi því algengt er að sömu myndirnar sé að finna á ólíkum streymisveitum, og hafa slíkir viðskiptahættir raunar stórauðist á síðustu árum. Hagkvæmara þykir í mörgum tilvikum að selja sýningarleyfi til margra ólíkra streymisveitna frekar en að veita einni þeirra einkaréttinn, og þetta á líka við um framleiðsluaðila sem reka streymisveitur. Hulu er til að mynda í eigu Disney og deila veiturnar að nokkru leyti textasafni og renna hreinlega saman í Evrópu. Þá vakti það athygli fyrir skemmstu að Warner leigði Netflix myndirnar sem tilheyra ofurhetjusöguheimi fyrirtækisins samhliða því að streyma þeim á sinni eigin veitu.⁵⁵ Þá telur kvikmyndaúrval Disney stórt textasafn náttúrulífsmynda frá National Geographic sem væri eðlilegra að skilgreina sem sjónvarpsefni en kvikmyndir. En jafnvel þótt við gerum okkar besta til að hámarka fjölda kvikmynda á ofantöldum streymisveitum nær talan ekki tíu þúsund, sexfalt færri myndir með öðrum orðum en voru í boði á leiserdiskum, miðli sem fáir muna eftir og náði aldrei útbreiðslu.

Sé ofangreind þróun frá myndbandinu að DVD disknum að 60 mynda úrvalinu á Apple höfð í huga er ljóst að guðdómlegi glymskrattinn er bilaður. Frekar en að nota hann sem viðmið um miðlaþróun og raungervingu upphöfnu arkifunnar hefur það sem hér verður nefnt Sandler-jafnan meira skýringargildi. Sandler-jafnan sýnir áhrif tækniþróunar á úrval kvikmynda, en hún lítur svona út: $T=UA-E$, og merkir þar T textasafnið sem er í boði eða raungervingu arkifunnar, UA er upphafna arkífan og E -ið er eyðan sem hefur skapast við miðla-pallaskipti(n), allir þeir titlar sem ekki hafa flust yfir í skýið (eða þá tæknilegu miðlunaraðferð sem verið er að ræða hverju sinni). Óskemmtileg endastöð Sandler-jöfnunnar er auðvitað sá hátæknilegi miðlapallur framtíðarinnar sem aðeins býður upp á kvikmyndir með Adam Sandler.

En sé hugað aftur að streymismarkaði samtímans þá verður að hafa í huga að hann er landfræðilega svæðisskiptur og tölurnar að ofan miða við hámarksúrval streymisveitnanna á Bandaríkjamarkaði, sem er sá markaður sem stærstu veiturnar leggja jafnan mesta rækt við. Þetta þýðir að þegar streymisveiturnar eru ekki sjálfar framleiðendur myndanna er mest áhersla lögð á að tryggja sér sýningarréttinn fyrir þann markað. Þannig verða önnur markaðssvæði eins og Ísland gjarnan út undan. Þetta á líka við um streymisveitur sem stofnaðar hafa verið í Evrópu eins og MUBI, sem er bresk. Ef MUBI er skoðuð frá íslensku sjónarhorni blasir við streymisveita sem virðist sérhæfa sig í miðlun á eldri listamyndum,

(þar sem slík þjónusta er í boði, en streymisveita Apple er til að mynda ekki í boði á Íslandi).

⁵⁵ Mark Hughes, „WBD Selling DCEU Snyderverse To Netflix Is Surprisingly The Best Option“, *Forbes*, 12. janúar 2023.

gjarnan frá Austur-Evrópu eða fjarlægari heimshlutum; jafnframt virðist veitan leggja sérstakan metnað í að hampa kvikmyndahöfundum sem eru minna þekktir, og jafnvel harla lítið þekktir. Þetta er aðdáunarverð þjónusta og undirritaður hefur verið áskrifandi um árabil. Sé hins vegar textasafnið skoðað sem boðið er upp á í Bandaríkjunum kemur í ljós að MUBI er alls ekki hógvær jaðarveita sem leitast við að lyfta gleymdum kvikmyndaperlum heldur mikilvægur dreifingaraðili samtímalistabíósins; blasir þá við að veitan skartar iðulega nýjum myndum eftir mikilvæga leikstjóra sem unnið hafa sigra á kvikmyndahátíðum. Þannig greip MUBI *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) eftir Céline Sciamma um leið og streymdi vestanhafs, og sama gildi um þriðju viðbót Lars von Triers við sjónvarpsþáttaröðina *Riget* haustið 2023, *Exodus*. Engin ummerki voru um þessi kvikmyndaverk, eða fjölda annarra, í Íslandsarmi streymisþjónustunnar; skýrt mátti þykja að fjármagni fyrirtækisins var að mestu beint að heimamarkaði og svo Bandaríkjunum. Þannig tvístra svæðislæsingar textasafni streymisveitunnar en við bætist að sýningaréttur þeirra á myndefni er ávallt tímabundinn, að þeirra eigin framleiðslu undanskilinni, og því rásandi af þeirri ástæðu einnig.⁵⁶

Það sem Sandler-jöfnunni er ætlað að sýna er hvernig streymisveiturnar grafa undan kvikmyndalegri söguvitund með því að gera stóran hluta kvikmyndaarfsins óaðgengilegan. Að sú kynni að vera raunin er nokkuð sem kvikmyndafræðingurinn Winston Wheeler Dixon kom snemma auga á en eftirfarandi skrifaði hann í bók sinni *Streaming* árið 2013:

Það er önnur aðkallandi spurning sem blasir við okkur. Hvað um allar sígildu myndirnar sem ekki eru aðgengilegar á streyminu? Þær munu í grundvallaratriðum hætta að vera til. Netflix treystir á þá staðreynd að flestir hafa enga raunverulega þekkingu á kvikmyndasögunni, svo að margir verða sáttir við að streyma bara nýjustu og vinsælustu myndunum.⁵⁷

Tólf árum síðar birtist grein í iðnaðarmálgagni Hollywood, *The Hollywood Reporter*, undir yfirskriftinni „Streymisveitur eru að gera okkur ólæs á kvikmyndir“. Höfundur greinarinnar, Benjamin Svetkey, byrjar á því að útskýra hvernig „hið

⁵⁶ Þetta er ástæðan fyrir því að erlendir fjölmiðlar skarta aragrúa greina með fyrirsögnum sem skírskota til myndanna sem „eru að fara“ af tilteknum streymisveitum eða eru „bestar akkúrat núna“. Að aðgangur að viðkomandi myndum sé skammvinn sæla er þannig undirstrikað.

⁵⁷ Wheeler Winston Dixon, *Streaming Movies, Media, and Instant Access*, Lexington: The University of Kentucky Press, 2013, bls. 5.

mikilfenglega loforð streymisins var auðvitað veröld þar sem allar kvikmyndir sem gerðar höfðu verið væru innan seilingar með fjarstýringunni“. ⁵⁸ Þarna endurómar hugmyndin um guðdómlega glymskrattann en molnað hefur undan raungervingu þeirrar hugsjónar. Svetkey tekur sem dæmi að í febrúar fyrr á þessu ári hafi elsta bandaríska myndin á Netflix verið *The Sting* frá 1973 og spyr hvað hafi eiginlega orðið um eldri myndir. Niðurstaðan er að streymisbyltingin hafi verið hamfaraatburður fyrir klassískar kvikmyndir, „verið sé að þurrka út sameiginlegt menningarminni okkar“ um þær. ⁵⁹

Streymisveitur eru misaðgengilegar í heiminum og markaðssvæðin misstór og þá eru þær ekki allar starfræktar eftir áskriftarmódelinu. Amazon er dæmi um veitu sem vissulega býður upp á áskriftarþjónustu (Prime) en líka stafræna vídjó-leigu og bíómyndasölu (líkt og iTunes og Google Play). Það er að segja, á Amazon er ákveðið textasafn í boði fyrir áskrifendur og enn annað gegn greiðslu fyrir stakt streymi, og svo það þriðja fyrir rafrænt eignarhald í persónugerðu stafrænu kvikmyndasafni. Úrvalið á vídjóleigu Amazon er gott; erfitt er að áætla fjölda titla en ekki er ólíklegt að þeir séu fleiri en tíu þúsund, tala sem myndi að vísu líka fela í sér sjónvarpsþætti. Framboð þetta væri á tilteknum markaðssvæðum á borð við Bandaríkin, Bretland og ætti við stærstu löndin á meginlandi Evrópu. Utan þessara markaða minnkar framboðið til muna. ⁶⁰ Streymisveitan Tubi hefur sömuleiðis vakið athygli á umliðnum árum fyrir framboð á myndum sem byggja á leyfissamningum við hin sögufrægu kvikmyndaver auk þess sem veitan hefur þótt gera greinamyndum og heimsbíóinu ágæt skil. Að undanskildum aragrúa af sjónvarpsþáttum má ætla að fjöldi kvikmynda í boði sé um 50.000, sem er auðvitað aðdáunarverð raungerving upphöfnu arkífunnar, betra er ekki í boði á streymismarkaði. Gallinn við Tubi er hins vegar sá að myndgæði eru oftast heldur slæm, einkum og sér í lagi þegar farið er út fyrir meginstrauminn. Þá er streymihraðinn (e. *streaming bitrate*) takmarkaður og mun lægri en á þekktari veitum, en það hefur áhrif á myndskerpu og hljóðgæði. Að síðustu er Tubi ekki aðgengileg utan Bandaríkjanna nema með örfáum undantekningum. ⁶¹

⁵⁸ Benjamin Svetkey, „How Streaming Is Making Us All Cinema-Illiterate“, *The Hollywood Reporter*, 4. mars, 2025.

⁵⁹ Sama heimild.

⁶⁰ Rebecca Moody, „Which Countries Are the Most Expensive and Cheapest for Amazon Prime Video?“, *Comparitech*, 9. október 2023; „Streaming Rights. Understanding Licensing and Geo-Restrictions“, *BeverlyBoy Productions*, 20. júní 2025.

⁶¹ Þetta minnir að sumu leyti á margafritaðar jaðarmyndir á VHS-spólum, sem voru í óformlegri dreifingu meðal safnara á níunda og tíunda áratugnum. Aðgengi var erfitt og fólk sætti sig við verri myndgæði. Munurinn er sá að á VHS tímanum var það *The Driller Killer* eftir Abel Ferrara en á Tubi er það *Casablanca* sem þarf að nálgast með verulega

Það sem einnig hefur áhrif á framboð kvikmynda á streymisveitum er kostnaðurinn við að uppfæra stafræn eintök af kvikmyndum til að halda í við tækniþróun og bætt sýningargæði, sem og fjölbreytileika afspilunartækja þar sem sama rafræna útgáfan af kvikmynd spílask ekki í síma og sjónvarpi.⁶² En jafnvel þótt ekki sé verið að uppfæra stafrænu kvikmynda-eintökin til að mæta breyttum tæknistöðlum eða nýjum snjalltækjum þá er skýið sjálft dýrt í rekstri og streymisveiturnar þurfa að hafa upp undir hundrað stafræn eintök af hverri mynd við höndina til að bregðast við ólíkum afspilunartækjum, skerpukröfum og gagnamagnsflutningshraða. Þar að auki má í raun skipta öllum kvikmyndum í tvennt, hljóðrás og myndrás, og þessi krafa um fjölda ólíkra stafrænna útgáfna gildir líka um hljóðrásina (talsetning, sterió, 5.1 Surround Sound, Dollby Atmos og svo framvegis). Þegar þetta er svo margfaldað með þeim þúsundum titla sem eru í boði má ljóst vera að geymsluplássið sem þarf að leigja í skýinu er umtalsvert.⁶³

Við geymslukostnaðinn bætist flutningskostnaður því ekki er nóg að hafa myndefnið undir höndum, það þarf að vera hægt að miðla því hratt og örugglega, og samtímis, til milljóna neytenda um víða veröld. Þá kann sú tilfinning stundum að skapast að gagnamagnsflutningshraði sé orðinn slíkur að biðtími hafi svo gott sem þurrkast út. Það er fjarri sanni, þeim mun lengri sem flutningsleiðin er, þeim mun lengri tíma tekur hið rafræna ferðalag gagnamagnsins. Það er ástæðan fyrir því að þegar Netflix kvikmynd er streymt í Reykjavík þá er henni miðlað frá netþjóni sem staðsettur er í Evrópu, ekki á vesturströnd Bandaríkjanna, og þetta þýðir að streymisþjónusturnar verða að afrita kvikmyndasöfnin sín og geyma slíka „spegla“ víða um heim. Það út af fyrir sig er dýrt en svo er líka greitt fyrir hvert gígabæt í gagnamagnsflutningum. Vinsæl mynd er því dýrari í miðlun en mynd sem sjaldan er óskað eftir. Við þetta bætist viðhaldskostnaður á vefþjónum og meðmælaalgoritnum, kostnaður við dulkóðun til að sporna gegn sjóræningjastarfsemi, og svo kostar úrvinnsla á gögnum um notendahegðun sitt. Væri horft til áætlaðs umfangs textasafns Netflix, en gera má ráð fyrir að það sé um 200–300 petabæt (þótt það sé ekki vitað upp á hár) myndi geymslukostnað-

skertar neytendakröfur. Annars er Tubi aðeins í boði í Kanada, Nýja Sjálandi, Ástralíu, Mexíkó, Kosta Ríka, Ekvador, El Salvador, Panama og Gvatemala.

⁶² Um streymisstaðla á ólíkum snjalltækjum og með ólíkri netþjónustu má lesa á vefsvæði bandaríska samskiptarísans ATT&T, „Adaptive Bitrate Video Streaming“. Úttektin er einnig forvitnileg í samhengi við streymishraðaummælin í efnisgreinni á undan. Sjá „Adaptive Bitrate Video Streaming“, *AT&T*, sótt 22. nóvember 2025 af <https://developer.att.com/video-optimizer/docs/best-practices/adaptive-bitrate-video-streaming>.

⁶³ Á síðunni „Cloud CDN Pricing“ má sjá verðlista Google fyrir geymslupláss í skýinu: <https://cloud.google.com/cdn/pricing#:~:text=Cacheable%20content%2C%20cache%20hit,bandwidth%20and%20HTTP%2FHTTPS%20requests>.

urinn einn og sér vera um hálfur milljarður dala á ári, og tvöfalda mætti þá tölu ef dreifing og annar kostnaður væri tekinn með í reikninginn.⁶⁴

Það er því ekki að undra að viðskiptadeild CNN hafi eftirfarandi eftir Juliú Alexander, tölfraeðisérfræðingi: „Að halda efni á miðlapalli er dýrt. Er arðbærni titilsins meiri en kostnaðurinn? Ef svarið er nei, og sérstaklega ef um titil er að ræða sem takmörkuð eftirspurn er eftir, þá getur það verið mjög hagstætt að einfaldlega fjarlægja hann.“⁶⁵ Tilefni ummæla Alexander var að vorið 2022 ráku viðskiptavinir HBO MAX streymisveitunnar augun í það að fjöldinn allur af kvikmyndum og sjónvarpsþáttum virtist hafa dottið út af veitunni.

Þegar nánar var að gáð reyndist vera um niðurskurð að ræða sem skuldsett yfirtaka Discovery á Warner samsteypunni knúði á um. Í flestum tilvikum var efnið einfaldlega tekið niður en í öðrum afsalaði fyrirtækið sér eignarrétti sínum á myndefninu og „skilaði“ því þannig til viðkomandi framleiðslufyrirtækja, nokkuð sem átti til dæmis við um sjónvarpsþáttaröðina *Westworld*, helsta flaggskip HBO um árabíl.⁶⁶ *The Nevers* var önnur dýr þáttaröð sem tekin var niður og sama átti við um sérúr sem gerðar höfðu verið af alþjóðadeildum veitunnar á borð við HBO Nordic. Barnaefni eins og *Looney Tunes* og *Sesame Street* var tekið niður og sama gildi um myndir með stjörnum á borð við Seth Rogen (*An American Pickle*) eða sem frægir leikstjórar á borð við Robert Zemeckis höfðu gert (*The Witches*). Sparnaðurinn við að fjarlægja efnið er tvíþættur, annars vegar er dregið úr hýsil-, viðhalds- og dreifingarkostnaði og svo hins vegar samningsbundnum greiðslum til aðstandenda efnisins (e. *residuals*). Þessi sparnaðarhrina

⁶⁴ Cody Slingerland, „Netflix Architecture. How Much Does Netflix’s AWS Cost?“, *Cloud-zero*, 19. júlí 2024; Uriel Bitton, „How Much Money Does Netflix Spend On AWS Costs?“, *The Serverless Spotlight*, 23. maí 2024. Í aðeins öðru samhengi bendir Winston Wheeler Dixon á að varðveislukostnaður stafrænna „frumeintaka“ af framleiddum myndum – líkt og þegar stafrænum eintökum af íslenskum myndum er skilað í skylduskilum á Kvikmyndasafni Íslands – sé tæplega þrettán þúsund dalir á ári, á móti um þúsund dala kostnaði við varðveislu á filmueintökum. Standi til að varðveita allt viðbótarefni í tengslum við kvikmynd (efni sem skotið var en ekki notað, hljóðfæla, handritsdrög og svo framvegis) með stafrænum hætti fari varðveislukostnaðurinn upp í rösklega 200.000 dali á ári, á móti þá um 500 dollurum sem það myndi kosta að koma sama efni fyrir með „efnislegum“ hætti í kaldri geymslu. Dixon, *Streaming*, bls. 11.

⁶⁵ Frank Pallotta, „Why HBO Max is Removing so Many Series and Films“, *CNN Business*, 28. ágúst 2022; Tony Maglio, „Why HBO Max Removed 6 Streaming-Exclusive Movies, with More to Come“, *Indiewire*, 3. ágúst, 2022.

⁶⁶ Í bandaríska kvikmyndaiðnaðinum heyrir það til undantekninga að kvikmyndaverin fullfjármagni kvikmynda- og sjónvarpsverkefni. Þeirra helsta hlutverk er dreifing myndefnisins og eru þau því öllu jafnan með meðframleiðendur, sem jafnvel bera hitann og þungann af fjármögnuninni. Í þeim tilvikum sem það var gert þá var það til þessara aðila sem efninu var „skilað“.

skilaði um 100 milljónum dala en yfirlýst niðurskurðarmarkmið var um þrír milljarðar.

Eftir því sem miðlastökk eru tíðari minnkar textasafnið sem unnt er að byggja á hverjum og einum. Tilkoma streymisveitunnar staðfestir þetta en þar er jafnframt raungervingu upphöfnu arkifunnar sniðinn enn þengri stakkur sökum kostnaðar við rekstur skýsins. Þegar að kvikmyndum kemur eru það einkum eldri kvikmyndir sem verða út undan en á sama tíma minnkar notkun og framboð á efnismiðlum – og má líta á samtvinnun þessara tveggja þátta sem eins konar hamfaraatburð fyrir aðgengi að kvikmyndasögunni. Ekki er þó allt upp talið, í næsta kafla verður sjónum beint að annars konar en ekki síður djúpstæðum vandkvæðum er tengjast streymismiðluðu kvikmyndaadgengi.

IV. Vandasamt viðfang kapítalísku þrárinnar

Kverkatak á markaði er skýrlega efirsóknarverð staða fyrir fyrirtæki, nokkuð sem er í senn dæmi um innbyggða galla kapítalískra verslunarháttanna og nauðsyn samkeppnislöggjafar. Bandarísk kvikmyndasaga er forvitnileg í þessu samhengi því kvikmyndaverin hafa ítrekað leitast eftir því að koma á laggirnar fákeppnisumhverfi til að tryggja hagsmuni sína. Þekktasta dæmið er hið sögufræga stúdíókerfi sem ríkti yfir bandarískri kvikmyndaframleiðslu frá því á öndverðum þriðja áratugnum fram undir lok þess fimmta. Hlutaðeigandi aðilar voru kvikmyndaver á borð við Warner Bros, Paramount og MGM og höfðu þau hvert í sínum ranni forræði yfir öllum þremur stigum kvikmyndaferlisins, framleiðslu, dreifingu og sýningum. Með því svo að bindast samtökum um aðgengi að kvikmyndahúsakeðjum hvers annars gátu þau útilokað innlenda jafnt sem erlenda samkeppnisaðila frá arðvænlegustu kvikmyndahúsunum í stærstu borgunum. Viðskiptahættir þeirra voru dæmdir ólöglegir árið 1948 fyrir hæstarétti í svokallaðri Paramount ákvörðun, og kvikmyndaverin þvinguð í kjölfarið til að losa sig við kvikmyndahús sín.⁶⁷

Fordæmi fyrir dómsúrskurðinum mátti svo finna allnokkru fyrr eða árið 1912 þegar viðlíka fákeppnistilburðir kvikmyndaefyrirtækis Thomasar Alva Edison, The Motion Picture Patents Company, voru sömuleiðis dæmdir ólöglegir, en Edison hafði leitast við að beita einkaleyfasafni sínu gegn samkeppnisaðilum. Það hefur því lengi þótt vera freistandi fyrir framleiðslufyrirtækin að hafa tangarhald á sýningaraðstöðu fyrir myndirnar sínar og þannig tryggja afkomu og útbreiðslu þeirra. Svo djúpt var á þessari þrá að þótt viðskiptahættirnir væru bannaðir í Bandaríkjunum var annað uppi á teningnum í Evrópu. Þar stóð víða

⁶⁷ Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System. A History*, London: BFI & Palgrave MacMillan, 2005.

ekkert í vegi fyrir því að bandarísku kvikmyndaverin eignuðust kvikmyndahús og kvikmyndahúsakeðjur, sem þau og gerðu í slíkum mæli að sums staðar á meginlandinu voru það bandarísku kvikmyndaþyrntækin sem mestu réðu um dreifingarkosti evrópskra kvikmynda í heimalandinu.

Þótt hömlum hafi að sumu leyti verið létt af kvikmyndaþyrntækjunum á níunda áratugnum í samræmi við hugmyndafræði nýfrjálsbyggjunnar einkenndist bandaríska þjóðarþíoið af aðskilnaði framleiðslu og dreifingar og sýningarhalds. Allt fram að tilkomu streymisveitnanna en með þeim mátti sjá endurkomu lóðréttu samþjöppunarinnar – dreifingin rennur að vísu saman við sýningarhaldið á nýjan hátt en að öðru leyti viðhafa streymisveiturnar viðskiptahætti sem lungann af tuttugustu öldinni þóttu skaðlegir fyrir samkeppni og neytendur. Slíka viðskiptahætti má jafnframt sjá sem afstöðustillingarvandamál þar sem hagsmunir markaðsaðila og neytenda fara ekki saman og spyrja má hvort það hafi breyst í ljósi þess að um eðlisólíka miðlapalla er að ræða. Ekki blasir við að svo sé þótt vandamálin birtist með öðrum hætti.

Hér að ofan var rætt um það að nálgast mætti menningarmiðlunargildi úr tveimur ólíkum áttum, og önnur væri viðtökufræðileg og snerist um neytendur menningarlegrar miðlunar. Í samhengi þessarar greinar væri eðlilegt að afmarka menningarneytandann við kvikmyndaneyslu og skilgreina í framhaldinu kvikmyndaneytandann sem hagsmunaaðila í fjölmiðlunarlandslaginu. Hagsmuni neytandans væri hægt að skilgreina í framhaldinu með hliðsjón af þeim grunnkostum sem í boði eru til kvikmyndaneyslu, þeim miðlunarmöguleikum sem blasa við, textasafninu sem er í boði og fjölbreytni miðla og miðlapalla. Þegar hefur verið rætt um áhrif streymisvæðingar á textasafnið sem í boði er og ljóst er að þar er um verulegan afstöðustillingarvanda að ræða. Jafnframt má taka skref til baka og virða fyrir sér samsetningu miðlunarmarkaðarins með hliðsjón af samkeppnissjóðarmiðum og fjölbreytnisviðmiðum.

Fjölbreytnisviðmiðið má sjá fyrir sér sem róf sem nær milli tveggja andstæðra póla, það er að segja milli fákeppni annars vegar og miðlapallatvístrunar hins vegar. Áðurnefnt stúdíókerfi sem á sínum tíma var refsað fyrir ólöglega viðskiptahætti væri dæmi um fákeppni og ekki verður betur séð en að streymisumhverfið hafi endurframleitt afstöðustillingarvanda þess tíma. Streymisstríðin svokölluðu voru til dæmis háð milli örfárra þyrntækja (Warner, Paramount, Disney og Netflix), auk tveggja tæknirisa hvurs hagsmunir eru annars eðlis (Amazon og Apple), og sigur Netflix í þessari samkeppni er svo afdráttarlaus og markaðsráðandi staða á heimsvísu svo yfirþyrmandi að frá ákveðnu sjónarhorni væri hægt að tala um einokun frekar en fákeppni.⁶⁸

⁶⁸ Verðmætasta fjölmiðlaþyrntæki veraldar, The Walt Disney Company, hefur til dæmis

Þannig er til dæmis ljóst að þótt fjöldinn allur af streymisveitum starfi í Evrópu og jafnvel bara á Norðurlöndunum er um svæðisbundnar veitur að ræða og stundum eru heimafestarnar slíkar að þær starfa aðeins í einu landi. Einu starfandi hnattrænu streymisveiturnar eru bandarískar og þær eru ekki margar; á þessari stundu er í raun aðeins hægt að skilgreina þær stærstu (Netflix og Disney+) sem hnattrænar streymisveitur. Miðlapallafákeppnisumhverfið sem inniheldur Netflix og nokkrar aðrar streymisveitur er því undirorpið sömu markaðsbjögunarlögmálum og áttu við kvikmyndaverin á sínum tíma (og þannig séð öll önnur svið hagkerfisins þar sem aðilum á markaði tekst að búa svona um hnútana), samkeppni er kæfð og framboð verður einsleitt. Þannig er óljóst hvort fyrirtækjamening annarra landa sé samkeppnishæf í hnattrænu tilliti – nokkuð sem ítrekar sérstöðu Spotify sem er eina evrópska streymisfyrirtækið sem skotið hefur þeim bandarísku ref fyrir rass.⁶⁹ Þá getur miðlapallafákeppni haft í för með afstöðustillingarvandamál á borð við bjagaða verðlagningu, og örur áskriftarhækkana Disney+ og Netflix á síðustu árum mætti sjá sem dæmi um það.

Nú mætti halda að miðlapallafákeppnin myndi þó hafa þann eina kost í för með sér að auðvelt væri að hafa yfirsýn yfir streymismarkaðinn. En því fer fjarri, og tengist það að hluta takmörkuðu textasafni hverrar veitu fyrir sig en líka því að mikill fjöldi minni og stundum sérhæfðra veitna hefur stungið upp kollinum (sérhæfingin getur verið tiltekin efnistegund, eins og hjá Shudder, eða upprunaland, eins og í tilviki Britbox; eins og nöfnin gefa til kynna einbeitir sú fyrrnefnda sér að hrollvekjum en sú síðarnefnda að bresku efni). Það er í þessu samhengi sem hugtakið miðlapallatvístrun kemur til sögunnar, en þar er átt við þá stöðu sem getur komið upp þegar framboð streymisveitna er mikið og neytendum reynist erfitt að átta sig á sérstöðu og myndaframboði hverrar fyrir sig. Afstöðustillingarvandamál fylgja á borð við fráhrindandi miðlaumhverfi og hærri núningsstuðul sem birtist meðal annars í leitarhamskreppu (á hvaða miðlapalli get ég fundið *Jaws* akkúrat núna?) sem kann að hafa letjandi áhrif á kvikmyndaneyslu.

gefist upp í framleiðslukeppninni við Netflix, enda aflaði það ríflega helmings áskrifenda sinna á fyrsta árinu (2019–2020), eða 86 milljóna af þeim 150 milljónum sem í dag kaupa þjónustuna. Þetta er auðvitað heilmikill áskrifendafjöldi, og sömuleiðis er Disney+ með öflugt dreifikerfi og streymir í um hundrað þjóðlöndum. Netflix er hins vegar bæði með tvöfalt fleiri áskrifendur og streymir í tvöfalt fleiri löndum, og hefur tekist að verða samheiti fyrir „sjónvarpið“ í hugum risastórs neytendahóps um víða veröld.

⁶⁹ Einfaldara er þó að öllu leyti að streyma tónlist en myndefni og Spotify er einvörðungu dreifingaraðili, ekki framleiðandi. Mögulegir samkeppnisaðilar við bandarísku streymisveiturnar á heimsvísu væru helst sænska streymisveitan Viaplay og japanska Rakuten. Það eru hins vegar himinn og haf sem skilja á milli þeirra og fyrirtækjanna vestanhafs hvað fjárhagsleg umsvif og hnattræna viðveru varðar.

Vaxtakostir og viðskiptaumhverfi dreifingarfyrirtækja og miðlapallanna eru líka hluti af neysluumhverfi menningarmiðla og gildismatinu sem mótar þá; vaxtarmöguleikar íslenskra kvikmyndahúsa eru til að mynda takmarkaðir, rekstur utan Reykjavíkur gengur erfiðlega og vöxtur myndi helst felast í fjölgun tjalda/sala á höfuðborgarsvæðinu, nokkuð sem ekki blasir við að sé raunhæft. Bæði er til efs að viðamiklar byggingaframkvæmdir standi fyrir dyrum – eignarhaldsfélögin komu skuldsett upp í rjáfur út úr heimsfaraldrinum – og svo má ímynda sér að markaðurinn sé settur, engar vísbendingar eru í öllu falli um að þeir fjórir aðilar sem halda úti kvikmyndahúsum í höfuðborginni eigi í vandræðum með að anna eftirspurn.⁷⁰ Afstöðustillingarvandann sem þarna má mögulega greina væri á milli áhuga kvikmyndaneytenda landsbyggðarinnar á nýjum kvikmyndum í kvikmyndahúsum og rekstrarsviðsmyndum landsbyggðarbíóa, þar sem allt blæðir rauðu. Og ef spurt væri hvaða menningarlega gildismat væri sýnilegt í þessari sviðsmynd, umfram rekstrarlegar forsendur einkaaðila og meðfylgjandi markaðsgildi, mætti svara því til að víða á landsbyggðinni standi opinberir aðilar fyrir og niðurgreiði menningarstarf af ýmsu tagi (til dæmis héraðsleiksýningar eða ritun bóka um svæðistengd málefni) og ekkert standi í sjálfu sér í vegi fyrir hliðstæðum stuðningi við kvikmyndasýningar, aðrar ákvarðanir hafi einfaldlega verið teknar. Ef horft er til nágrannalandanna þá eru vaxtarmöguleikar þeirra þrjátíu eða svo norrænu streymisveitna sem miðla kvikmyndum umtalsverðir og takmarkast helst við almenna rekstrarinnviði þeirra, samkeppnisumhverfið og fjárhagslegt bolmagn til að tryggja sér svæðisbundinn sýningarrétt á forvitnilegum kvikmyndum. Það eru einmitt þverþjóðleg hagkvæmnissýðingarmið og – í tilviki þeirra sem einnig framleiða myndefni – miðstýring á dreifingunni sem tryggir yfirburði streymisveitna yfir kvikmyndahúsarekstur.

Öll þessi spil hefur Netflix á hendi og þótt vaxtarkostirnir séu auðvitað fyrir hendi á það við um áskrifendafjölda frekar en þjóðlönd því fyrirtækið hefur numið land í svo gott sem öllum 193 aðildarríkjum Sameinuðu þjóðanna. Hnattrænni útbreiðslu af slíkri stærðargráðu og markaðsráðandi stöðu fylgir hins vegar enn

⁷⁰ Þróunin sem greinileg hefur verið síðustu ár felst raunar í fækkun sala, sbr. lokun Háskólabíós fyrir almennar sýningar og væntanleg lokun Sambíóa í Álfabakka. Í þessu samhengi er forvitnilegt að minnst þess að SAM-félagið, rekstraraðili Sambíóanna, reyndi fyrir sér á erlendra grundu í aðdraganda hrunsins og fetaði þar í fótspor annarra íslenskra fyrirtækja með metnaðarfullum fjárfestingum í Danmörku. Það gekk hins vegar ekki sem skyldi og hafa íslensku bíófyrirtækin haldið að sér höndunum hvað útrás varðar síðan. Sjá hér „SAM-félagið kaupir eina stærstu bíókeðju Dana“, *Morgunblaðið* 23. febrúar 2006; og Fanndís Birna Logadóttir, „Töpuðu hálfum milljarði í faraldrinum“, *Víðskiptablaðið*, 18. júní 2024. Sjá einnig Atli Ísleifsson, „Bíóinu í Álfabakka lokaði í janúarlök“, *Vísir*, 10. nóvember 2025.

eitt afstöðustillingarvandamálið og tengist það bjögun á menningarmiðlunar-gildum sem kenna má við „áruíhlutun“. Það er gert með tilvísun til Walter Benjamin og ritgerðar hans um listaverkið á tímum fjöldaframleiðslu sinnar en þar kynnir hann áruhugtakið til sögunnar. Í því sambandi skilgreinir hann áru lista-verksins sem „hér og nú listaverksins – einstök tilvist þess á tilteknum stað“, það sem gerir hlut „ósvikinn“. ⁷¹ Fól stendur í biðröð klukkustundunum saman í listasafninu Louvre í París til að berja Mónu Lísu augum í þeim tilgangi einmitt að finna fyrir árunni sem Benjamin ræðir – og það þótt heimurinn sé uppfullur af endurframleiddum ímyndum af málverkinu, eða kannski einmitt af þeim sökum. Það er jafnframt áran sem „aldrei er hægt að fjölfalda“ því þótt tæknileg miðlun komi til móts við viðtakandann, eins og Benjamin bendir á, þá glatast um leið tilfinningin fyrir einstakri tilvist listaverksins, hún fylgir aðeins „frum-ritinu“. ⁷²

Nú kynni sumum að þykja vel í látið að tengja áruhugtakið við kvikmyndir sem í grunninn eru fjöldaframleiddar, enginn eðlismunur er á kvikmynd sem sýnd er í Stokkhólmi eða Hamborg og ímyndirnar á tjaldinu eru ekki „frum-rit“ í neinum skilningi. Þá væri sömuleiðis óvenjulegt ef spóluhyllkin í sýningar-herbergi kvikmyndahúss kölluðu fram sérstaka árutilfinningu, ekki frekar en kaup á kilju eftir William Faulkner í bókabúð ætti að kalla hana fram. Um er að ræða fjöldaframleidda menningargripi sem kunna að hafa gildi umfram miðlun inntaksins (falleg kápuhönnun, velmeðfarin filma), jafnvel söfnunargildi (þessa vantar í Faulkner safnið mitt), en dýrkunargildi í krafti einstakrar tilvistar sinnar vekja þeir ekki. ⁷³ Áran er blanda af menningarsögulegu auðmagni og skorti á framboði en þekkingar er líka þörf til að kveikja hana í brjósti viðtakandans. Að baki áru trúarlegu listaverkanna sem Benjamin ræðir liggur þungi kristinnar menningar, og í huga Kaspars Hauser væri engin menningarafurð gædd árunni. Þannig væri ekki fjarstæðukennt að segja að stjörnur hafi yfir sér áru í hugum þeirra sem til þeirra þekkja. Aðdáanda gæti auðveldlega vafist tunga um tönn við að sjá Tom Cruise röla Laugavegin, enda þótt kvikmyndir séu árulausar. En við einmitt það verður staldrað, áruleysið. Rök verða færð fyrir því að hug-myndin um áru sé þrátt fyrir allt gagnleg í tilteknu samhengi og þá til að festa

⁷¹ Walter Benjamin, „Listaverkið á tímum fjöldaframleiðslu sinnar“, *Fagurfræði og miðlun. Úrval greina og bókakafla*, þýðendur Árni Óskarsson og Örnólfur Thorsson, Reykjavík: Há-skólaútgáfan og Bókmenntafræðistofnun Háskóla Íslands, 2008, bls. 549–587, hér bls. 552.

⁷² Sama heimild.

⁷³ Á þessu eru auðvitað undantekningar sem tengjast neyslumenningu samtímans; opnun Apple búðar þegar ný vörulína kemur fyrst á boðstólinn, miðnæturopnun bókabúðar til að gefa aðdáendum færri á nýrri Harry Potter bók, útsölur og vörumerkisdýrkun.

hendur á menningarmiðlunargildum sem grafið er undan í fákeppnisstreymisumhverfi samtímans.

Verður þar fyrst að hafa í huga að af kvikmyndum eru líka til „frumrit“ þótt hugmyndin verði strax flóknari en í tilviki handgerðra listaverka á borð við þau sem Benjamin hefur í huga, og ástæðan er sú að í tilviki kvikmynda er átt við tiltekna útgáfu frekar en tiltekið eintak. Útgáfan sem þannig er vísað til er oftast sú sem upphaflega var frumsýnd í heimalandinu, þótt á því geti verið undantekningar.⁷⁴ Þannig er til „upprunaleg“ útgáfa af *Metropolis* sem Fritz Lang frumsýndi í Berlín 10. janúar 1927 og svo er það útgáfan sem kvikmyndaáhugamenn höfðu aðgang að alla tuttugustu öldina, sem byggð er á mikið styttri útflutningsútgáfu. Frumsýningarútgáfan var fljótlega tekin úr dreifingu og álitin glötuð allt þar til illa farið 16mm eintak fannst í kvikmyndasafni í Búenós Aires árið 2008. Þannig kann að vera að upprunalegar útgáfur kvikmynda hafi ekki varðveist, óljóst getur verið hvaða útgáfu teljist „upprunalegar“ og í ákveðnum tilvikum má vera að hugmyndir um slíkt séu óviðeigandi.⁷⁵

Í seinni tíð hefur færst í aukana að viðhafnarútgáfur af kvikmyndum séu gefnar út sem breytt hefur verið og má þar nefna nýja litaleiðréttingu Wong Kar-wai á myndum sínum fyrir blágeisla og 4K UHD útgáfu á heildarsafni verka hans hjá Criterion árið 2021. Breytingarnar urðu umdeildar og þótti leikstjórinn hafa gengið langt í að hnika til litrófi myndanna. Sömuleiðis er löng hefð fyrir „óstyttum“ útgáfum (e. *uncut*) eða „leikstjóraklipp“ (e. *director's cut*) og getur þá oft miklu munað frá útgáfunni sem upphaflega var frumsýnd í kvikmyndahúsi; þegar fjöldi slíkra útgáfna liggur fyrir má jafnvel tala um útgáfuóreiðu.

Frægt dæmi um útgáfuóreiðu er vísindaskáldskaparmynd Ridley Scott, *Blade Runner*, frá árinu 1982. Frumsýningarútgáfunni var dreift í kvikmyndahúsi í Bandaríkjunum og síðar á VHS en útgáfan sem sýnd var sama ár í Evrópu og Asíu, og kom síðar út þar á myndbandi, var örlítið öðruvísi og er þekkt sem „albjóðlega útgáfan“. Árið 1992 var „leikstjóraklipp“ gefið út sem stóð undir nafni

⁷⁴ Mögulegt væri að færa rök fyrir því að í ákveðnum tilvikum væri „upprunalega“ útgáfan af kvikmynd sú sem leikstjóri skilar af sér áður en myndinni er svo breytt af öðrum aðstandendum hennar í hans óþökk.

⁷⁵ Gunnar Tómas Kristófersson hefur fjallað um flókna útgáfusögu *Björgunarafreksins við Látrabjarg* eftir Óskar Gíslason og hversu erfitt sé að tala um upprunalega útgáfu í samhengi við hana. Sömuleiðis hefur Gunnar rætt um höfundarverk frumkvöðla íslenskrar kvikmyndagerðar eins og Kjartan Ó. Bjarnason og hversu vandasamt sé að laga höfundarverk þeirra að hugmyndum um afmörkuð og einstök verk, hvað þá upprunalegar útgáfur. Sjá hér „Fyrir listina að lifa af. Um gerð og útgáfur kvikmyndar Óskars Gíslasonar Björgunarafrekið við Látrabjarg“, *Tímarit Máls og menningar*, 1/2023, bls. 82–91 og „Meistari rammans. Um kvikmyndagerð Kjartans Ó. Bjarnasonar“, *Skírur*, vor/2023, bls. 36–64.

hvað það varðar að um útgáfu á myndinni var að ræða sem átti meira sammerkt með þeirri gerð myndarinnar sem Scott vildi upphaflega gefa út. Sökum anna bjó Scott þó „leikstjóraklippid“ ekki sjálfur til útgáfu, svigrúm til að gera það fékk hann hins vegar fimmtán árum síðar þegar „endanlega útgáfan“ kom út árið 2007. Þá kann í sumum tilvikum að vera hafið yfir allan vafa að frá listrænu sjónarmiði sé einhver allt önnur útgáfa kvikmyndar betri en sú upprunalega – alþjóðlega og stytta útgáfan af *Profondo Rosso* (1975) eftir Dario Argento er dæmi um slíkt – en það breytir litlu um stöðu upprunalegu útgáfunnar, ekkert gildismat fylgir slíkri skilgreiningu. Mikilvægur kostur við afgangsmiðla á borð við DVD og blágeisladiska er sá að aðgangur hefur jafnan verið í boði að þessum ólíku útgáfum, þeim sem eru lengri og styttri, frumsýningarútgáfum og „endanlegum“ útgáfum. Eina útgáfan af *Blade Runner* sem hins vegar er til á ráðandi miðlum samtímans, streymisveitunum, er „endanlega útgáfan“ frá 2007.

Um rökkurmynd Orson Welles frá 1958, *Touch of Evil*, gildir um sumt hið sama. Á áskriftarstreymisveitum er aðeins „endurgerða“ útgáfan frá 1998 í boði (111 mín.) en hjá Amazon má finna frumsýningarútgáfuna (96 mín.) til sölu og leigu en á allar streymisveitur vantar um þessar mundir „forsýningarútgáfuna“ (109 mín.). Þá eru aðeins hinar nýju litaleiðréttu útgáfur af verkum Wong Kar-Wai í boði á streymisveitum. Þarna er skarð höggvið í kvikmyndasöguna. Ólíkar útgáfur kvikmynda veita ómetanlega innsýn í hugmyndir aðstandenda um verkið, viðtökusögu þess og dreifingu, og aðgengi að þeim er vitanlega nauðsynlegt fyrir fræðileg skrif um kvikmyndir. Má í þessu samhengi nefna að viðtökusaga áður nefndrar *Metropolis* á tuttugustu öldinni verður óskiljanleg nema eldri og óuppgerðar útgáfur myndarinnar séu hafðar í huga, og þær eru ófáanlegar á streymisveitum.⁷⁶

Kvikmyndasögunni stafar því ákveðin ógn af streymisveitum hvað það varðar að þeim hættir til að hreinsa til í útgáfuóreiðu mynda, en gildi felst einmitt í ummerkjum um þessa óreiðu og þau hafa verið varðveitt í hefðbundnum efnismiðlum. Það er í gegnum íhlutun af þessu tagi í kvikmyndasöguna sem

⁷⁶ Undantekningin er svokölluð „Moroder útgáfa“ (1984) af *Metropolis* sem hefur verið aðgengileg á Kanopy og Criterion. Hún er afar frábrugðin þeim útgáfum sem lengst af voru til af myndinni, en þær voru jafnan um tvær klukkustundir. „Moroder útgáfan“ er hins vegar 84 mínútur, myndrásin hefur verið lituð og á hljóðrásina sett vinsæl popplög – rök mætti færa fyrir því að um sjálfstætt listaverk sé að ræða. Þegar að viðtökusögunni kemur má nefna að fræg ritgerð Andreas Huyssen um *Metropolis*, „The Vamp and the Machine. Fritz Lang’s *Metropolis*“, byggir á ófullnægjandi upplýsingum um forsendur Rotwangs við sköpun hans á fólku Maríu (enda vantaði allt um Hel, móður Freders unga í þær úgáfur sem Huyssen átti þess kost að sjá) og því verður túlkun hans á myndinni óskiljanleg ef aðeins endurgerða útgáfan er höfð til hliðsjónar. Sjá hér *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press, 1986, bls. 65–82.

kvikmyndaáran kviknar, og leggst þá yfir „upprunaverkið“, einkum og sér í lagi ef það er fjarverandi. Fjarveran getur orsakast af rökvísi Sandler-jöfnunnar, en tilhugsunin um kvikmyndir sem eru utan seilingar (hugsanlega um ókomna tíð) ljær þessum sömu myndum áru. En sama gildir um upprunalegar útgáfur sem rutt hefur verið úr sessi af endurgerðum sporgönguútgáfum (eins og í tilviki *Blade Runner*); það er forgengileiki kvikmyndasögunnar á streymistímum sem kallar fram kvikmyndaárana og hún styrkist eftir því sem íhlutunarkostum ríkjandi miðlapalla fjölgar og flöskuhálsinn í aðgengi að upprunalegum útgáfum þrengist í fjarveru afgangsmiðlanna. Auðvelt er að hlutast til með stafrænar myndir, einfalt er að breyta myndheildinni, og allar myndir má klippa. Þegar slíkt er gert við myndir á ríkjandi miðlapalli sem jafnvel hefur einokun á dreifingu þeirra öðlast upprunalega, óbreytta verkið, sérstaka áru, auk þess sem menningarmiðlunargildin sem ráða ferðinni eru sannarlega gagnrýnisverð.

Eins og rætt hefur verið eru streymisveiturnar mikilvægustu aðgengisverðir kvikmyndasögunnar og þótt framboðið af eldri myndum sé vissulega takmarkað þá er eftir sem áður boðið upp á sumar þeirra á streymisveitum. Frá markaðslegu sjónarhorni er það hins vegar nokkuð áhyggjuefni að viðhorf sem greina má í menningarafurðum fortíðar hafa ekki öll elst vel og á það ekki síst við um viðhorf í garð kynþátta, kynhneigðar, kynverundar, samþykkis og ýmissa jafnréttismála, svo fátt eitt sé nefnt. Þetta á auðvitað ekki aðeins við um kvikmyndir heldur menningarafurðir af ýmsu tagi og hefur verið brugðist við því með ýmsum hætti. Brjóstamálverk var til dæmis tekið niður í Seðlabankanum fyrir nokkrum árum eftir (eðlilegar) umkvartanir og inngríp hafa verið gerð í endurútgáfur á þekktum bókmenntaverkum.⁷⁷ Slíkt hefur verið sérstaklega áberandi í sambandi við barnaefni og hafa þannig verk eftir þekkta barnabókahöfunda á borð við Enid Blyton og Roald Dahl verið endurútgefin með „lagfæringum“, breytingum sem hnika til fordómafullum tilvísunum til minnihlutahópa.⁷⁸ Fyrir þessu liggja oftast efnahagsleg rök sem stundum eru falin á bak við menningarmiðlunargildissjónarmið, það er að segja, grunnspurningin hverfist um hvernig sé hægt að viðhalda arðbærni útgáfukatalógs höfundanna en yfirsiknið er að svona sé nýjum lesendahópum tryggt aðgengi að bókmenntalegum verðmætum án þess að ógæfuleg atriði tálmi viðtökurnar.

Hliðstæð „vandamál“ hafa gert vart við sig á streymisveitunum. Í kvikmyndum fortíðar má til dæmis finna „óheppilegan“ munnsöfnuð, líkt og í *The*

⁷⁷ Sigurður Mikael Jónsson, „Nektarlist í Seðlabanka komið fyrir í geymslu“, *Vísir*, 19. janúar 2019.

⁷⁸ Umræðu um inngríp af þessu tagi má finna í pistli Lilju Magnúsdóttur, „Óæskilegt-óviðeigandi-ósæmilegt=BANNAD!“, *Lestraklefinn*, 11. október 2020.

French Connection (1971) þar sem smánaryrði sem aðalpersónan Popeye Doyle beinir fyrst góðlátlega að samstarfsmanni sínum (sem er ítalskur) og svo að fjarverandi glæpamanni (sem var blökkumaður) hafa verið klippt í burtu, nokkuð sem gerir framvindu atriðisins afar sérstaka.⁷⁹ *The French Connection* er á forræði Disney alveg eins og gamanmyndin *Splash!* frá 1984 sem skartaði Tom Hanks og Darryl Hannah í aðalhlutverkum. Nektaratriði í upprunalegu útgáfunni virtust fara fyrir brjóstið á umsjónarmönnum streymisveitunnar og hafa viðkomandi líkamshlutar nú verið huldir með stafrænum inngripum.⁸⁰ Algengast er einmitt að atvik eða ummæli sem særandi gætu þótt í samtímanum séu fjarlægð, og fjölmörg dæmi í viðbót eru um slík inngrip hjá streymisveitum, til dæmis í bandarísku sjónvarpsþáttaröðinni *The Office* þar sem svartfés (e. *black face*) kemur við sögu.⁸¹ Þá ræddu Duffer bræður, höfundar *Stranger Things*, löngun sína til að gera afturvirkar breytingar á þáttaröðinni til að hreinsa upp yfirsjónir hvað varðar rökvísi fléttunnar.⁸²

Ýmislegt er að finna í kvikmyndum klassísku Hollywood sem samræmist illa gildisviðmiðum samtímans, og kunna þannig að valda fyrirtækjum áhyggjum sé ætlunin á annað borð að setja þær á nýja miðlapalla. Kynþáttafordómar eru sýnilegir hvar sem samskipti kynþáttanna ber á göma, „móðursjúkar“ konur eru læknaðar með „hressingarlöðrungi“, svartfés, rauðfés og gulfés dúkka ítrekað upp, karlar virðast sjaldnast hafa heyrt um samþykki eða að nei þýði nei heldur er kynferðislegt áreiti þeirra kóðað sem „rómantískt“, og svo mætti lengi telja. Frá viðskiptalegu sjónarmiði geta þessir efnisþættir torvelað dreifingu og viðtökuferli sigildra mynda, þeirra sem á annað borð eru taldar arðvænlegar, sem er ekki meirihluti þeirra eins og fram hefur komið. Freistandi hlýtur því að vera að athuga hvort í sumum tilvikum megi ekki færa til betri vegar sumt af þessu próblematíska efni. Þannig tók streymisveitan HBO Max árið 2020 niður *Gone With the Wind* (1939) þegar ljóst var að upphafning myndarinnar á þrælahagkerfi Suðurríkjanna truflaði suma áhorfendur. Rætt var hvort klippa ætti myndina í tilraun til að gera hana aðgengilegri fyrir samtímaáhorfendur en að lokum varð

⁷⁹ Niela Orr, „What’s Lost When Censors Tamper With Classic Films“, *The New York Times Magazine*, 6. júlí 2023; John Archer, „Apple TV And The Criterion Channel Outrage Film Fans By Censoring Classic Movie“, *Forbes*, 6. júní 2023.

⁸⁰ Jazz Tangcay, „Disney Plus Censors Daryl Hannah’s Butt in ‘Splash’ Using Questionable CGI“, *Variety*, 13. apríl 2020.

⁸¹ Kyle Kruske, „12 Movies and Shows That Have Been Edited, Changed or Censored for Streaming Services“, *MovieWeb*, 1. júlí 2023.

⁸² Jennifer Maas, „*Stranger Things*’ Creators Answer Burning Questions About Eleven’s Origins, Will’s Sexuality (and Birthday!) and More Ahead of Volume 2“, *Variety*, 2. júní 2022.

ofan á að útbúa inngangsefni sem útskýrir sögulegar kringumstæður atburðarásarinnar og láta það fylgja henni úr hlaði.⁸³

Skóðanir eru skiptar um gildi þess að endurskrifa verk fortíðar til að laga þau að smekk samtímans, en slíkur verknaður horfir öðruvísi við í tilviki bókmennta en kvikmynda á streymistímum. Enda þótt orðanotkun hafi verið breytt í nýlegri útgáfu af *Huckleberry Finn* eftir Mark Twain er vandræðalaust að verða sér úti um upprunalegar og óbreyttar útgáfur af textanum – og þetta á einnig við um Roald Dahl og Enid Blyton.⁸⁴ Þegar kvikmyndum er breytt á streymisveitum frá því sem upphaflega var er þeim umbreytt fyrir meirihluta viðtökuhópsins og í þeim tilvikum sem um verk er að ræða sem einvörðungu eru til á streymisveitum (til að mynda efni sem framleitt er fyrir streymisveiturnar eða efni sem aldrei var gefið út á efnismiðlum) þá hefur einu aðgengilegu útgáfunum af þessum verkum verið breytt. Það er undir slíkum kringumstæðum, þar sem afstöðustillingar streymis-kerfisins skila til áhorfenda umbreyttum útgáfum af kvikmyndaverkum, sem upprunalega útgáfan öðlast áru, hún verður einstakt frumrit. Benjamin sagði að þegar áran hverfi þá sé „sögulegum vitnisburði hlutarins stefnt í hættu“; hér er bent á að með því að stefna „sögulegum vitnisburði“ hlutarins í hættu með því að breyta honum og tálma aðgengi að upprunalegri mynd hans öðlist hann einmitt áru.⁸⁵

Þegar textum er breytt um leið og aðgengi að upprunalegum útgáfum er takmarkað eða útilokað, hvort sem um er að ræða efnislegar tilfærslur eða útlitslegar, þá er vitnisburður hlutarins um eigin sögu og sögu síns samtíma bjagaður og gengisfelldur. Menningarmiðlunargildin sem eru ríkjandi eru birtingarmynd afstöðustillingarvanda vegna þess að hagsmunir dreifingaraaðila og kvikmynda-sögunnar fara ekki saman.

V. Líkið í stofunni

Í inngangi greinarinnar var rætt um að einhverju hefði þrotið örendið og að í lokahlutanum yrði sjónum beint að líkinu. Nú er auðvitað ekki um lík að ræða í bókstaflegum skilningi, kannski má frekar skírskota til samsvörunar við menningarþrotið sem birtist í titli greinarinnar. Jafnvel þar kann að vera að orðum sé

⁸³ Mahita Gajanan, „*Gone With the Wind* Should Not Be Erased, Argue Film Historians. But It Should Not Be Watched in a Vacuum“, *Time*, 12. júní 2020; Jennifer Schuessler, „The Long Battle Over *Gone With the Wind*“, *The New York Times*, 14. júní 2020.

⁸⁴ Michico Kakutani, „Light Out, Huck, They Still Want to Sivilize You“, *The New York Times*, 6. janúar 2011.

⁸⁵ Walter Benjamin, „Listaverkið á tímum fjöldaframleiðslu sinnar“, bls. 553.

örlítið aukið, illmögulegt er að segja fyrir víst hvert stefnir með streymisveiturnar og hvernig aðgengismálum verði háttað í framtíðinni. Sé framboð og aðgengi að kvikmyndasögunni haft að leiðarljósi eru afstöðustillingarvandamálin sem greina má um þessar mundir býsna djúpstæð milli streymisveitna og upphöfnu arkífunnar. Aðgengi að kvikmyndasögunni skreppur saman í umhverfi sem ein-kennist í senn af fákeppni og miðlapallatvístrun.

Stærstu streymisveiturnar eru ný tegund af hnattrænum aðgengisvörðum og áhrif dagskrárgerðar Netflix á áhorf á heimsvísu er mikið. Þannig mætti telja það til kosta streymisveitunnar að dreifingarhagsmunir hennar eru alþjóðlegir á máta sem á sér fá fordæmi. Óhugsandi er til dæmis að sjónvarpsþáttaröð frá Suður Kóreu eins og *Squid Game* hefði getað orðið að hnattrænum smelli án dreifingarkerfis streymisveitunnar og framboðið sem þar er af myndefni frá ýmsum þjóðlöndum er umtalsvert. Það sem dregur hins vegar úr gildi þessa fjölbreytileika er algóritminn sem veitan beitir til að ýta efni að notendum. Það var ekki hugsjónin um „langa skottið“ sem reyndist hafa spádómsgildi um streymisumhverfið heldur er það frekar „stórsmellskenning“ (e. *blockbuster theory*) Anitu Elberse, viðskiptaprófessors við Harvard, sem virðist hafa hitt naglann á höfuðið. Elberse benti á að frammi fyrir úrvali streymisveitunnar sé líklegra að notandinn halli sér að hausnum stóra en skottinu langa, stórsmellum frekar en jaðarefni, en það er einmitt að slíku efni sem algóritminn ýtir notendum.⁸⁶ Þetta helst í hendur við rannsóknir á evrópskum streymisveitum sem sýna að mesta notkunin er á nýju vinsælu efni, síður sé sótt í gamlar kvikmyndir og „arkífuna“.⁸⁷ Þessi atriði og önnur sem reifuð hafa verið má ef til vill kjarna með því að líta aftur á bjart-sýnistöfluna sem rissuð var upp hér að framan en endurhugsa hana í ljósi þeirrar gagnrýni sem fram hefur komið:

- *Kvikmyndasagan innan seilingar*: Streymisvæðingin er hamfaraatburður fyrir aðgengi að kvikmyndasögunni. Úrval er takmarkað og rásandi og veltur gjarnan á tímabundnum sýningarsamningum. Möguleiki á staf-rænni íhlutun og breytingum á kvikmyndum, án aðgengiskosta að upp-runalegum útgáfum.

⁸⁶ Terje Gaustad og Anne-Britt Gran ræða „stórsmellskenningu“ Elberse í samhengi við stafræna miðlapalla í Noregi í „Digitizing Local Cinemas. Lessons on Diversity From Norway“, *The Political Economy of Local Cinema. A Critical Introduction*, ritstjórar Anne Rajala, Daniel Lindblom og Matteo Stocchetti, Bern: Peter Lang, 2020, bls. 95–108, hér bls. 97–98.

⁸⁷ „SVOD Usage in the European Union – 2024 data“, *The European Audiovisual Observatory*, sjá hér: <https://rm.coe.int/svod-usage-in-the-eu-2024-data-july-2025-c-greece-j-a-tran-/1680b69b5f>.

- *Fjölbreytileiki í úrvali*: Stafrænt geymslupláss er of dýrt til að hafa skottið mjög langt og það sem þó er til staðar af þessari blessuðu rófu er falið af algóritmum og stórsmellum.
- *Valdefling áhorfandans*: Línulega dagskráin er vissulega á undanhaldi en fákeppni og miðlapallatvístrun, til viðbótar við enn valdameiri hnattræna aðgengisverði, bindur áhorfandann ýmist á klafa örfárara stórfyrirtækja eða sendir hann út í miðlapallafrumskóg.
- *Sýningarstjórnun*: Í staðinn fyrir að verða sýningarstjórar eigin lífs hafa áhorfendur umbreytt í leiksoppa algóritmans, innilokaðir í örlitlum textasöfnum.
- *Hallarbylting*: Aðgengisverðir hafa aldrei verið valdameiri og valdamisvægið milli þeirra og neytenda og framleiðenda því einvörðungu aukist.

Allt verður þetta svo sérstaklega flókið í íslenska örbíóinu. Óvíst er hvort aðgengi að íslenskum kvikmyndum hafi nokkru sinni verið flóknara og ógæfusamlegra. Hætt var að gefa út íslenskar kvikmyndir á efnismiðlum á borð við DVD eða BR um miðjan síðasta áratug. Þar áður var hægt að gera ráð fyrir að þær frásagnarkvikmyndir sem sæmilegt framleiðslubakland höfðu kæmu út á annarri hvorri þessara diskategunda, þótt mikið vantaði upp á að allar íslenskar myndir sem komið höfðu út á VHS skiluðu sér á stafrænt form. Raunar er rétt að árétta að útgáfa á íslenskum kvikmyndum á blágeisla var mjög stutt á veg komin í samanburði við DVD þegar látið var af slíkri útgáfu með öllu. Fyrir utan myndskerpumuninn er það óheppilegt vegna þess hversu illa DVD diskar þola hnjask í samanburði við BR diska, raunar er um hálfgerðan framleiðslugalla að ræða í tilviki DVD diska og af þeim sökum sitja flest bókasöfn landsins á ágætu safni af íslenskum kvikmyndum á ónýtum DVD diskum.

En hvað verður þá um íslenskar kvikmyndir þegar sýningarскеiðinu í kvikmyndahúsum lýkur? Jú, nú orðið fara þær oftast á streymisveitu og sýningar-tímabil á RÚV og viðvera í Sarpinum er sömuleiðis algeng og tengist stundum fjármögnunarsamningum. Um það leyti sem lokahönd er lögð á þessa grein er þar eina íslenska frásagnarmynd að finna í fullri lengd (*Hvernig á að vera klassa drusla*, 2021), sem er óvenjulega lítið. Á veitu Símans er íslenskar myndir að finna og hjá Sýn+ enn fleiri. En þótt nokkurn fjölda íslenskra kvikmynda sé að finna er lunginn af íslenskri kvikmyndasögu eftir sem áður óaðgengilegur á streymi, sem í ljósi aðgengisvörsluhlutverks streymisveitna á tímum sem sagt hafa skilið við efnismiðla, er það sama og að vera óaðgengilegt með öllu. Áhersla símafyrirtækjanna sem treyst hefur verið fyrir miðlun á þessum menningararfi er á nýjar myndir, íslenskar kvikmyndir eftir 2000, og það sem ekki er að finna á veitunum

gæti alveg eins ekki verið til. Jarðfesting íslenskra kvikmynda við menninguna hefur rofnað í streymisvæðingunni og líkið í stofunni er traust á stöðugleika kvikmyndasögunnar, að kvikmyndarfurinn eins og hann birtist í öllu falli í formi frásagnarmynda í fullri lengd sé í grunnatriðum aðgengilegur. Í staðinn er um tímabundið aðgengi að handahófskenndu textasafni að ræða og menningarmiðlunargildin sem þannig er haldið á lofti eru þau að kvikmyndir og íslenskar kvikmyndir ekki síst séu stundarásþreying sem litlu máli skipti. Að fullgott sé bara að velja úr því takmarkaða úrvali sem fyrir hendi er í boði stjórnbórðsins og algóritmans, þetta snúist allt bara um popp og kók og lúxusinn að dreifa huganum yfir hverju því sem í boði er uppi í sófa eina kvöldstund.

ÚTDRÁTTUR

Fjölmiðlaumhverfi samtímans hefur tekið miklum breytingum á stuttum tíma og streymisveitur hafa umbylt því hvernig kvikmyndum er dreift í heiminum. Frá árinu 2015 eða þar um bil hefur kvikmyndin að mestu verið skilin frá hefðbundinni efnislegri birtingarmynd sinni (hvort sem átt er við vídjóspólur, blágeisladiska eða filmuspólur). Í greininni er sjónum beint að afleiddum áhrifum þessarar þróunar, sérstaklega dreifingar og aðgengismála, enda hefur það hvernig neyslu kvikmynda er háttað margþætt áhrif á kvikmyndamenninguna. Tvenns konar afstöðustillingarvandamál eru kynnt til sögunnar í þessu sambandi og er þeim ætlað að afmarka svið hins nýja tækniumhverfis sem fela í sér bjögun eða annmarka þegar kemur að kvikmyndaðgengi og miðlun kvikmyndasögunnar. Fyrirnefnda vandamálið tengist fákeppnisstöðu ríkjandi streymisveitna og hið síðarnefnda tengist menningarmiðlunargildum. Saman má draga þessi afstöðustillingarvandamál saman í vandasamri stöðu neytandans andspænis fyrirtækjunum sem mest eru áberandi á vettvangi kvikmyndadreifingar og miðlunar, andspænis því sem í greininni er nefnt upphafna arkífan og andspænis árutruflunum í kvikmyndasögunni. Greininni lýkur svo með vangaveltu um stöðu íslenska kvikmyndaarfsins.

Lýkilorð: streymisveitur, kvikmyndamiðlun, arkífan, stafræna byltingin, kvikmyndasaga

ABSTRACT

Cloud Cultures: Crisis of the Digital Archive

The media environment has shifted quickly, and streamers have revolutionized the distribution of film. Since 2015 or thereabouts film has been a misnomer as cinema has shed its material base in celluloid and physical media in general has seen a rapid decline.

This article looks at various manifestations of this shift and its repercussions, especially in terms of distribution and access. The article introduces the notion of alignment problems to articulate the manifold problems that now face viewers in terms of general access to films and the mediation of film history. These alignment problems are discussed in terms of monopolistic tendencies that place the viewer at a disadvantage, in the context of what is termed the ideal archive and in terms of auratic interreference. The article closes with a reflection on the status of the Icelandic cinematic heritage.

Keywords: Streaming, film distribution, the archive, digital revolution, film history

BJÖRN ÞÓR VILHJÁLMSOON

Dósent í kvikmyndafræði

Íslensku- og menningardeild

Hugvísindasviði Háskóla Íslands

btr@hi.is

