



UDK 82.0:821.09:316.77

Urška Perenič

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

urska.perenic@ff.uni-lj.si

ŠE K POJMU MEDIALNOSTI

Pojem medialnosti ima več razsežnosti. V Benjaminovem teološko-jezikovnofilozofskem spisu pomeni »neposrednost vsakega duhovnega sporočanja« (1916), v perspektivi zgodovinskega razvoja medijev, ki ga zaznamuje razvoj tehničnih medijev, pa zlasti *posrednost* sporočanja. Medialnost lahko pomeni obča načela, ki veljajo za štiri glavne vrste medijsko posredovane komunikacije (ustnost, pisnost, avdiovizualnost, tudi teatralnost), lahko pa se nanaša na skupek lastnosti, ki opredeljujejo »bistvo« posameznega medija (npr. knjigotiska, filma itd.). Lahko se prvenstveno nanaša na izrazno-estetske potenciale medijev (*modi operandi*), ki so odvisni od uporabljenih tehnologij, ali pa so mišljeni učinki, ki jih imajo tehnologije na človekovo zaznavanje, spoznavanje in organiziranje sveta. Medialnost je treba opredeliti tudi v zgodovinskih razsežnostih, tj. na ozadju spremenljivih znakovnih procesov, začenši z govorom do uveljavitve najmodernejših medijev.

Ključne besede: *neposrednost* sporočanja, medijske tehnologije, občost, izraznost, kognitivnost, zgodovina medialnosti, P. Valéry, W. Benjamin, M. McLuhan, F. Kittler

The concept of mediality has numerous dimensions. In Benjamin's theologically-linguistic, philosophical essay it means "the immediacy of all spiritual communication" (1916), while from the perspective of the historical development of the media, which is characterised by the evolution of technical media, it most often signifies the indirectness of the communication. Mediality can signify the general principles which apply to the four main kinds of media communications (verbality, writing, audio visualisation, and theatricality), but they can also apply to the bundle of characteristics that define "the essence" of the individual media (e. g. book printing, film etc.). It can primarily refer to the expressive-aesthetic potential media (*modi operandi*), which depend on the technologies used, or to the effects that the technologies have on human cognition, knowledge and organisation of the world. Mediality also has to be defined within its historical dimensions, meaning against the background of variable sign processes, beginning with speech and all the way to the appearance of more modern media.

Keywords: immediacy of communication, media technologies, main modes of media communication, performative mediality, cognitivity, P. Valéry, W. Benjamin, M. McLuhan, F. Kittler

0 V enciklopedično zasnovanih prikazih historiata in vsebine pojma medialnost (nem. *Medialität*, ang. *Mediality*) nekateri medijski teoretiki pričakovano segajo v antično poetiko oz. antiko, kjer išče svoje izvore tudi literarna teorija, čeprav antika pojma v današnjem smislu ni poznala. Medialnost pomeni posebno razmerje med

umetnostjo in resničnostjo, kakor sta ga razumela zlasti Platon in Aristotel. Po Aristotelovem konceptu estetske *mimesis* je umetnik tisti, ki prek medija umetnosti (zlasti gre za umetniško dejavnost slikarjev) bodisi predstavlja oz. posnema resničnost takšno, kakršna je, bodisi jo poskuša prikazati takšno, kakršna naj bi bila. To pomeni, da je s sredstvi umetnosti resničnost mogoče tudi preoblikovati. Nasprotno je pri Platonu razmerje med resničnostjo in medijem umetnosti prikazano v negativni luči, saj je z umetniškimi sredstvi mogoče ustvariti samo posnetek posnetka, kar je resnično bivajoče, pa so edino ideje. Medialnost, ki se v tem kontekstu povezuje zlasti z medijem slike, je torej prikazana iz dveh nasprotujočih si perspektiv. Medtem ko ima pri starejšem Platonu izrazito negativen pomen, gleda njegov učenec Aristotel na umetniško proizvodnjo oz. preoblikovanje resničnosti prek medija umetnosti pozitivneje oz. kot na kreativno zmožnost. (Eichler 2014; Matzker 2008)¹

Medialnost bi zato lahko opredelili kot specifičen modus izražanja umetnine. Pri tem še zdaleč ne gre samo za vprašanje, kako medij umetnosti nekaj prenaša (t. i. posredniški vidik medija), ampak bolj za vprašanje, na kakšen način medij sodeluje pri generiranju in konstrukcijah resničnosti. Sem sodijo umetniško posredovane resničnosti.

Tako kakor gre za težnjo odkriti sledi pojma medialnost daleč nazaj v času, pa smo istočasno priča pomanjkanju zadovoljivih definicij in težavam pri njegovem opredeljevanju. Ne najdemo ga niti v priročnikih, kjer bi ga upravičeno pričakovali.² Kot samostojno geslo ga zaman iščemo v izčrpno zasnovanem priročniku *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft* Benteleja, Brosiusa in Jarrena (2006), kjer najdemo malone vse pojme in teoretike področja,³ ne najdemo ga ne v Metzlerjevem Lexikonu (2008) s področja literarne in kulturne teorije ne v Metzlerjevem *Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft* (2002), ni ga v medijskoteoretskem priročniku Rainerja Leschkeja (*Einführung in die Medientheorie*, 2007), tudi ne v zajetnem in večavtorskem medijskozgodovinskem priročniku, ki ga je uredil Helmut Schanze (Kröner Verlag, Stuttgart, 2001), in še marsikje. Postavljata se vprašanji, zakaj je temu tako in kje iskati razlage pojma. Vtis je namreč, da je to eden od osrednjih pojmov sodobne medijske znanosti. Hkrati pa je očitno, da koncept medialnosti ni nekaj samo po sebi danega, ampak je rezultat teoretske zavzetosti in napa, da bi ga osvetlili z različnih (idejnih, filozofskih, estetskih idr.) izhodišč. Občutek o vseprisotnosti pojma bi se dalo razložiti tudi s tem, da njegova raba po (medijskem preobratu) 2000

¹ V pregledu zgodovine pojma se Eichler ustavlja ob več drugih osebnostih, in sicer tam, kjer načine umetniškega izražanja obravnavajo v odnosu do resničnosti. Omenimo E. Cassirerja (1996), ki medialno razume kot intenziviranje resničnosti, čemur pripisuje veliko vlogo pri naših razumevanjih sveta, ali C. Hubiga, ki v tehnično-filozofski razpravi medialnost po eni strani razume kot (aristotelovsko) kreativno zmožnost proizvodnje resničnosti in po drugi strani v povezavi z obstoječimi tehničnimi možnostmi opozarja na vsakokratne omejitve medialnega.

² Nemško jezikovno področje je gotovo najbolj bogato s terminološkimi priročniki s tega disciplinarnega področja. Medijski teoretik in zgodovinar Helmut Schanze odkrito zagovarja stališče, da je medijska znanost svojevrsten nemški dosežek. V nekem sorodnem kontekstu sem sama Nemčijo že imenovala Meko medijskih študij.

³ Najdemo pa poleg iztočnice *Medien* razlage k celi vrsti sestavljenk (od *Medienaufsicht* prek *Medienkultur* do *Medienwissenschaft*).

narašča.⁴ Pomanjkanje sintetičnih razlag medialnosti utegne biti povezano z (radikalno)konstruktivističnim stališčem, ki predstavlja eno od podlag medijske znanosti in pravi, da je vse naše spoznavanje mediatizirano in pojma sploh ni mogoče kritično misliti zunaj teh okvirov oz. »nemedialno«. Vendar bi bilo to prelahko opravičilo in v skrajnem primeru ne bi imeli nobene definicije.

Razlago medialnosti bo treba iskati drugje, in sicer na dveh ožjih disciplinarnih področjih medijske znanosti: eno je področje medijske teorije in drugo medijske zgodovine.

1 Na področju medijske teorije se pojem medialnosti pojavlja v ozki zvezi s pojmom medija in ima dve pomenski razsežnosti.

1.1 Lahko pomeni nabor lastnosti oz. obča načela, ki na enak način opredeljujejo vse medije ali so veljavne za večjo skupino medijev. V tem primeru torej sega čez posamezne medije. (Hickethier 2010: 26) Govorimo o občih oblikah medialnosti.

Ludwig Jäger zato postavlja teorijo medialnosti v nadrejeni položaj v odnosu do teorij posameznih medijev. Pravi, da bi morale biti (posamezne) medijske teorije del obsežnejše teorije medialnosti, ki šele lahko pomaga opredeliti pojem medija in vzpostaviti razmejitve med posameznimi mediji – in ne obratno (2000: 13; 2015: 109).

1.2 Lahko pa medialnost zajema skupek lastnosti, ki so tipične za posamezni medij (npr. medialnost filma ali t. i. »bistvo« filma, »bistvo« radia, televizije ipd.).⁵ V tem pomenskem obsegu medialnost pravzaprav pokriva dve temeljni vrsti lastnosti medijev: izrazno-komunikacijske,⁶ od katerih je odvisna t. i. estetskost medijske ponudbe (npr. filma, radijske igre, igranega filma itd.), in zaznavne strukturne lastnosti, ko medij določa način gledanja, govorjenja, poslušanja oz. zakodira naše zaznavanje, spoznavanje in videnje sveta. (Hickethier 2010: 26–27)

V prvem primeru bi medialne lastnosti lahko pomenile predvsem estetske lastnosti ali raje zmožnosti medija. Vprašanje medialnost bi zato lahko umestili tudi na področje medijske estetike, ki se prvenstveno posveča izraznim oblikam in čutno zaznavnim strukturam medijskih ponudb in jo zanimajo njihovi umetniški vidiki (Hallenberger

⁴ Za frekvenco gl. *Ngram viewer*.

⁵ V nem. se uporablja izraz »Wesen« *des Films, Fernsehens* itd. S tem se ukvarjajo posamezne in specializirane medijske teorije, t. i. medijske ontologije filma (npr. Balász, Arnheim, Bazin, Krakauer, Deleuze), radia (npr. Arnheim, Knilli, Faulstich, Kittler), računalnika (npr. Winkler), ki jih zanimajo izrazno-artikulacijski oz. retorični potenciali, produkcijske in recepcijske specifike, formalnoestetski, vsebinski, strukturni vidiki, tehnične zmožnosti, žanrski vzorci medijev (Leschke 2007: 72–159). Eden od namenov je razmejiti posamezne medije. Vendar se mediji v nekaterih lastnostih tudi prekrivajo; tak primer sta denimo film in televizija, kjer obstaja nekaj podobnih ali identičnih aspektov, itd. (Hickethier 2010: 26).

⁶ Lahko jim rečemo tudi artikulacijske ali »retorične« lastnosti, lahko govorimo o performativnosti medija, ki prek medijske ponudbe sporoča samega sebe, in še kako.

2006: 165–66).⁷ V drugem primeru, kjer gre za učinek medijsko posredovanih sporočil na načine našega zaznavanja, spoznavanja, mišljenja, spominjanja in ne nazadnje komuniciranja (prim. Krämer 1998 v Jäger in Jäger 2015: 113), pa bi lahko govorili o kognitivnih razsežnostih medijev. Nekateri govorijo o medialnosti človeških kognicij, s čimer so poudarjene implikacije tehnologij na ravneh mišljenja in ravnanja.

2 Na področju medijske zgodovine, ki prikazuje medije in medijske tehnologije v razvoju, ima pojem medialnosti drsno identiteto, kar pomeni, da so medialne lastnosti prikazane v kulturno-zgodovinski pogojenosti (prim. Hackett 1988: 67 sl.; 2010: 26). Če smo natančni, gre za zgodovino medialnosti, ki se začne daleč pred izumom pisave. V tem pogledu je pojav modernih, tehničnih medijev zgolj ena od stopenj v zgodovini medialnosti in gledanje na medialnost zgolj v povezavi z medijskimi tehnologijami se naenkrat zazdi preozko.

Medialnost oz. zgodovino medialnosti zato lahko opredelimo na ozadju spremenljivih znakovnih procesov; kot »lastnost semioloških sistemov«, začenši s tistimi pred pojavom in uveljavitvijo tehničnih medijev. Tako govorimo o medialnih in simbolnih zmožnostih predstavljanja človeka, kakor so izpričane pred pribl. 40.000 leti, o medialnosti nenapisanega jezika (staroselcev), o medialnosti govora, pisave, kulture tiska in medialnosti (naj)novejših elektronskih in še mlajših digitalnih tehničnih medijev (Jäger 2000; 2001; 2006; 2015: 109–10; tudi Leroi/Gourhan 1988; Winkler 1997; Schlette/Jung 2005; Meute 2006 v Jäger 2015). Verjetno tudi digitalizacija ni zadnji tehnični standard množičnih medijev in bo treba v bližnji ali daljni prihodnosti govoriti še o kaki vrsti medialnosti, zaradi česar vsebina pojma medialnosti na tej točki ostaja odprta.

3 Obče oblike medialnosti

Na področju medijske znanosti je uvedeno razlikovanje med tremi oz. štirimi glavnimi vrstami medialnosti. To so: ustnost (ang. *Orality*, nem. *Mündlichkeit*), pisnost (ang. *Literacy*, nem. *Schriftlichkeit/Literalität*) in avdiovizualnost. Pogojno govorimo o četrti obliki medialnosti, ki je teatralnost, za kar se je zavzela E. Fischer Lichte.⁸ V opoziciji do starejših konceptov teatralnega, kjer je mišljena časovna minljivost gledališke uprizoritve, se ta pojem nanaša na posebni medialni značaj gledališča, ki zajema uprizoritev kot svojevrsten način uporabe znakov, materialnost uprizoritve (prek telesa, glasu) in prisotnost gledalčevega telesa v procesu zaznavanja in dogodka uprizoritve (2004; 2008).⁹

⁷ Umetniški oz. izrazno-estetski vidiki se lahko nanašajo bodisi na istovrstne medije, denimo avdiovizualne, lahko nas zanimajo estetski vidiki posameznih medijev, denimo televizijskega medija, lahko pa preučujemo izrazne vidike izbranih medijskih vrst oz. žanrov, denimo estetiko televizijske serije ali kriminalke (prav tam).

⁸ V tem tematskem bloku jo omenja Tomaž Toporišič.

⁹ Nasproti tradicionalnim estetikam se uporablja še pojem estetike performativnega, ki je v naslovu avtoričine odmevne monografije. Tomaž Toporišič povzema, da »[ne] gre več za dramatično teatralnost, ki je namenjena ustvarjanju možnih referentov njihovih znakov, ampak za analitično teatralnost, ki je samorefleksivna in ni več namenjena odrsko-fikijski prezentaciji, ampak se vzpostavlja kot interakcija [...] med akterji in gledalci« (2007: 184).

Ustnost se pojavlja v odnosu do pisnosti in preučujejo se razlike med ustno posredovano in pisno kulturo. Med glavnimi razlikami sta neposrednost ustne komunikacije in njena izrazita situacijskost (poteka na ravni človeških odnosov).¹⁰ V medijskih študijah je pomemben Ongov pojem »primarne ustnosti« (ang. *Primary Orality*), ki se nanaša na tradicionalne in povsem ustne tradicije,¹¹ na njihove izrazne vzorce ter načine mišljenja.¹² Velja prepričanje, da mlajše pisne kulture ne izrinejo starejših oralnih tradicij, kar se med drugim kaže v tem, kako oblike ustne kulture prenikajo v pisno in jo pomagajo oblikovati. Tak primer so spominske tehnike pomnjenja oz. zapomnitve (npr. mnemotehnike, ritmične, zvočne formule, ponavljanja itd.),¹³ ki se pojavljajo v pisni kulturi (npr. v vlogi retoričnega sredstva). Hkrati se ustne oblike ohranjajo neodvisno naprej.

Poleg pojma primarne se je v medijski znanosti uveljavil pojem »sekundarne ustnosti«,¹⁴ ki se nanaša na pretežno oralne kulture, ki so prišle v stik s pisavo in pozneje tiskom, vendar ju niso na široko uporabljale oz. je uporaba teh tehnologij ostala omejena na elite.¹⁵ H. Innis je pri starejših družbah »cenil« prav soobstoječe govornice in zapisane besede in odtod pojasnjeval njihov intelektualni razvoj. Vloga ustne kulture naj bi se spet okrepila v elektronski dobi (npr. McLuhan), čeprav ta ni identična s staro ustno kulturo. To je povezano s spremenjeno kulturno-zgodovinsko situacijo, v kateri je prevladujoča pisna kultura, in drugačnimi tehničnimi pogoji. Sekundarnost v modernem kontekstu na kratko pomeni, da je prebrano besedilo običajno pisno oblikovano in je povezano z avdio-vizualnimi tehnologijami, kakor sta radio in televizija. Lahko bi dodali tudi internet. (Innis 1950; McLuhan 1962; Goody/Watt 1968; Ong 1982; 1987; Havelock 1992; Müller-Oberhäuser 2008: 516–17; Hickethier 2010: 27)

Nasprotno sta glavni značilnosti pisnosti posrednost komunikacije in njena izrazita nesituacijskost;¹⁶ gre za prostorsko-časovno ločitev med produkcijskim in recepcijskim polom, med avtorjem in bralcem. V zgodovinski perspektivi pojav pisave in tiska znatno vplivata na zavest posameznika, njegove načine zaznavanja, spoznavanja, pomnjenja; na shranjevanje, organiziranje in tradiranje znanja in védenja;¹⁷ na razvoj kritičnega mišljenja in njegovo individualizacijo. Ko govorimo o prežemanju ustnih in pisnih tradicij, je treba dodati, da je šel vpliv tudi v obratno smer; mlajše pisne kul-

¹⁰ Obravnavajo se tudi jezikovne značilnosti ustnega načina komuniciranja.

¹¹ Med pionirskimi dosežki ni mogoče mimo raziskav Parryja in Lorda v 30. in 60. letih prejšnjega stoletja, ki sta pojasnjevala umestitev Homerjevih epov k ustni tradiciji in se ukvarjala s srbohrvaško epiko.

¹² V zvezi z medialnostjo je vedno poudarek na dveh vzajemno povezanih vidikih: na izraznih značilnostih medija (v tem primeru govora kot primarnega medija) in na človekovi zavesti ter strukturi mišljenja in védenja, kar je pogojeno s spremembami na polju medialnega.

¹³ Nasproti ustnosti »tehnologija« pisave (Ong govori o »tehnologizaciji besede«) omogoča shranjevanje in razširjanje kompleksnejših idej, ki jih je sčasoma mogoče učinkovito priklicati.

¹⁴ Po Ongu sekundarna ustnost pokriva tisto, kar ni primarna ustnost; uporablja tudi pojem *Residual Orality*.

¹⁵ Sem bi spadale antična kultura, kultura starega Egipta ter srednjeveške družbe. Spomnimo samo na Platonovo zaskrbljenost nad tem, da bi pisava oslabila um oz. sposobnost pomnjenja.

¹⁶ Osvoboditev od situacijske kontrole.

¹⁷ Nasproti temu je za ustne tradicije značilnejša strukturna amnezija.

ture so enako imele vpliv na starejše ustne, tako na ravni individualnih kognicij kot na družbeno-kulturni ravni.¹⁸

Ko govorimo o pisnosti, ne smemo pozabiti niti na razliko med rokopisno in tiskano pisnostjo od 15. stoletja naprej. Hagland pripominja, da danes praktično ni več dvoma o soobstoju ustnih in pisnih ter rokopisnih in tiskanih tradicij v različnih evropskih regijah zlasti od srednjega veka naprej, in gradi na kompleksnosti odnosov med njimi. Nekateri so celo mnenja, da povsem nepis(men)ih družb sploh nikoli ni bilo. (npr. Goody/Watt 1968; Havelock 1976; Ong 1982; Müller-Oberhäuser 2008a: 647–48, Ranković/Melve/Mundal 2010)

Tretja temeljna oblika medialnosti je avdiovizualnost, pri kateri so oblike govornega in zapisanega jezika povezane z različnimi oblikami zvočnega (npr. glasba, šum) ter z gibljivo in statično sliko. Nastajajo nove podvrste medialnosti, ki na filmu, televiziji, internetu privzemajo različne oblike. Dvema monosenzualnimi medijema z začetka 20. stoletja (vizualni nemi film in zvočni medij radia) se sčasoma pridruži avdiovizualni medij filma, ki ga omogoči tehnično shranjevanje slike in tona na filmski trak in se uveljavi ob koncu 20. let. Toda medtem ko zvočni film sčasoma spodrine nemi film, se radio ob televiziji ohrani kot samostojen zvočni medij. (Müller 2001 v Hickethier in Hickethier 2010: 28–29)

Na način oblih oblik medialnosti, ki predstavljajo nekakšne prehode,¹⁹ kakor so prehod iz ustne v pisno kulturo, (roko)pisne v tiskano ter tiskane v avdiovizualno,²⁰ je medijsko kulturo opredelil McLuhan. Avdiovizualnost, ki se pojavi v 20. stoletju, pa »prinese novo kvaliteto in kompleksno kombinacijo slike, zvoka, govornega in zapisanega jezika«. Vselej je jasno, da nove oblike medialnosti in novi mediji ne pomenijo zatona starejših oblik medialnosti in medijev, ampak se ti ohranjajo naprej in medsebojno učinkujejo eden na drugega. V teh okvirih moremo razumeti poznano McLuhanovo izjavo, da je medij sporočilo, ki jo je izrekel v knjigi *Understanding Media* in pravi, da je vsebina vsakega medija neki drugi medij. Starejši mediji so vsebina novejših medijev; vsebina govora je neki miselni proces, vsebina pisave govornji jezik, zapisana beseda je vsebina knjigotiska itd. (prim. McLuhan 1962; 1964 v Perenič 2016a: 5)

4 Medialnost kot izrazno-estetski potenciali medijev in kognitivne razsežnosti pojma

4.1 Izrazno-estetski potenciali medijev naj bi se najbolj odražali v strukturalno-formalnih potezah medijskih ponudb. Močno so odvisni od razpoložljivi-

¹⁸ Pri vzporejanju ustnih in pisnih tradicij naletimo na še en par pojmov, in sicer na ustne in »pisne mentalitete« (ang. *Literate Mentality*).

¹⁹ Izraz prehod ni uporabljen v smislu ostrih zarez med tremi glavnimi vrstami medialnosti, saj velja stališče o njihovem soobstoju (in ne večjih diskontinuitetah), ampak pomeni, da se mesto dominante zamenja; tako npr. od 15. stoletja dominantno vlogo prevzame tiskana pisnost (rokopisna pisnost in ustnost pa se seveda ohranjata naprej).

²⁰ Govori tudi o prehodu med oralno, linearno pisno kulturo in elektronsko oz. digitalno omrežno strukturo.

vih tehnologij, ki sodelujejo pri oblikovanju (umetniškega) pomena posredovanih sporočil. V medijskih študijah v tej zvezi naletimo na pojem performativne medialnosti (npr. Parikka), ki skuša zajeti prav dialektični odnos med konkretno tehniko (npr. pisava, tisk) in sporočilom oz. tekstom. Na ta način se izognemo tako medijsko-tehnološkemu determinizmu²¹ kakor omejitvi na tekst kot ločen estetski pojav, saj je medialnost razumljena kot součinkovanje tehničnega medija in tistega, kar sporočamo. V slovenščini se nam ponuja prevedenka »performativna posredovanost«, ki se zdi ustrežnejša od izraza »posredovanost«, saj določeneje izraža tako prenosniški kot izrazni vidik medija.

Ludwig Jäger je medialnost definiral kot operativne lastnosti medijev,²² način delovanja oz. »kakó« medijev. Rečeno drugače, gre za specifične postopke/procedure, ki so značilne za posamezne medije (tudi t. i. proceduralnost medijev), kar se nato odraža v »estetiki« medijskih ponudb. Avtor zato nasproti izrazu *Medien der Übertragung* postavi izraz *Medien der Artikulation*, s čimer podkrepi stališče, da mediji niso zgolj prenosniki vsebin, ampak so udeleženi pri konstituiranju vsebine oz. pomena in oblike sporočila. (2010: 110–13) Naletimo še na sinonimno rabljeni pojem austrijske performativnosti medijev, ki enako pomeni, da mediji prek svojih značilnih postopkov, načinov posredovanja zaznamujejo vsebinski in formalni vidik sporočil (Kleiner 2013; Eichler 2014). Krämerjeva pa v sorodnem kontekstu piše, da ne človeški govor kot primarni medij ne tisk ali še mlajši mediji v nobenem primeru niso gola sredstva za prenos sporočil, ampak imajo pri tem, kar posredujejo, konstitutivno vlogo in so udeleženi pri produkciji smisla sporočila (Krämer 2004).

Medialnost bi po tej poti lahko imenovali *modi operandi* medijev, kar je ključen moment pri konstituiranju vsebine in oblike sporočila. To pomeni, da je treba medij (najsi bo to jezik ali sodobne avdiovizualije) razumeti v simultanosti s sporočilom. Samo spomnimo na Humboldtovo idejo o simultanosti (medija) jezika in mišljenja, po kateri je jezik okvir mišljenja.

Hickethier se strinja, da so medialne lastnosti v veliki meri rezultat uporabljenih tehnik, ali obrnjeno, da so tehnični pogoji odločilni za njihov nastanek. Film je postal medij (shranjevanja), ko je bilo omogočeno shranjevanje slike na filmski trak, projekcijska tehnika pa je omogočila njegovo predvajanje in razširjanje. Z razvojem montažne tehnike je film odkril tudi nove možnosti oblikovanja in obdelave posnetega materiala. Razvoj radia in televizije ter posebne radijske in televizijske estetike je bil znatno odvisen od tehnik proizvodnje slike in zvoka in adaptacije tehnik za njuno shranjevanje, za posebno »estetiko« oz. medialnost televizije, radia in filma pa so prav tako zaslužne tehnike oblikovanja zvočno-slikovnega materiala. Kodiranje informacij pri računalniku je prešlo z analognega v digitalni način, kar je spet vplivalo na prikazovanje, obdelovanje in shranjevanje podatkov in se tudi odraža v medialnosti oz. »estetiki« računalniške umetnosti, ki jo proizvajajo algoritmi, itd. (2010: 29–30; Kaiser 1997, 253 sl.) V knjigi *Gramophone Film Typewriter* (1986) je Kittler v prika-

²¹ Tega očitajo npr. Kittlerju.

²² Načini delovanja tiskanih medijev so drugačni od delovanja televizijskega, filmskega idr. medijev.

zu zgodovine zapisovanja med tehnikami izpostavil gramofon in filmski trak, saj sta omogočila shranjevanje slike oz. zvoka in posledično njuno drugačno uporabo in obdelavo. Ko gre za spremenjene tehnične pogoje, ki so predrugačili način shranjevanja in obdelave velikih količin podatkov na majhnem prostoru in v nepojmljivo kratkem času, je izrazil navdušenje nad silicijevo tehnologijo (prim. Kittler v Perenič 2016a: 4), kar ni bilo brez posledic na polju umetnosti.

4.2 Zraven je povzročilo spremembe na ravni čutnega zaznavanja in spoznavanja. Da medijskotehnoške inovacije s tem, ko transformirajo načine zapisovanja, posredovanja, predstavljanja in sprejemanja jezikovnih sporočil, koreniteje (pre)oblikujejo prav zavest posameznika, njegove načine zaznavanja, spoznavanja, doživljanja, pomnjenja in mišljenja, je stališče, ki se vleče skozi celotno medijsko zgodovino in ga zastopajo številni teoretiki (npr. Flusser 1985; 1987; Goody 1986; Havelock 1963; Kittler 1985, 1986; McLuhan 1964; 1967). Verjetno se najbolj zbistri na prehodu iz 19. v 20. stoletje in od začetka 20. stoletja, ko se pospešeno uveljavljajo elektronski mediji. V nadaljevanju se bomo zaustavili ob izbranih in v mojem pogledu najzanimivejših mislecih, ki so v prikazih in analizah medijev reflektirali ta vidik.

Sovjetski režiser Dziga Vertov,²³ ki je v svojem času še kako znal izrabiti možnosti filmske tehnike montaže, je »bistvo« medija filma opredelil skozi neprekinjenost (montažnega) gibanja v njem. Gibanje medija oz. očesa kamere, ki postane »bistvo« filma, njegova osnovna poteza, se nanaša na vse ravni v medijsko posredovani komunikaciji, tj. na raven produkcije,²⁴ na umetniški objekt oz. sporočilo in na način sprejemanja, ki se z novim medijem korenito spremeni. Novi medij ima za posledico nov, spremenjen način zaznavanja, ki je v tem, da se oko podredi kameri (in ne obratno), ta pa ga nato vodi skozi dejanja. Montaža ni preprosto lepljenje posnetega, ampak poseben način »organizacij[e] vidnega sveta v neprekinjenem procesu od začetnega opazovanja do končnega filma«; režiser mora »preračunati razlike med posnetki: razlike med svetlimi in temnimi toni, hitrim in počasnim gibanjem itd.«, kar je jedro filma in njegovega učinkovanja na sprejemnika. (Vertov 1922; 1923 in Vertov v Leschke ²2007: 75–80, Vertov v Thompson/Bordwell 2009: 115)²⁵

²³ O njem v tem tematskem bloku Klemens Gruber.

²⁴ Paul Valéry je spis *La conquête de l'ubiquité* (1928) iz skoraj istega časa, h kateremu se bomo še vrnili in ga je Walter Benjamin uporabil za moto k spisu *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [*Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, 1935 in 1936–1939], začel z napovedjo, »da bodo velikanske spremembe preobrazile celotno tehniko umetnosti, vplivale na samo **invencijo** [poudarila U. P.] in na koncu morda celo povzročile, da se bo na najočarljivejši način spremenil tudi sam pojem umetnosti.« (Navedeno po slovenskem prevodu v Benjamin 1998a: 147.) Nadaljeval je s prognozo, kako se bo korenito spremenil tudi način posredovanja del. Kjerkoli bo mogoče poustvariti in kamorkoli poslati sistem občutkov, kar bo postalo vsesplošno razširjeno in zato samoumevno (navedeno po angleškem prevodu, str. 225). Benjamin pa je v navezavi z Valéryjem in pri pregledu razvoja tehničnoreprodukcijskih tehnik, ki so prinesle velike spremembe tudi v literaturi, prikazal, kako si je tehnična reprodukcija izbojevala vlogo umetniškega postopka. Lahko zasledujemo misel, kako je tehnika privedla do vnašanja novih elementov v umetniško ustvarjanje in prinesla nove načine umetniškega oblikovanja.

²⁵ Med mojstri montažne tehnike iz prvih dvajsetih let 20. stoletja navedimo vsaj še Pudovkina in Eisensteina, ki je videl bistvo filma oz. montaže v vzpostavitvi konfliktnega razmerja med kadri; v tem je videl tudi možnosti za t. i. intelektualni film »ki ne bi pripovedoval zgodbe, marveč bi podajal abstraktne ideje« (Eisenstein 1929 v Leschke ²2007: 80–83 ; Eisenstein v Thompson/Bordwell 2009: 116).

Misel o vplivu tehnologij na človekovo zaznavanje najdemo v Valéryjevem spisu s konca 20. let, kjer govori o tako korenito spremenjenem zaznavanju človeka, da so učinki medijev že nevidni. Gre za navajenost²⁶ na to, da smo v vsakem trenutku oskrbljeni s slikami, zvočnimi impulzi, ne da bi se tega prav zavedali in kar se nam zdi tako samoumevno kakor to, da smo v vsakem trenutku oskrbljeni z vodo, elektriko ali plinom (navedeno po ang. prevodu, str. 226).

V sredini 30. let je o tehnološko pogojenih spremembah na ravni čutnega zaznavanja in spoznavanja pisal W. Benjamin (1935 in 1936–1939), ki se je večidel skliceval na takrat novi medij filma. Ta je v njegovem pogledu²⁷ pomagal sistem umetnosti prilagoditi spremenjenim ekonomskim pogojem kapitalizma, in nadaljeval z mislijo, da se »[v] velikih zgodovinskih obdobjih [...] s celotnim načinom človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja. Način, kako je človekovo čutno zaznavanje organizirano – medij, v katerem se uresničuje – pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen.« (1998a: 152) Tisto, o čemer govori, je družbeno-kulturna in zgodovinska pogojenost zaznavanja oz. senzornih in spoznavnih procesov, ki vključujejo naše doživljanje, občutenje in sploh miselno organizacijo.

Kako se spremeni proces sprejemanja, ki vključuje doživljanje in spoznavanje, nazorneje pojasni ob primeru spremenjene recepcijske drže, ki je povzročena z novimi medialnimi pogoji. Če je za t. i. avratična dela značilen način sprejemanja, ki sloni na vživljanju v vzvišeni estetski objekt, naj bi t. i. neavratična dela v pogojih tehnične reprodukcije učinkovala predvsem na naše racionalne mehanizme. Na podoben način kakor to velja za produkcijo, ki poteka na industrijski način kapitalistične reprodukcije, velja za recepcijo, da je lahko samo še racionalna analiza dela. (Benjamin v Leschke in Leschke ²⁰⁰⁷: 171–72) Benjamin zraven pokaže, kako integracija novega medija v sistem umetnosti, ki pomeni spremenjene medialne pogoje, ne povzroči samo spremembe na ravni človekovega čutnega zaznavanja, ampak na vseh njegovih ravneh, tako da se spremenijo kulturne prakse proizvajanja, posredovanja in sprejemanja.

Na spremembe v kulturnih praksah na vseh ravneh komunikacije in na ravni človeške zavesti je okrog sredine 60. let prejšnjega stoletja, ko se je pospešeno razvijala televizijska tehnika, pokazal McLuhan.²⁸ Njegove podlage niso bile iste kot pri Benjaminu, saj je prvenstveno izhajal iz zgodovinskega razvoja tehnologij oz. medijev v najširšem smislu.²⁹ Vendar je na podoben način pokazal, kako se specifični medialni pogoji odražajo na ravni individualnih kognicij in na družbeni ravni. McLuhan pra-

²⁶ V pilotnem eksperimentu, ki sem ga zasnovala skupaj s tremi kolegi (rezultati bodo predstavljeni v enem od še dveh tematskih blokov), se na podlagi rezultatov, ki pri skupini študentov slovenistike niso pokazali bistvenih razlik v razumevanju in pomnjenju prebranih pesmi s papirja in zaslona, kot ena od možnih razlag ponuja prav ta, da so mladi očitno že tako navajeni branja zaslona, da na podoben ali celo enak način berejo v obeh modusih.

²⁷ Njegova podlaga je materialistična estetika (z modelom nadstavbe in baze).

²⁸ McLuhan in Kittler sta bila med ključnimi impulzi za temo konference.

²⁹ Medije razume kot podaljške človeških zaznav (ang. *Extensions of Man*). K njim spadajo tako poznana komunikacijska sredstva kakor luč in električna energija, očala, slušni aparat in megafon ali denimo avtomobil in kolo itd.

vi, da je za posamezno zgodovinsko obdobje značilno, da v njem mesto dominante zaseda ena medijska tehnologija, ki prek uporabe pomembno določa zaznavne procese in spoznavne strategije. V *Gutenbergovi galaksiji* je pokazal, kako vsak korak v razvoju medijske tehnologije, od govora prek izuma fonetske abecede, tipografije do elektronskih medijev, kamor spadata radio in televizija, povzroči spremembe na ravni komunikacij in medsebojnih odnosov ter prestrukturira človeško zavest.

Beguševa ob McLuhanu opozarja na nevidne in nezavedne,³⁰ vendar pomembne učinke, ki jih imajo mediji, pojmovani na široko,³¹ na človeka. Pravi, da je vsebina medija sekundarna, »primarna [pa] je sprememba zaznavanja, ki ga medij s svojo specifičnostjo uvede v človekovo zaznavanje.« (Beguš 2014: 184)

Kanadski teoretik je umrl leta 1980, tako da ni mogel biti priča nadaljnjemu razvoju elektronskih vizualnih tehnologij, čeprav bi njegovo teorijo brez večjih težav lahko prenesli na še mlajše digitalne tehnologije in premike na ravni spoznavnih in komunikacijskih procesov, ki so jih povzročili. Lahko pa podobno misel okrog sredine 80. let prejšnjega stoletja evidentiramo pri nemškem medijskem teoretiku in zgodovinarju Friedrichu Kittlerju – od McLuhana je bil mlajši dobrih trideset let in je umrl 2011, tako da je bil lahko priča razvoju digitalnih tehnologij, o katerih je kakor McLuhan vizionarsko premišljal precej prej.³²

Čeprav mu je mogoče očitati medijskotehnoški redukcionizem (Parikka to imenuje hardverski determinizem), obenem ni mogoče spregledati nekaterih implikacij o vplivu tehnologij na čutno zaznavanje in spoznavanje. Kittler pri obravnavi stopenj v zgodovini zapisovanja (1985; 1986) namreč ne govori samo o (goli)h tehničnih medijih, ampak o kulturnih tehnikah, ki pomenijo kulturne stopnje v zgodovinskem razvoju komunikacij in določajo kulturne prakse produkcije, razširjanja in sprejemanja sporočil; povsem jasno mu je, da uporabljene tehnologije vplivajo na naše misli in na to, kako zapišemo neko sporočilo (Strehovec 2015: 27). Kittler je v obeh knjigah odprl vprašanje o učinkih tehnologij na individualni in družbeni ravni (Perenič 2016a:

³⁰ »Učinkov medija na nas se ne zavedamo ravno zato, ker gre za dejaven proces, ki zasiči naše območje pozornosti, ki tako postane običajno in s tem tudi nevidno«, nadaljuje (185) in to ponazori kar z McLuhanovo izjavo iz enega od intervjujev iz leta 1969, v katerem je uporabil ilustrativni primer ribe v vodi. »[Z]di se, da osrednji živčni sistem v samozaščiti otopi prizadeto območje, ga izolira in anestezira od tega, da bi se zavedali, kaj se dogaja. Gre za proces, podoben tistemu, ki ga telo doživi pod šokom ali stresom, ali tistemu, ki se zgodi umu po Freudovem konceptu potlačitve. To posebno obliko avtohipnoze imenujem narcisova narkoza, sindrom, kjer pri človeku tako povsem izostane zavedanje psihičnih in družbenih učinkov nove tehnologije, kot se riba ne zaveda vode, v kateri plava. Posledično na točki, kjer novo medijsko vpeljano okolje postane prevladujoče in popolnoma preobrazi naše ravnovesje čutov, postane tudi nevidno.« (McLuhan v Beguš, prav tam.)

³¹ To torej niso le informacijske tehnologije, ampak vse vrste prenosnikov, skozi katere se človek izraža (prav tam).

³² F. Kittler je bil leta 2009 med udeleženci strokovnega posveta v Siegnu na Inštitutu za medijske raziskave, ki sem se ga med krajšim podoktorskim strokovnim bivanjem udeležila skupaj s še enim medijskim teoretikom Gebhardom Ruschem in njegovimi tremi asistenti. Na tem posvetu so bili tudi plenarni predavatelj z moje konference Helmut Schanze, ki ga najdemo tudi med 13 (sic!) recenzenti Kittlerjeve razvpite disertacije, Norbert Groeben, Hans Ulrich Gumbrecht in Hartmut Winkler.

4). Od kulturnih tehnik, ki jih uporabljamo, je odvisno naše znanje, védenje o svetu, mediji določajo način shranjevanja in obdelovanja podatkov, vplivajo na psihološke procese zaznavanja in pomnjenja itd. Tako npr. mediji za shranjevanje, ki prevzamejo vlogo nekakšnih zunanjih pomnilnikov (v McLuhanovem jeziku podaljškov človekovega živčnega sistema oz. telesa), razbremenijo spomin; pisava omogoči shranitev govora, pisalni stroj v primerjavi z gosjim peresom ali nalivko pomeni novo stopnjo v zapisovanju, filmska kamera shrani sliko na filmskem traku in omogoča obdelavo s tehniko montaže itd. »Mediji določajo naš položaj [v svetu] in (kljub temu ali ravno zaradi tega) zaslužijo obravnavo«, beremo v uvodu v Kittlerjevo knjigo *Gramofon film pisalni stroj* (1986: 3).³³

Na podobnem stališču so gradili in gradijo mnogi drugi teoretiki, ki pripadajo različnim teoretskim tradicijam: V. Flusser,³⁴ P. Virilio, J. Baudrillard, H. M. Enzensberger, N. Luhmann, utemeljitelj ELZ Siegfried J. Schmidt, verjetno vodilni medijski teoretik jezika novih medijev L. Manovich in še kdo.

5 Medialnost v zgodovinskih koordinatah

Možnih je več načinov obravnave medialnosti v kulturno-zgodovinskem razvoju, vsem pa je skupno, da zgodovine medialnosti ne začnejo pisati šele od pojava tehničnih medijev (mislimo zlasti na tisk, ki ima svoje reprodukcijske predhodnike v vlivanju, klesanju v kamen in tehnikah odtiskovanja), ampak se ta začenja dolgo pred tem in pri (naravnih) jezikih.

V zgodovinski perspektivi bi medialnost lahko opredelili v dveh navidezno nasprotujočih si smereh, in sicer kot *neposrednost* sporočanja, kakor jo je opredelil Walter Benjamin, in kot *posrednost* sporočanja.³⁵

5.1 V traktatu *O jeziku kot takem in o človeškem jeziku* [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*] iz leta 1916 je Benjamin zapisal, da se »vsak jezik [...] sporoča v sebi samem« in »je v najčistejšem pomenu 'medij' sporočanja«, medialnost pa na tem ozadju opredelil kot »neposrednost vsakega duhovnega sporočanja« (1998a: 21). Če hočemo to doumeti, moramo vedeti, da jezik pojmuje kot »[v]sak izraz človekovega duhovnega življenja«, in poznati njegovo opredelitev razmerja med jezikom oz. jezikovnim in duhovnim bistvom. »Jezik [...] sporoča vsakokratno jezikovno bistvo stvari, duhovno pa le toliko, kolikor je [...] sporočljivo.«, kar z drugimi besedami pomeni, da »[v]sak jezik sporoča samega sebe.« (prav tam: 19, 21) Ali še drugače, »[v]sebine jezika ni, kot sporočilo sporoča jezik duhovno bistvo, t. j. kratko malo sporočljivost.« (24). Pride do enačenja duhovnega bistva z jezikovnim bistvom oz. obratno; Benjamin nadaljuje, da »čim globlji, t. j. bolj eksistenten in resničen je

³³ Iz nadaljevanja izjave je tudi jasno, da so mediji sredstvo vojne, in avtor opozarja na zmotnost ideje o njihovi neškodljivosti.

³⁴ V razpravi se mu v tematskem bloku posveča Peter Scherber.

³⁵ Schanze nasproti Benjaminovi zamisli o »čistem mediju spoznanja« predlaga pojem »nečisti« mediji.

duh, tem bolj izrekljiv in jasen [...] mora biti odnos med duhom in jezikom, [...] da bo ta najjasnejši izraz hkrati čisto duhoven.« (25)

V nadaljevanju bistvo jezika obravnava na primeru poglavij iz *Geneze* (26 sl.), kjer pokaže na globoko povezanost med jezikom in Božjim stvarjenjem. Stvarjenje namreč poteka na način »bodi – naredil – imenoval je«, kar kaže na stvariteljskost jezika; »[v] Bogu je ime stvariteljsko, ker je beseda, in božja beseda je spoznavajoča, ker je ime.« (27) Ime je torej čisti medij spoznanja zato, ker je istovetno s stvariteljsko besedo in ker je Bog naredil stvari *spoznavne* v imenih. V tem smislu je božja beseda (božje govorno dejanje) stvariteljska in *neposredna*. Opraviti imamo z »očiščenim« pojmom jezika in medialnosti, ki sega globoko nazaj v prvotno zgodovino sveta.

5.2 Nasprotno bi z Benjaminom rekli, da človek (za razliko od Boga) stvari poi-
menuje v skladu s spoznanjem, od koder lahko razumemo predlagani »nečisti« pojem
medija, medialnost pa na tem ozadju kot *posrednost* sporočanja. Tudi tu bi lahko
vzpostavili ločnico med dvema ali tremi podvrstami medialnosti, in sicer med me-
dialnostjo govora, kjer bi šlo v benjaminovskem pogledu za posredno sporočanje
misli,³⁶ in/ali pisave³⁷ ter medialnostjo od pojava tehničnih medijev naprej, tj. od
pojavnosti tiskarske tehnologije naprej, ki gre prek elektronskih do (zaenkrat) digitalnih
tehnologij.

McLuhanov zgodovinski model medialnosti se ravna po medijski tehnologiji, ki
je prevladujoča v posamezni dobi in določa tako posameznika kot družbo in kulturo.
Sestavljen je iz treh oz. štirih glavnih plasti.³⁸ Prva je plast ustne kulture in komunika-
cije.³⁹ Sledi plast pisne kulture, za katero je bila torej bistvena iznajdba fonetske abe-
cede, ki v McLuhanovem pogledu korenito transformira zaznavo človeka in povzroči
spremembe na ravni celotne družbe, v socialnih sistemih, ki jo privzamejo. Tretja
plast v modelu, ki ima prav tako daljnosežne posledice na ravni družbe in kulture
ter čisto psihološki ravni, je uveljavitev knjigotiska, kar McLuhan imenuje tudi doba
Gutenbergove galaksije. To je obenem naslov večkrat omenjene knjige, ki prikazuje
nastajanje civilizacije knjige in t. i. tipografskega človeka. Četrta v modelu je električ-
na doba oz. doba elektronske literature, kjer je izpostavljen medij televizije.⁴⁰

Leschke opozarja na analogije med lihimi plastmi v modelu, med oralno in ele-
ktronsko kulturo, ki sta pravzaprav v nasprotju s fazo pisne kulture.⁴¹ Skeptičen je
tudi glede stališča o prehodu iz linearne topologije in racionalnosti pisne kulture v

³⁶ Po McLuhanu in tudi Kittlerju pa je vsebina govora miselni proces.

³⁷ Njena vsebina je govor.

³⁸ Druga in tretja plast namreč pokrivata pisno kulturo, ki gre v časovnem zaporedju od rokopisne k tiskani kulturi.

³⁹ Nasproti tehničnim medijem v medijskih študijah naletimo tudi na pojem govora kot bazičnega me-
dija.

⁴⁰ Flusser pa govori o prehodu iz Gutenbergove galaksije v mrežno kulturo oz. pismenost (nem. *Netz-
kultur*).

⁴¹ Flusser prehod iz oralne v pisno kulturo označi kot prehod iz slikovno orientirane v pisno kulturo, mrežna pismenost (elektronsko-digitalne dobe) pa se spet v marsičem približa slikovni kulturi.

omrežno elektronsko in digitalno kulturo, saj po njegovem ni jasno, kam bo šel razvoj. Vprašanje je tudi, ali res lahko govorimo o tem, da je za posamezno stopnjo v tem hierarhično zasnovanem modelu značilen posamezni medij; verjetno bi težko spodbili stališče, da si mesto dominante delijo pisava, tisk in »večno novi medij« (tako tudi Rusch) televizije. (McLuhan 1962; 1964 in McLuhan v Leschke ²2007: 248–52; Rusch 2007)

Predstavljene medialne prehode bi lahko vzporejali s Kittlerjevimi zgodovinskimi spremembami v »sistemih zapisovanja«. ⁴² Glavni sistemi zapisovanja, ki prinašajo nove kulturne tehnike zapisovanja in kulturne spremembe v praksah proizvajanja, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja sporočil, so omenjeni v naslovu knjige iz leta 1986 in so pisalni stroj, film in gramofon. Za literaturo je najbolj zanimiv pisalni stroj, ki pomeni novo stopnjo v njenem zapisovanju, gramofon je omogočil shranjevanje zvoka, filmski trak ok. 1900 pa zapisovanje in shranjevanje tudi gibljive slike. V zgodovini medialnosti je pri Kittlerju zarez postavljena nekoliko drugače, in sicer med 1800 in 1900, ko pride v sistemih zapisovanja do korenitih sprememb. Ok. 1800 postane knjiga poeziji prvi medij v modernem pomenu besede, ok. 1900 pa začne svoj pohod film. Sistemi zapisovanja ok. 1800 še ne poznajo fonografov, gramofona, kinematografa ipd. in za množično shranjevanje in reprodukcijo uporabljajo le knjigo, ki je univerzalni medij brez resnejše konkurence. Ok. 1900 pa knjigi začnejo konkurenco delati nosilci slike in zvoka. V 20. stoletju se dokončno uveljavijo tehnična sredstva zapisovanja, shranjevanja in obdelave. Kittler pravi, da so bili glasovi in obrazi prej »skriti« med prebranimi vrsticami, zdaj pa so na traku. (1985: 147–50) Premišljal je tudi o digitalnih medijih, kjer ključni dosežek pomeni silicijeva tehnologija, še ena od stopenj v zgodovini zapisovanja. Kittler pravi, da nihče več ne piše oz. da pišemo programe, ki jih s pomočjo udarjanja na tipkovnico in zaslona vnašamo v računalnike, silicij pa je nosilec spomina. V prihodnosti je videl vse medije povezane na digitalni osnovi. Računalnik ima namreč sposobnost integracije medijev.

Razen v drugačnem prikazu zgodovine medialnosti se Kittler, ki je sicer od McLuhana prevzel idejo, da je medij sporočilo, razlikuje tudi tam, kjer skuša pojasniti bistvo medijskih tehnologij, ki so »otroci vojne« in lahko v vojni igrajo odločujočo vlogo ter s tem delajo zgodovino (Kittler v Leschke ²2007: 286). Zgodovina radia je npr. integralni del vojaške zgodovine, saj so bile faze v tehničnem razvoju radia povezane z vojaškimi nameni; radiostezija se razvije v razmerah bliskovite vojne [nem. *Panzerblitzkrieg*] (Kittler 1986: 149, 161). Medialnost je v tem kontekstu odtegnjena od človeka (nanj celo pozablja) in je ozko povezana z nameni vojaškega komuniciranja.

Tudi Faulstich ⁴³ je medialnost zastavil v zgodovinskih koordinatah in skladno z razvojem tehnologij. Odločil se je za delitev na primarne, sekundarne, terciarne in

⁴² Nem. izraz *Aufschreibesysteme*, ki je naslov njegove disertacije in knjige 1985, prevajam kot »sistemi zapisovanja«; ponuja se tudi prevedenka »zapisni sistemi«. Ker Kittler tako kot mnogi nemški empirični literarnovedni in medijski strokovnjaki ni bil preveden, nimamo utrjene prevedenke.

⁴³ Medijski teoretik Werner Faulstich, ki je bil rojen po 2. svetovni vojni in se je veliko ukvarjal z radiem in analizo filma, je moje povabilo na konferenco prijazno zavrnil, saj da je povsem zaključil z znanstvenimi srečanji. V opravičilo mi je poslal svojo pesniško zbirko. Ob koncu 80. let je predaval v Siegnu, nato je bil do upokojitve profesor v Lüneburgu.

kvartarne medije in oblike medialnosti. Kriterij je razpoložljivost medijske tehnologije. Pri primarnih medijih tehnologija ni potrebna ne na strani produkcije ne recepcije; sem uvršča tradicionalne človeške medije in tudi gledališče, glavna oblika medialnosti pa je ustnost. Pri sekundarnih medijih je potrebna tehnologija na strani produkcije (in razširjanja) in sem sodi tisk, glavna oblika medialnosti pa je pisnost. Terciarni mediji zahtevajo razpoložljivost tehnologije na obeh straneh komunikacijske verige; sem sodijo elektronski (analogni) mediji, ki so film, radio, video, telefon itd. Kvartarni mediji so digitalni, kamor uvršča računalnik, splet, e-pošta itd. (2004) Da je medialnost posledica kulturno-zgodovinske situacije, je pri Faulstichu jasno na več mestih, saj na posameznih medijih prikaže, kako se skozi zgodovino, ki jo zaznamuje razvoj tehnologij, spreminja njihova medialnost. Npr. fotografija (13) sprva spada med tiskane medije, najdemo jo med elektronskimi in nato digitalnimi mediji, podobno velja za pismo, ki je med rokopisnimi in digitalnimi mediji, knjigo, ki jo najdemo v območju digitalij, čeprav si avtor obenem zastavlja vprašanje, ali v tem primeru sploh še lahko govorimo o knjigi, itd.

Temeljnemu zgodovinskemu modelu ostaja zvesta večina medijskih zgodovin, ki prikazujejo medialnost v zgodovinski perspektivi od iznajdbe pisave do najsodobnejših digitalnih medijev (Schanze 2002). Ta model je najuporabnejši tudi pri pisanju posamične medijske zgodovine literature, saj je v njem lepo nakazan prehod od ustnih k pisnim kulturam (k pisavi in tekstu), množičnim medijem, kakršen je knjigotisk, prek elektronskih medijev (spomnimo na Brechtovo stališče, da vsak film vsebuje knjigo) do hiperteksta.

VIRI IN LITERATURA

- Ana BEGUŠ, 2014: Mediji kot epistemološki vmesniki: Predstavitev McLuhanove teorije medija. *Časopis za kritiko znanosti* 42/255. 183–91.
- Walter BENJAMIN, 1998: O jeziku kot takem in o človeškem jeziku. Prev. A. Mercina. Walter Benjamin: *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH. 35–68.
- , 1998a: Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. Prev. J. Vrečko. Walter Benjamin: *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH. 145–76.
- Günter BENTELE, Hans-Bernd BROSIUS, Ottfried JARREN (ur.), 2006: *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Toni EICHLER, 2014: Medialität. *Glossar der Bild-Philosophie*. Splet.
- Sergej M. EISENSTEIN (1929), 1990: Dramaturgie der Film-Form: Der dialektische Zugang zur Film-Form. *Texte zur Theorie des Films*. Ur. F.-J. Albersmeier. Stuttgart. 46–57.
- Werner FAULSTICH, 2004: *Medienwissenschaft*. Paderborn: W. Fink.
- Erika FISCHER-LICHTE, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- , 2008: *Eстетika performativnega*. Prev. J. Drnovšek. Ljubljana: Beletrina.
- Vilém FLUSSER, 1985: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen: European Photography.

- , 1987: *Die Schrift*. Göttingen: Immatrix Publications.
- Jack GOODY, Ian WATT, 1968: *The Consequences of Literacy. Literacy in Traditional Societies*. Ur. J. Goody. Cambridge: University Press. 27–68.
- Jack GOODY, 1986: *The Logic of Writing and the Organization of Society*. Cambridge GB: University Press.
- Gerd HALLENBERGER, 2006: *Medienästhetik. Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*. Ur. G. Bentele, H.-B. Brosius, O. Jarren. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. 165–66.
- Eric A. HAVELOCK, 1963: *Preface to Plato*. Cambridge MA: Belknap Press.
- , 1976: *Origins of Western Literacy*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education.
- , 1992: *Als die Muse schreiben lernte*. Frankfurt ob Majni: Verlag Anton Hain.
- Knut HICKETHIER, 1988: *Das Medium, die Medien und die Medienwissenschaft. Ansichten einer zukünftigen Medienwissenschaft*. Ur. R. Bohn, E. Müller, R. Ruppert. Berlin: Sigma. 51–74.
- , 2010: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2. izd. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Harold INNIS, 1950: *Empire and Communications*. Oxford: Clarendon Press.
- Ludwig JÄGER, 2000: *Die Sprachvergessenheit der Medientheorie: Ein Plädoyer für das Medium Sprache. Sprache und neue Medien*. Ur. W. Kalimeyer. Berlin, New York: de Gruyter. 9–30.
- , 2001: *Sprache als Medium: Über die Sprache als audio-visuelles Dispositiv des Medialen. Audiovisualität vor und nach Gutenberg – Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. Ur. H. Wenzel, W. Seipel, G. Wunberg. Dunaj: Skira Verlag. 19–42.
- , 2006: *Bild/Sprachlichkeit: Zur Audiovisualität des menschlichen Sprachvermögens. Sprache und Literatur* 98. 2–24.
- , 2015: *Medialität. Handbuch Sprache und Wissen*. Ur. E. Felder, A. Gardt. Berlin: de Gruyter. 106–22. Splet.
- Wolfgang KAISER, 1997: *Technisierung des Lebens seit 1945. Propyläen Technik Geschichte: 5*. Ur. H. J. Braun. Berlin: Propyläen. 283–529.
- Friedrich KITTLER, 1985: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: W. Fink.
- , 1986: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin: Brinkman & Bose.
- Marcus KLEINER, 2013: *Populäre Kulturen, Popkulturen: Populäre Medienkulturen als missing link im Diskurs zur Performativität von Kulturen und Kulturen des Performativen. Performativität und Medialität Populärer Kulturen*. Ur. M. Kleiner, T. Wilke. Wiesbaden: Springer VS. 13–48.
- Sybille KRÄMER (ur.), 1998: *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp.
- , 2004: *Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen. Performativität und Medialität*. Ur. S. Krämer. München: W. Fink. 13–32.
- Rainer LESCHKE, 2007: *Einführung in die Medientheorie*. München: W. Fink.
- Reiner MATZKER, 2008: *Ästhetik der Medialität: Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*. Reinbek pri Hamburgu: Rowohlt.

- Marshall McLUHAN, 1962: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- , 1964: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, McGraw Hill: MIT Press.
- , 1967: *The Medium is the Massage*. New York: Bantam.
- , 1969: Interview with Marshall McLuhan. Splet.
- Corinna MÜLLER, 2001: *Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm*. Hamburg.
- Gabrielle MÜLLER-OBERHÄUSER 2008: Mündlichkeit. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ur. A. Nünning. Weimar: J. B. Metzler. 516–17.
- , 2008a: Schriftlichkeit. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Ur. A. Nünning. Weimar: J. B. Metzler. 647–48.
- Ansgar NÜNNING (ur.), 2008: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Weimar: J. B. Metzler.
- Walter J. ONG, 1982: *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. 2. izd. London, New York: Routledge.
- , 1987: *Oralität und Literalität: Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Jussi PARRIKA, 2007: Literature and Media Theory: Mediality – Materiality – Cultural Techniques: Göttingen University, 19.–21. March 2015. [Mednarodna konferenca.] Splet.
- Urška PERENIČ (ur.), 2016: *Medialnost in literatura/Mediality and Literature: Zbornik povzetkov/Book of Abstracts*. Ljubljana: SDPK.
- , 2016a: O konferenci. *Medialnost in literatura/Mediality and Literature: Zbornik povzetkov/Book of Abstracts*. Ur. U. Perenič. Ljubljana: SDPK. 4–6.
- Slavica RANKOVIĆ, Leidulf MELVE, Else MUNDAL (ur.), 2010: *Along the Oral-Written Continuum: Types of Texts, Relations and their Implications*. Turnhout: Brepols Publishers.
- Gebhard RUSCH, 2007: Fernsehdebatten – Theorien des Fernsehens als Neues Medium. G. Rusch, H. Schanze, G. Schwering: *Theorien der Neuen Medien: Kino – Radio – Fernsehen – Computer*. Paderborn: W. Fink. 277–344.
- Helmut SCHANZE (ur.), 2001: *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- , 2002: *Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Janez STREHOVEC, 2015: Elektronsko literarno besedilo, ki se briše in izginja. *Primerjalna književnost* 38/3. 23–38.
- Kirstin THOMPSON, David BORDWELL, 2009: *Svetovna zgodovina filma*. Prev. S. Jovanovski idr. Ljubljana: UMco.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2007: (Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče. *Primerjalna književnost* 30/1. 181–89.
- Paul VALÉRY, 1928: *La conquête de l'ubiquité [The Conquest of Ubiquity]*. V ang. prev. M. Tyka. Splet.
- Dziga VERTOV (1922), 1973: Wir: Variante eines Manifestes. D. Vertov: *Schriften zum Film*. Ur. W. Beilenhoff. München. 7–10.
- (1923), 1973a: Kinoki – Umsturz. D. Vertov: *Schriften zum Film*. Ur. W. Beilenhoff. München. 11–24.

SUMMARY

The concept of mediality has numerous dimensions. It can signify the special relationship between art and reality, as they were understood by Plato and Aristotle. Here we are not only referring to the question of how the media mediates something (that is the intermediary aspect of the media), but to the question of how the media contributes to the generating and constructing of reality. Therefore, mediality could be defined as a specific modus of the artworks' expression. However, if on the one side we talk about a tendency to discover the footprints of the aspect of mediality far back in history, we are at the same time witnesses to the lack of adequate definitions and difficulties when we try to define it. It turns out that the concept of mediality is not self-evident, but is a result of theoretical endeavour and effort, to elucidate its essence from different (ideological, philosophical, aesthetic etc.) viewpoints. In the field of media theory, the aspect of mediality occurs in narrow relation to the aspect of media and has two dimensions in meaning. Mediality can signify the general principles which apply to the four main kinds of media communication (verbality, writing, audio visualisation, and theatricality). However, they can also apply to the unit of characteristics which defines "the essence" of the individual media (e. g. book printing, film etc.). It can primarily refer to the expressive-aesthetic potential of the media (*modi operandi*), which depends on the technologies used and influences the so-called aesthetics of the media supply (e. g. film, radio drama etc.), or they can refer to the effects that the technologies have on human cognition, familiarity with and organization of the world. In this case, mediality is mostly connected to the cognitive effects of the media on the person and society. In the historical aspect, mediality could be defined in two seemingly contradictory directions, namely as the directness of the communication, as it was defined by Walter Benjamin (1916), and as the immediacy of the communication. There are differences among the historical models of mediality, however they all consider the development of media technologies from speech before the invention of writing, through the print and to the electronic and digital media and forms of mediality. There are two possible expressions for mediality in the Slovenian language: *posredovanost* (Miran Hladnik) and *performativna posredovanost* (Urška Perenič).