

# Kolo in os<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Besedilo je prevod drugega poglavja z naslovom *The Wheel and the Axle* iz knjige Marshall McLuhan in Bruce R. Powers (1989): *Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York, Oxford: Oxford University Press.

Dotik je rezonantni interval ali meja spremembe in procesa; za raziskovanje učinkov tehnologij je nepogrešljiv. Vmesnik je osnova razmerja med vizualnim in akustičnim prostorom. Velik del današnje zmede in vznemirjenja izhaja iz divergentne izkušnje zahodnega pismenega človeka na eni strani in njegovega novega okolja simultanege in akustičnega védenja na drugi. Do te težave deloma prihaja zaradi neustreznega razumevanja narave arhetipa. Arhetip ima tako vidno kot skrito stran (lik in ozadje).

Tetrada razkrije obe. Skriti učinki vsake arhetipske situacije so vidiki, ki dejansko oblikujejo naše védenje. Nerazumevanje tega, kako se vizualni in akustični prostor povezujeta s pojmi diahronnega in sinhronnega, na številnih akademskih področjih onemogoča raziskovanje. Ta zmeda odseva celotno razklenjenost zahodne izobrazbe, ki daje prednost levohemisferni kogniciji pred desnohemisferno in ki ji lahko sledimo nazaj v čas do Platonovih in Aristotelovih spisov. Tetradna analiza to neravnovesje popravlja.

**Ključne besede:** mediji, tehnologije, tetrada medijevega učinka, vizualni prostor, akustični prostor

## The Wheel and the Axle

Touch is the resonant interval or frontier of change and process, and is indispensable for the study of technological effects. The interface is the basis of the relationship between the visual and acoustic space. Much of present-day confusion and ferment stems from the divergent experience of the Western literate man on the one hand, and his new surroundings of simultaneous and acoustic knowledge on the other. Part of this problem stems from an inadequate understanding of the nature of the archetype. An archetype has both an overt and hidden side (figure and ground). The tetrad reveals both. The hidden effects of any archetypal situation are the aspects that truly shape our behavior. Many academic fields of inquiry have been stymied by a misunderstanding of how visual and acoustic space relate to the notions of the diachronic and synchronic. This confusion mirrors the whole disjointedness of Western education, which emphasizes left-brain over right-brain cognition, and which may be traced back to the works of both Plato and Aristotle. The tetradic analysis corrects this imbalance.

**Keywords:** media, technologies, tetrad of media effects, visual space, acoustic space

Ideja vmesnika, rezonantnega intervala kot tistega, »kjer se dogaja« v vseh strukturah, naj bodo kemične, psihične ali družbene, vključuje dejavnik dotika. Kot rezonantni interval ali meja spremembe in procesa je dotik za raziskovanje struktur nepogrešljiv. Vključuje tudi idejo prostega teka kot pri delovanju intervala med kolesom in osjo. Prosti tek dobesedno tvori osnovo človeške komunikacije, saj ljudje ideje predvsem reinterpreteramo in ne iščemo toliko ustreznice drugo drugi.

Elektronski človek, ki se je znašel v areni simultanih informacij, se zdi sam sebi čedalje bolj izključen iz starega, bolj tradicionalnega (vizualnega) sveta, v katerem se zdita prostor in razum uniformna, povezana in stabilna. Namesto tega zahodni (vizualni in zaporedni) človek zdaj odkriva, da se skozi navado navezuje na informacijske strukture, ki so simultane, prekinjene in dinamične. Pahnjen je v novo obliko védenja, ki je zelo drugačno od njegove običajne izkušnje, povezane s tiskano stranjo. Enako kot čut sluha zaznava podrobnosti iz vseh smeri hkrati, kot v 360-stopinjski krogli, tako rekoč na podoben način kot v magnetnem in električnem polju, se zdaj tudi védenje samo preoblikuje in znova pojavlja v akustični obliki. Takšno bo do prihodnjega stoletja uničilo vse obstoječe oblike šolskih struktur. Poziv k »stari šoli« je tako le še zadnji poziv največjih neomajnežev.

T. S. Eliot je leta 1919 v svojem eseju *Tradition and the Individual Talent* poudaril, da je vsa umetnost od Homerja do danes oblikovala simultani red in da se je ta red z novimi izkušnjami vedno na novo motiviral, obnovil in znova vzpostavil. Njegov simbolistični pristop k jeziku, ume-tnosti in sporazumevanju je dobro viden v njegovi znameniti definciji zgodovinskega čuta v poeziji:

Obstoječa dela med seboj tvorijo idealni red, ki ga spreminja vnos novih (res novih) ume-tniških del mednje. Obstoječi red je, preden prispe novo delo, zaključen; da bi se tudi po tej pridružitvi novega ohranil, se mora celoten red, pa četudi le malenkostno, spremeniti; tako se morajo v odnosu do celote prilagoditi tudi odnosi, razmerja in vrednote vsakega umetniškega dela; in to pomeni skladnost med starim in novim. (Eliot, 1950: 5)

Ta defincija kaže na neskončen proces spreminjanja, preobrazbe in ponovnega priklica, ki je implicitno v simultanem in homeostatičnem značaju umetnosti, katere končni smoter je ohranjanje večne stabilnosti. Večina zmede današnjega časa notranje izvira iz divergentne izkušnje zahodnega pismenega človeka na eni strani in njegovega novega okolja simultane ali akustičnega vedenja na drugi. Zahodni človek je razpet med zahteve vizualnih in akustičnih kultur ali struktur. Vizualna kultura je fragmentirana; akustična kultura je integrirana (glej 3. poglavje).

Neoakustični prostor, ki se osredinja okoli elektronskih tehnologij, nam simultano omogoča dostop do vseh preteklosti, saj, kot smo dejali prej, za plemenskega človeka ni preteklosti: vse je sedanjost, v procesu nevsiljivega spreminjanja vsakdanjega v mitsko:

Če obliko obravnavamo kot preobrat arhetipa v kliše, kot to npr. stori James Joyce, ko arhetip-skega Odiseja v svojem romanu uporabi zato, da bi raziskal takratno stanje zavesti v Dublinu, se lahko vprašamo tudi, kakšen bi bil status takšnega vzorca v antiki, srednjem veku in danes. Na to vprašanje bi lahko odgovorili rekoč, da je bil v antiki in danes ta proces prehajanja arhetipa v kliše popolnoma običajen in sprejet, v srednjem veku pa je veljal za izjemnega in nenavadnega.

Balijci pravijo: »Nimamo umetnosti, vse skušamo storiti čim bolje«. Umetnik je bil v srednjem veku, v renesansi ali v obdobju do 19. stoletja pojmovan kot izjemen, ker je upo-rabljal izjemen, nenavaden proces. V antiki, in tudi danes, pa umetnik uporablja znano, običajno tehniko in zato nanj gledamo kot na običajno, poznano osebo.

<sup>2</sup> Za arhetipsko nezavedno cf. McLuhan in Watson, 1970: 21–23.

V tem smislu je dandanes vsak človek umetnik – administrativni uslužbenec, znanstvenik, zdravnik, enako kot človek, ki uporablja barvo ali kleše kamen. Na isti način, kot je arhaični človek moral slediti naravnim procesom ritmov, da bi nanje vplival in jih z *ricorsom* očistil ali opral, tudi sodobne elektronske tehnologije zahtevajo časovno usklajenost in natančnost, ki dopušča izključno sledenje procesom v naravi. Stoletja mehanizacije, ki so se odvila neposredno pred tem, so lahko te procese zaobšla s postopkovnimi načini fragmentacije in površinskega rudarjenja. (McLuhan in Watson, 1970: 118–119)

Padeč ali zavrženje naše stare vizualno orientirane kulture, ki je bila tako ljuba oligarhom 19. stoletja, nas vse skupaj postavlja v isto arhetipsko greznico in zbuja nostalgijo po prejšnjih, bolj varnih (zato, ker so ustaljeni v spominu) pogojih. Stari Pierce Arrow se zdi znatno bolj sestavljen in varnejši kot pa najnovejši avto. Zavedati se moramo, da je vsak kliše najprej preboj v novo dimenzijo izkušnje.

Alfred North Whitehead v svojem delu *Science and the Modern World* omenja, da je bilo veliko odkritje 19. stoletja detekcija tehnike odkritja. Umetnost odkrivanja, ponovnega priklica – tj. uporabe akustičnega, sondirnega zavedanja kot metode – je zdaj sama po sebi kliše, ideja o ustvarjalnosti pa je postala eden največjih stereotipov 20. stoletja.

Arhetip, ki temelji na celotnem razumevanju preteklosti (mitski *milieu*), je ponovni priklic zavedanja ali zavesti. Zato je to ponovno priklicana kombinacija klišejev – stari kliše, ki ga ponovno priključijo novi kliše. Ker je kliše človekova razširitvena enota, je arhetip citirana razširitev, medij ali tehnologija, ali okolje. Krila na preklop in zvončasti klobuki vedno spomnijo na divja 20. leta 20. stoletja. Sodobna broadwayska predstava *A Chorus Line* citira divje muzikale iz 30. let, vendar v drugačnem kontekstu. Vzpenjajoča se naivka se znajde sredi galaksije zvezdniških pretendentov: klonirana Ruby Keelers in Dick Powells. Nova obdelava stare pesmi.

V nadaljevanju so navedeni primeri arhetipov, ki smo jih izbrali, da bi poudarili značilno težnjo klišeja, da navzkrižno citira med dvema tehnologijama, tako da nova tehnologija mutira uveljavljeno tehnologijo:

- zastavni drog z zastavo
- katedrala, okrašena z vitražem
- cevod, v katerem je nafta
- risanka s podnapisi
- zgodba z vgravirano ilustracijo
- oglas za parfum z vrečko, v kateri je parfum
- električni krog, ki poganja električni kamin
- ladja z okrasno glavo na nosu
- televizor, ki se uporablja kot oglasna deska

Zastavni drog, na katerem vihra moderna zastava, lahko postane kompleksen sistem ponovnega priklica. Zastava je lahko ruska, s srpom in kladivom. Po blagu lahko zastava znova priključijo celotno tekstilno industrijo z vidika tehnik in vlaken. Ker je zastava nacionalna, lahko priključijo zastave drugih narodov. In tako naprej.

Povedano drugače: izolirani kliše je neskladen z drugimi izoliranimi posameznimi klišeji, arhetip pa je izjemno povezovalen; preostanki drugih arhetipov se lepijo nanj. Ko se zavestno odločimo, da znova priključimo en arhetip, podzavestno priključimo tudi druge; in ta proces priklica gre neskončno daleč. Pravzaprav vedno, kadar citiramo določeno zavedanje, citiramo tudi arhetipe, ki jih izključujemo; in to navajanje izključenih arhetipov so Freud, Jung in drugi poimenovali »arhetipsko nezavedno«.<sup>2</sup>

Freudovci in analitični psihologi so imeli silen vpliv na sodobno vzgojenost značaja. Že samo zato moramo na tej točki nameniti nekaj časa temu, da razjasnimo naravo arhetipa. Jung in njegovi učenci so vedno vztrajno poudarjali, da moramo arhetip ločevati od njegovega izraza. V strogem pomenu je jungovski arhetip moč ali sposobnost psihe, čeprav ta izraz Jung v svojih delih uporablja z različnimi pomeni.

V delu *Psyche and Symbol* Jung trdi, da »je arhetip element naše psihične strukture in zato vitalen in potreben sestavni del naše psihične ekonomije. Predstavlja ali poseeblja določene nagonske podatke temne primitivne psihe: realnega, nevidnih *korenin zavesti*«. Jung literarne kritike opozarja, naj arhetip pojmujejo kot prvinski simbol:

Arhetipi nikakor niso neuporabne arhaične ostaline ali preostanki. So žive enote, ki povzročijo preformacijo numinoznih idej ali prevladujočih reprezentacij. Pomanjkljivo razumevanje pa te preformacije sprejema v njihovi arhaični obliki, saj imajo za pomanjkljivo razvit um numinozen čar. Zato je komunizem arhaičen, primitiven in zato močno zahrbtn vzorec, ki označuje primitivne družbene skupine. Implicira brezzakonsko poglavarstvo kot nujno potrebno kompenzacijo, dejstvo, ki ga lahko spregledamo samo z racionalistično enostranskostjo, značilnostjo barbarskega uma.

Pomembno se je zavedati, da je moj koncept »arhetipov« pogosto napačno razumljen, kot da označuje podedovane miselne vzorce ali da je vrsta filozofske spekulacije. V resnici arhetipi pripadajo domeni nagonskih dejavnosti in v tem pogledu pomenijo podedovane oblike psihičnega obnašanja. Kot take vsebujejo določene dinamične lastnosti, ki so psihološko označene kot »avtonomija« in »numinoznost«. (Jung, 1958: XVI)

Jung svojo teorijo arhetipov utemljuje s hipotezo o kolektivnem rasnem spominu, čeprav se dobro zaveda, da ta ideja ni bila nikoli znanstveno sprejeta. Njegova utemeljitev rabe koncepta kolektivnega spomina temelji na širokem ponovnem pojavljanju arhetipskih vzorcev v artefaktih, literaturi, umetnosti itd., če njene šibke znanstvene osnove sploh ne omenjamo. Z drugimi besedami, zdi se, da je Jung morda že v izhodišču verjel v obstoj ključnih artefaktov kot projekcije človekove zavesti.

Z McLuhanovo tetrado lahko situacijo rekapituliramo tako, da opazujemo, kako nova oblika artefakta ali tehnologije prežame gostiteljsko kulturo kot nov kliše, v tem procesu stari kliše ali homeostazo postavi med kulturno kramo, stare klišeje pa priključuje kot inherentna načela, ki prevevajo novo ozadje in novo zavedanje, in kot arhetipsko nostalgicne like v odnosu do novega ozadja – vse to pa se zgodi s preobraženim pomenom. Z avtomobilom se je končalo obdobje konja in kočij, toda tako konj kot kočija sta se vrnila z novim pomenom in izkušnjo v drugorazrednih (B) vestnih. Ta zibajoči se voz smo videli v povezavi z lastno izkušnjo kočije brez konja.

Tetrade so sredstvo za razkrivanje in napovedovanje dinamike inovacij in novih situacij. Običajne arhetipske razlage so nezadostne, ker arhetip razlagajo kot lik brez ozadja, prikazujejo ga kot pripadnika novogvinejskega plemena na nenaravnem belem ozadju fotografije Irvinga Penna. Podoba je ostra, vendar se kontekst izgubi. Glede tega Jean Piaget trdi naslednje:

Preden nadaljujemo, moramo poudariti pomen tega pojma uravnoteženja, ki nam omogoča, da odpravimo arhetipsko razlago za prevlado dobrih oblik. Ker so zakoni uravnoteženja prisilni, zadostujejo za razlago splošnosti takih procesov izbire oblike; dednosti tu sploh ni treba vpoklicati. Še več, uravnoteženje je tisto, ki gestaltom ponovno omogoči vstop v domeno strukture, kot smo jo opisali v prvem razdelku, saj fizično ali psihično uravnoteženje vključuje idejo o preoblikovanju znotraj sistema in idejo o samoregulaciji. Gestaltna psihologija je torej strukturalistična tehnologija bolj zaradi svoje uporabe načel ravnovesja kot pa zaradi zakonov celostnosti, ki jih uporablja. (Piaget, 1970: 52–57, še posebej 57)

<sup>3</sup> Z mediji povezani kulturni premiki v času in prostoru: Harold Innis je v delih *The Bias of Communication in Empire and Communications* navedel veliko zgodovinskih opazanj o razlikujočih se vzorcih in strukturah človeške organizacije, kot so povezani z različnimi razpoložljivimi sredstvi za oblikovanje kulturnih situacij. Ena njegovih najpogostejših ponazoritev tega načela zadeva dve vrsti birokracije, ki sta izšli iz materialov za pisanje – ena iz uporabe kamna, druga iz uporabe papirja. Ko kot material za pisanje uporabljamo kamen, skalo ali ilovico, birokracija ali človeška organizacija interesov in energije pogosto privzame svečeniško obliko, ki se posveča stabilnosti v času. Ko je široko dostopen papir, birokracija pogosto postane vojaška in izkazuje močan interes za nadzorovanje prostora. (V delu *The Technology of Man* sta Derek Bidsall in Carlo W. Cipolla poudarila, da je npr. prve zapise na glini uporabljala kasta svečnikov v Sumeriji, da bi sistematizirala cerkvene datjave skozi leta; zgodnji Egipčani pa so papirus uporabljali za obsežno vojaško in diplomatsko korespondenco tako v klinopisu kot v demotski pisavi.) Innis ni zanimalo le raziskovanje sprememb v zunanjih vzorcih človeške organizacije izhajajoč iz različnih sporazumevalnih sredstev v času in prostoru, temveč so ga zelo zanimale spremembe, ki so se dogajale v zaznavnem življenju ljudi, ki so te spremembe doživljali. Notranje in zunanje vidike inovacije in sprememb je med seboj preigraval naprej in nazaj kot pri vmesniku lik–ozadje.

<sup>4</sup> Tetradni preobrat (podatkovna preobremenitev je enaka prepoznavanju vzorcev): tj. centraliziranost se preobrne v decentraliziranost, hardver v softver, službe v vloge. Glej Marshall McLuhan in Barrington Nevitt (1972): *Take Today: The Executive as Dropout*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Vidika ponovnega priklica in preobrata McLuhanove tetrade vključujeta preobrazbo. Danes je jasno viden izrabljeni kliše filma, ki v dobi, ko je televizija prevladujoča oblika zabave, postane umetniška oblika. Na podoben način je bil pozneje s satelitom in televizijo celoten planet znova priklican kot programabilen vir in kot umetniška oblika (tj. pojem ekologije); takšen je bil stranski učinek novega satelitskega okolja ali ozadja. Na isti način je denar zopet zapostavil blagovno menjavo ali menjavo nepodobnih (pokvarljivih ali nepokvarljivih) stvari, toda skozi vsesplošno porabo je hkrati znova priklical slovesno izmenjavo daril, kot jo poznajo Indijanci. Digitalna ura je zamenjala staro krožno številčnico in znova priklicala obliko sončne ure, ki je nekoč prav tako s svetlobo kazala čas in ki prav tako ni imela gibljivih delov.

Na zahodu je elektronska tehnologija izpodrinila vizualni prostor, akustični prostor pa znova priklicala v novi obliki, saj je ozadje zdaj vključevalo ostaline abecedne civilizacije. Na vzhodu je bil učinek precej drugačen, saj so azijske kulture prevzele nase zahodnjaške oblike fonetske abecede in hardvera. Abeceda je postala njihovo sredstvo za preobrazbo iz skupinskega razmišljanja v individualizem. Harold Innis je raziskoval proces, s katerim so prek premika v mediju pisanja vojaške birokracije nadomestile tempeljske, in začeli so se programi širjenja ali osvajanja.<sup>3</sup> Pred nekaj leti se je Iran dušil pod vplivom elektronskih medijev in se iz vojaške vlade preusmeril k vladi tempeljskega nadzora pod vladavino mul; tako se je bliskovito usmeril v ponovni priklic arhaičnih tradicionalnih mor, ki so veliko bolj latentne v številnih sosednjih državah, npr. v Iraku. Nedavna vojna z Irakom je bila še dodaten izkaz te vrnitve k plemenskim vrednotam, ki so jih omogočile akustične značilnosti električnih medijev. Radio, zvočniki in avdiokasete so poziv mul okrepile v grmenje na regionalni ravni.

Vidik preobrata pri tetradi nazorno prikazuje maksima informacijske teorije, da *vsaka podatkovna preobremenitev vodi v prepoznavanje vzorca*.<sup>4</sup> Vsaka beseda, proces ali oblika, ki jo priženemo do mej svojega potenciala, preobrne svoje značilnosti in postane komplementarna oblika, na enak način kot letalo preobrne svoje nadzorne ukaze, ko prebije zvočni zid. Vsak pronicljivi televizijski novinar se zaveda, da novica, ki potuje pri elektronski hitrosti, zadobi neskočno maso. Posledična informacijska preobremenitev je svet, v katerem vsi vzorci prvič jasno in glasno izstopajo. Ko denar kor hardver priženemo do svojih meja, se preobrne v pomanjkanje

denarja – kredit (softver ali informacijo). Pri veliki hitrosti ali v velikih količinah, na testnem poligonu ali na veliki avtocesti se avto spremeni v navtično obliko, promet (kot množica) pa teče.

Na enak način lahko arhetip s ponavljanjem znova postane kliše, individualni človek pa množica. Klonirani človek izgubi svojo zasebno identiteto, a postane kolektiven. Kot smo dejali prej, zlom postane preboj. Pri elektronski hitrosti so vse oblike priglane na mejo svojega potenciala: po

telefonu (ali v etru) ni sporočilo tisto, ki potuje z elektronsko hitrostjo. Dejansko se zgodi to, da je poslan pošiljatelj, brez svojega telesa, vsa stara razmerja med govorcem in občinstvom pa se brišejo.

S prevladujočimi procesi, ki se skozi tetrado pokažejo na površju, lahko razkrijemo nekatere subliminalne in prej nedostopne vidike tehnologije. Ker ta opazovanja razkrivajo skrite učinke artefaktov na naše življenje, predstavljajo umetniške dosežke, ki premoščajo svetova biologije in tehnologije. Med artefaktom in osebnim ali družbenim odzivom je interval prostega teka, tako kot med kolesom in osjo. Ta interval predstavlja gestalt lika in ozadja v interakciji in preobrazbi.

H. J. Eysenck, britanski psiholog nizozemskega rodu, ugotavlja naslednje:

Zakon učinka je v taki ali drugačni obliki eden najširše priznanih posplošitev v celotni psihologiji. »Prepričanje, da so nagrade in kazni močna orodja za izbiro in utrditev želenih dejanj in odstranitev neželenih,« (Postman, 1947) je skorajda univerzalno, in čeprav ta zakon po navadi povezujemo s Thorndikeom (1911), ki je to frazo prvič uporabil, je ta imel predhodnike, kot sta npr. Bain (1868) in Spencer (1870), ki sta prispevke asociacionizma, hedonizma in evolucijske doktrine združila v koherentno obliko, ki je močno podobna naslednji Thorndikeovi formulaciji: »Med več odzivi na isto situacijo so tisti, ki jih je spremljala ali jim neposredno sledila zadovoljitev živalske volje, druge stvari pa so ostale enake, tesneje povezani s situacijo, tako da se bodo ob ponovitvi situacije znova pojavili z večjo verjetnostjo; tisti odzivi, ki jih spremlja ali jim neposredno sledi nezadovoljitev živalske volje, druge stvari pa ostanejo enake, pa so s situacijo povezani šibkeje, tako da se bodo ob ponovitvi situacije pojavili z manjšo verjetnostjo. Večja ko je zadovoljitev ali nelagodje, močnejša ali šibkejša je vez. (H. J. Eysenck, 1973: 133)

Lik je območje posebne psihične pozornosti. Zakon učinka se, kar je nenavadno, osredinja na lik in njegovo srečevanje z drugimi liki, manj pa na interakcijo lika z ozadjem ali celotno situacijo. Zahodni človek se v svojem kategoričnem načinu hrani z enim ali dvema elementoma v situaciji, vse druge pa zatira. Povezave so vizualne: med likom in ozadjem dejansko ni povezave, temveč vmesnik. Levohemisferna pogojenost v zahodnem razmišljanju, ki pozornost usmerja na lik ali idejo ali koncept, je značilna ne le za psihologijo, temveč tudi za filozofijo in znanost.

Po drugi strani pa so bili antropologi tisti, ki so prvi začeli uporabljati ozadje ali celotno kulturo kot lik, ki so ga opazovali, in tako nekako prekinili z dvatisočletno tradicijo obravnave lika-brez-ozadja. Thomas Kuhn v svojem delu *Struktura znanstvenih revolucij* paradigme stalnih ali razširjenih metafor, ki po njegovem mnenju usmerjajo znanstvena prizadevanja v različnih obdobjih in na različnih področjih, obravnava kot like brez kakršnegakoli družbenega ali kulturnega ozadja (Kuhn, 1962: 24). Edino vzajemno delovanje, ki jim je dovoljeno, je delovanje z drugimi, preteklimi ali sedanjimi paradigmi.

Morda je Eliotovo delo *Tradition and the Individual Talent* tako revolucionarno zato, ker je Eliot totalnost jezika in kulture razumel kot enotno ozadje, na katero se mora navezovati individualni talent. Ena temeljnih predpostavk vsakdanje znanosti je levohemisferna potreba po merjenju in kvantifikaciji učinkov.

Levohemisferna paradigma kvantitativnega merjenja in natančnosti, ki so jo nevrofiziologi nedavno znova razložili, temelji na skritem ozadju, o katerem znanstveniki z nobenega področja niso nikoli temeljito razpravljali. To skrito ozadje je sprejetost vizualnega prostora kot norme znanosti in racionalnega delovanja. Samo vizualni prostor lahko zamejuje ali je zamejen, a je vendarle stranski proizvod fonetske abecede. Prvi praktiki in uporabniki vizualnega prostora so imeli in imajo v organizaciji misli in raziskovanja skrito fonemsko ozadje svojih odkritij ali svojih preferenc. Danes lahko brez težav razumemo, kaj jih je kot skrito ozadje programiralo, ker je to ozadje

sámo postalo lik, ki se je razločno izrisal na novem ozadju elektronskega informacijskega okolja. Takojšnje informacije kot okolje učinkujejo tako, da vse druge subliminalne učinke potisnejo nazaj v zavest. Ta učinek imajo v povezavi z vsemi oblikami, razen s samimi seboj, saj elektronsko okolje na ljudi učinkuje tako, da jih obrne navznoter in da s potovanjem vase nadomesti zunanje raziskovanje, postajanje pa nadomesti z bivanjem. Nova možnost opazovanja skritih ozadij drugih kultur je po vsem svetu omogočila raziskave v strukturalnem jezikoslovju in antropoloških in ekoloških študijah. Strukturalno se namreč konstituira iz simultanega in je antitetično vizualnemu, ki ga zaznava izpostavlja kot eksotičen lik. Ko okolje takojšnjih elektronskih informacij postane skrito ozadje vsega zaznavanja, izbire in preference, je ozadje, na katerem temelji natančno in kvantifikabilno znanstveno raziskovanje, potisnjeno na rob ali pa se razkroji.

Vsi naši čuti ustvarjajo specifične prostore in vsi ti prostori so nedeljivi in nemerljivi. Taktilni prostor je prostor rezonantnega intervala, tako kot je akustični prostor sfera simultanih odnosov. Nedeljiva sta na enak način kot ozmični in kinetični prostor (vonj ali pritisk).

Zakon učinka so raziskovali vse od Galileja naprej, vendar sta, ko so podatki postajali dostopni pri elektronskih hitrostih priklica, prepoznavanje vzorcev in preobrazba vse bolj izpodrinjala zanimanje za kvantifikativne rezultate. Področje informacijskih teorij je tako začelo s staro hardversko paradigmo prenosa podatkov od točke do točke. Ker so elektronske informacije povsod hkrati, se je teorija prenosa pozneje umaknila zavedanju preobrazbe s strani softvera.

Zahodni svet izrazito vztraja pri problemu vizualnega proti akustičnemu prostoru, ki je podrobneje opisan v naslednjem poglavju. Zdi se, da zahodni človek vizualnega ne zna izpustiti, čeprav tava naokoli po akustičnem svetu. Gestalt psihologija je s svojo paradigmo lika in ozadja naredila korak stran od vizualnega prostora. Toda – in to je ključno za razumevanje tetradne analize – večina psihologov še vedno predvideva, da sta tako lik kot ozadje vizualni komponenti v vizualni situaciji. Dejansko pa tvorita ikonski ali taktilen odnos, ki ga definira rezonantni interval med njima. V odnosu med likom in ozadjem namreč ni nikakršne kontinuitete ali povezave, temveč vmesnik preobraznega tipa. To metaforično umeščanje je podrobneje pojasnjeno v enem poznejših poglavij.

Stopnja zmede, ki je prisotna na številnih področjih raziskovanja vizualnega in akustičnega, je vidna v delu Ferdinanda de Saussura *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, kjer de Saussure razdeli govor in jezik (*la langue* in *la parole*). Za Saussura je jezik totalni in inkluzivni svet simultanih struktur (tj. desnohemisfernih in akustičnih), govor, ki je zaporeden, pa je razmera površinska in levohemisferna oblika, ki je vizualna. S to razdelitvijo jezika in govora Saussure povezuje diahrono in sinhrono:

Da pa bi izraziteje poudarili to opozicijo in to križanje dveh vrst pojavov, ki zadevajo isti predmet, bomo rajši govorili o diahroničnem in sinhroničnem jezikoslovju. Sinhronično je vse, kar se nanaša na statični vidik naše znanosti, diahronično pa vse, kar zadeva razvoj. Prav tako bo sinhronija zaznamovala stanje jezika, diahronija pa fazo v razvoju.

Notranja dvojnost in zgodovina jezikoslovja:

Pri proučevanju jezikovnih dejstev nas najprej preseneti, da za govorce njihovega zapovrstja v času ni: govorec je pred stanjem. Tako mora tudi jezikoslovec, ki hoče to stanje razumeti, pozabiti na vse, kar je to stanje proizvedlo, in zanemariti diahronijo. Do zavesti govorcev se lahko prebije le, če izbrše preteklost. Vmešavanje zgodovine lahko njegovo sodbo le popači. (de Saussure, 1997: 95–96)

Najbrž bi teh delitev nič bolje ne pojasnili, če bi bil Saussure dejal, da se sinhrono nanaša na akustični svet inkluzivnega, simultanega in nespreminjajočega se. Tudi danes neustreznost govor-

jenja o vizualnem kot o nasprotnem akustičnemu prostoru temelji na dejstvu, da zahodni človek še vedno ves prostor enači z vizualnim, prav tako kot so v 18. stoletju vse pline imeli za različice zraka, ali pa za njegova onesnaženja. Ko npr. antropolog, kot je E. R. Leach, želi razložiti misel Lévi-Straussa, pove naslednje:

Lévi-Strauss se med intelektualci svoje države odlikuje kot vodilni predstavnik »strukturalizma«, besede, ki se je začela uporabljati, kot da bi označevala celotno novo filozofijo življenja po analogiji z »marksizmom« ali »eksistencializmom«. Za kaj pravzaprav gre pri tem »strukturalizmu«? (Leach, 1970: 15)

Ko Leach zadevo analizira, pripomni: »Ključni se zdita dve lastnosti Lévi-Straussove pozicije. Prvič, meni, da sta diahrono raziskovanje zgodovine in sinhrono medkulturno raziskovanje antropologije dva alternativna načina, da naredimo eno in isto stvar.« (1970: 7–8)

Iz Leachovega pristopa k Lévi-Straussu se takoj opazi, da Leach ne ve, da je diahrono po strukturi vizualno (levohemisferno), sinhrono pa je po strukturi akustično (desnohemisferno). Ker Leach že na tej zgodnji točki obravnave Lévi-Straussa povsem zaide s poti, ni presenetljivo, da se na Lévi-Strausa nikakor ne more navezati. Njegovo nepoznavanje značaja diahronega in sinhronega postane očitno, vključno z dejstvom, da se jezikoslovci in antropologi ne zavedajo, da ti dve kategoriji glede na način, kako ju uporabljajo, pomenita strukturalni trk med vizualnim in akustičnim.

Na nekem drugem mestu Leach analizira delo Lévi-Straussa in navaja naslednje:

To samo po sebi ni nova ideja. Tudi veliko starejša generacija antropologov, predvsem Adolf Bastian (1826–1905) v Nemčiji in Frazer v Angliji, je verjela, da morajo zato, ker vsi ljudje pripadajo eni vrsti, obstajati psihološke univerzalije (*Elementargedanken*), ki se kažejo skozi pojav podobnih navad pri ljudeh z vsega sveta, ki so dosegli isto fazo evolucijskega razvoja. Frazer in njegovi sodobniki so se marljivo trudili sestaviti obsežne kataloge podobnih navad, ki naj bi kazale na to razvojno načelo. To *ni* to, s čimer se ukvarjajo strukturalisti. (Leach, 1970: 22)

Ta odlomek jasno razkriva spet drug nabor zmotnih samoumevnih predpostavk – namreč, da arhetipski in transcendentalni položaj, kjer zadeva psihološke univerzalije, sam temelji na uporabi paradigme vizualne strukture v škodo akustične strukture. Ko je Coleridge dejal, da se vsi ljudje rodijo ali kot platonovci ali kot aristotelovci, je želel povedati, da vsi ljudje želijo biti po svoji čutni privzetosti ali preferenci akustični ali vizualni. A zdaj, ko je v električni dobi ta privzetost razdelila kulturo celotnega zahodnega sveta, to ni več le stvar osebne značaja ali preference, temveč zadeva samo usodo inteligibilnega kot takega. Ko Leach pravi »to *ni* to, s čimer se ukvarjajo strukturalisti«, izjavlja tudi svoje lastno nezavedanje razlike med vizualnimi in akustičnimi strukturami, dvema popolnoma različnima oblikama kognicije. V nadaljevanju obravnava dela Romana Jakobsona, Lévi-Straussa in tudi Noama Chomskega:

Vpliv Jakobsonovega sloga fonemske analize na delo Lévi-Straussa je zelo opazen; zato je relevantno, da je, četudi so bili nekateri vidiki Jakobsonovega dela nedavno izpostavljeni kritiki, Noam Chomsky specifično prepoznal, da danes številni vodilni jezikoslovci temeljni pomen Jakobsonove glavne teorije analize razločevalnih lastnosti (ki se znova pojavi v Lévi-Straussovem *Strukturalizmu*) zavračajo. (Leach, 1970: 23)

Nezmožnost Leacha, da bi razumel različni strukturi vizualnega in akustičnega, je podobna nezmožnosti Jakobsona, Lévi-Straussa in Chomskega, ki so vsi nevede zavezani strukturam vizualnega prostora s svojimi kontinuitetami in homogenostmi, ne pa z rezonantnim vmesnikom akustičnega prostora. Čeprav ne zmorejo prepoznati antitetične narave vizualnega in akustičnega,



želijo ljudje, ki jih strukturalizem privlači, v situacijah, ki jih raziskujejo, pogosto odkriti inkluzivna medsebojna razmerja.

Vizualno predisponirani (levohemisferni) ljudje, navajeni na abstraktno raziskovanje likov brez ozadja, se ponavadi ob vsakem nenadnem vdoru pozabljenega ali skritega ali subliminalnega ozadja razburijo:

Človeški bioračunalnik se prek obdajajočega okolja vedno znova programira, nenehno, preprosto in naravno, pod ravno človekovega zavedanja. Opazili smo, da so bili nekateri subjekti precej vznemirjeni zaradi teh učinkov, ki so bili zunaj njihovega neposrednega nadzora. Niso hoteli sprejeti dejstva, da njihovi možgani berejo besede in beležijo njihov pomen pod ravno zavedanja. Ne glede na to, kako zelo so se trudili, besede niso mogli prebrati, razen če bi postavili vizualno os naravnost na besedo in tako pokvarili poskus. Da bi se seveda izognili takim učinkom, je opazovalec gledal v njihove oči in odštel vse primere, v katerih so premaknili oči. Ta vrsta vznemirjenja se je preprosto popravila z nadaljevanjem poskusa. Ko se je človek navadil na takšne rezultate in jih sprejel, ga nezavedne operacije njegovega bioračunalnika niso nič več razburjale. (Lilly, 1973: 67)

Umetnik ima kot kulturni posrednik nalogo, da skupnost ohranja v zavestnem odnosu s spreminjajočim se in skritim ozadjem njenih preferiranih ciljev. Anais Nin je o D. H. Lawrenceu zapisala:

... Lawrenceovi liki, naj bo v poeziji, alegoriji ali prerokbi, so igralci, ki govorijo z naglasi naših čustev, in preden se zavemo, se naša čustva identificirajo in prepletejo z njihovimi. Nekateri so se od takega pogosto neprijetnega prebujenja odmaknili; veliko se jih je balo sprejeti to moč lastnih fizičnih občutij, kot tudi tega, da bi se v preprostih besedah soočili s pravim pomenom svojih fantazij.

Lawrencea so zasramovali, ker je šel tako daleč. *Vedno obstajajo tisti, ki se bojijo za to celostno jedro v sebi, za to božansko celostnost, ki jo lahko ohranjamo z nevednostjo* (pred psihologijo), *z vero* (pred psihologijo in po njej) *ali s prenehanjem misli* (s sodobnim paroksizmom dejavnosti). (Nin, 1964: 33)

Naloga, s katero se mora soočiti sodobni človek, je, da živi s skritim ozadjem svoje dejavnosti prav tako domače, kot so naši predhodniki živeli z likom-brez-ozadja. Jacques Ellul v svojem delu *Propaganda* razlaga, da temeljni pogoj za vplivanje na različne populacije ni izveden s programi za različne medije, temveč z mediji samimi, in z jezikom, ki ga jemljemo za samoumevna: »Pred neposredno propagando, ki je usmerjena k spreminjanju mnenj in odnosov, mora obstajati propaganda, ki je po značaju sociološka, počasna, splošna, ki skuša ustvariti vzdušje, ozračje naklonjenih preliminiranih odnosov.« (Ellul, 1973: 15)

Po tej pripravi ozadja se mora mobilizirati celotno kulturno ozadje; propagande ne tvorijo sporočila, temveč nova konfiguracija ozadja: »Propaganda mora biti totalna. Propagandist mora uporabiti vsa tehnična sredstva, ki so mu na voljo – tisk, radio, televizijo, filme, plakate, sestanke, agitiranje od vrat do vrat.« (ibid: 9)

Mediji sami in njihovo celotno kulturno ozadje so tako oblike jezika. Preobražujočo moč jezika prepoznavata tudi sodobna fenomenologija in jezikoslovje:

Naprej, uzurpacija jezika ne vključuje le družbene degradacije besed ali zlorabe poslušalčevega zaupanja. Jezik se na globlji ravni vstavi v samozavedanje vsakega človeka kot zaslon, ki ga v svojih lastnih očeh izkrivlja. Intimna bit človeka je dejansko zmedena, nedoločna in multipla. Jezik intervenira kot sila, ki naj nas izžene iz nas samih, da bi nas uskladila z ljudmi okoli nas in nas tako vse obdelala na skupno mero. Jezik

nas definira in izpopolnjuje, ukinja in determinira. Ker nadzoruje zavest, je sokravec imetju v njegovi monolitni revščini, v nasprotju s pluralnostjo bivanja. V meri, v kateri smo se prisiljeni zateči k jeziku, se odpovemo svojemu notranjemu življenju, saj jezik zapoveduje disciplino zunanega. Uporaba govora je tako eden bistvenih vzrokov nesrečne zavesti, toliko bolj bistven zato, ker ne moremo brez njega. To je tisto, kar je močno poudarjal Bruce Parain: »Zavest v vsakem trenutku uniči delček besednjaka, ki ga je prejela in proti kateremu se ne more bojevati, ker ni njemu lastna; toda takoj nato znova ustvari nov besednjak, v katerem spet izgine. (Gusdorf, 1965: 42–43)

Zato se zdi človeško stanje zgoraj omenjenemu avtorju stanje splošnega gnusa in obupa. Stopnja, do katere jezik kot ozadje pogojuje zavest, je zelo nazorno prikazana z izkušnjo slepega Jacquesa Lusseyrana. V svoji avtobiografiji *And there was light* (1963) odlično predstavi svoj strukturni ali ravnovesni pristop. Knjiga je zgodba o ponovnem urejanju njegovega celotnega čutnega življenja zaradi nesreče v otroštvu, v kateri je izgubil vid. Izguba vida je močno okrepila dejavnost njegovih preostalih čutov in vodila do razvoja (ali ponovnega priklica) notranjega vida. Začel se je zavedati, da v svetu vidnih, v katerem je živel, obstaja veliko predpostavk o zaznavanju, ki bi jih bilo treba preverjati:

Ko sem se srečal z mitom objektivnosti pri nekaterih sodobnih mislecih, sem postal jezen. Za te ljudi je torej obstajal le en svet, ki je bil za vse isti. Vsi drugi svetovi pa so bili kot iluzije iz preteklosti. Oziroma – zakaj jih ne poimenujemo kar neposredno – halucinacije? Na lastni koži sem izkusil, kako zelo so se motili.

Iz lastne izkušnje sem zelo dobro vedel, da je dovolj, da človeku vzamemo določen spomin tu in določeno asociacijo tam, da ga prikrajšamo za sluh ali vid, pa bo njegov svet doživel popolno preobrazbo, rodil pa se bo drug svet, povsem drugačen, toda povsem koherenten. Drug svet? Ne zares. Bolje rečeno, isti svet, a opazovan pod drugim kotom in merjen v popolnoma drugih merskih enotah. Ko se mi je to zgodilo, so se vse hierarhije, ki so jih imenovali objektivne, obrnile na glavo in se razpršile na vse štiri strani neba, bile niso več niti teorije, temveč samo kaprice. (Lusseyran, 1963: 144)

Smoter predstavitve zaznavnih vzorcev tetradne oblike je pozornost usmeriti na situacije, ki procesno še vedno trajajo, situacije, ki strukturirajo novo zaznavo in oblikujejo nova okolja, čeprav hkrati tudi restrukturirajo stara, zato bi lahko trdili, da so strukture medijske dinamike neločljive od izvedbe. Vedno je treba pozornost usmeriti na zakone kompozicije, kot tudi na dejavnike reguliranja in vzajemnega delovanja.

V delu *The Study of Human Communication* je Nan Lin zapisal: »Končni cilj znanosti je z naborom teorij razložiti opazovane dogodke.« (Lin, 1973: 192) McLuhanova tetrada je bila oblikovana prav za ta namen: ne temelji na teoriji ali naboru konceptov, temveč bolj na opazovanju, izkušnji in perceptih. Empirična je, vendar zagotavlja osnovo za napovedovanje (npr. tega, kar bo ponovno priklicano ali do kakšnih preobratov oblike bo prišlo).

Prej smo rekli, da so vsi človeški artefakti človekove razširitve, zunanjenosti ali izjave človekovega telesa ali psihe, zasebne ali kolektivne. Kot izjave so govor, prevodi iz ene oblike v drugo, naj gre za hardver ali softver: so metafore. Seveda so vse besede v vsakem jeziku metafore. V strukturnem pogledu je metafora tehnika predstavljanja ene situacije z drugo. Zato je to (desnohemisferna) tehnika zavedanja in zaznavanja in ne (levohemisferna) tehnika konceptov. Ker sta vključeni dve situaciji, sta v apoziciji dva nabora odnosov med likoma in ozadjema, čeprav ozadje lahko je ali ni izjavljeno. Vse metafore imajo štiri sestavne dele v analoškem razmerju. Tako »mačke so divja trava

<sup>5</sup> C. M. Turbayne, *The Myth of Metaphor*, str. 11. Celotna bibliografija je predstavljena v delu *Metaphor: An Annotated Bibliography and History* avtorja Warrena A. Shiblesa (Whitewater, Wisconsin: The Language Press, 1972).

življenja« dejansko pomeni »mačke so (mojemu) življenju to, kar je divja trava drugače lepi trati«. Ali: »zaplavala je v sobo« pomeni »njeno vstopanje v sobo« s primerjanjem barkinega gladkega (mogoče gracilnega) gibanja na jadra. Če rečemo, da ima metafora

štiri pojme, ki so diskontinuitetni, vendar v razmerju drug od drugega, pravzaprav povemo, da metafora v osnovi deluje na način rezonance in intervala – avdilno-taktilno (glej 1. poglavje). Na to diskontinuiteto je opozoril Aristotel v svojem delu *O duši*: »Sledi, da je duša analogna dlani; kajti kakor je dlan orodje orodij, tako je um oblika oblik in čut oblika čutnih stvari.« (Aristotel, 1931: 432b)

Obstoj štiridelne strukture, ki se navezuje na vse človeške artefakte (verbalne ali neverbalne), vsekakor ni nameren ali namenski. Bolj izpričuje dejstvo, da je človekov um strukturno aktiven v vseh človeških artefaktih in hipotezah. Popolnoma drugo vprašanje je, ali so ta apozicijska razmerja prisotna tudi v strukturi naravnega sveta. Morda se zdi smiselno opozoriti, da Grki učinkov od človeka ustvarjene tehnologije niso opazovali ali o njih razmišljali entelehijsko, temveč so to počeli samo za tiste predmete, ki so jih imeli za predmete naravnega sveta.

Običajni pristop k metafori je zgolj verbalen, ne pa operacijski ali strukturen, kar pomeni, da poteka prek levohemisfernih pojmov, ki se osredinjajo samo na like, brez ozadij. Zato se o metafori razpravlja kot o obliki vrstnega prečkanja, kot o kategorični napaki ali napačnem poimenovanju, na primer:

Kakor je v nekem smislu lahko dobra metafora primerna, je v drugem smislu nekaj povsem neprimernega. Ta neprimernost izhaja iz uporabe znaka v pomenu, ki je drugačen od običajnega, katerega uporabo bom poimenoval »vrstno prečkanje«. Takšno vrstno prečkanje je prva definirajoča lastnost metafore in, po Aristotelu, njenega rodu »Metafora (meta-phora) sestoji v tem, da stvari pripišemo ime, ki pripada nečemu drugemu; prenos (epi-phora) poteka ali od rodu k vrsti... ali na osnovi analogije (Aristotel, 2011: 1457b).<sup>5</sup>

Na nekem drugem mestu v Retoriki pa Aristotel razkrije svojo levohemisferno vizualno pogojenost, ko zamenja metaforo in primero:

Tudi primera je metafora, kajti razlika med njima je majhna. Ko namreč Homer za Ahila reče, da »pognal se kot lev je«, je to primera, ko reče »lev se je pognal«, pa gre za metaforo. Ker sta namreč oba pogumna, je Homer uporabil metaforo in Ahila imenoval lev. Primere pa je treba uporabljati kot metafore; so namreč metafore, ki se razlikujejo po tem, kar je bilo povedano. (Aristotel, 2011: 346)

Aristotel oba lika obravnava kot koncepta in kot propozicijska, vendar je značaj metafore diskontinuiteten, nenaden in apozicijski. Njegov pristop je deskriptiven, ne pa strukturen ali zaznaven.

Paul Ricoeur se je v delu *The Rule of Metaphor* (1977) posvetil raziskovanju in razpravljanju o sodobnih pristopih k metafori s stališča različnih disciplin, vključno z jezikoslovjem, semantiko, filozofijo jezika, literarno kritiko in estetikom. Ko je odkrival aristotelovski pojem metafore kot tuje rabe – substitucijska teorija –, je razkril svoje nerazumevanje lastnih predpostavk o besedah.

Dejstvo, da je metaforični izraz izposojen iz tuje domene, ne implicira, da nadomešča običajno besedo, ki bi jo lahko našli na istem mestu. Kljub temu se zdi, da je bil Aristotel sam na tej točki zmeden in je tako posredno ustvaril osnovo sodobne kritike retorične teorije metafore. Metaforična beseda si vzame mesto nemetaforične besede, ki bi jo lahko uporabili (pri pogoju, da obstaja), zato je dvojno tuja, kot prisotna, a sposojena beseda, in kot nadomestek za odsotno besedo. (Ricoeur, 1977: 19)

Vendar so vse besede metafore. Nemetaforičnost besed je značilna le za primitivno plemensko misel (o besedah). Lovca ali eksim pravita: »Seveda 'kamen' je kamen, kako bi drugače lahko kamen poznal?« Če so nekatere besede, npr. imena, nemetaforične, je metaforičen izraz nemogoč, saj ravnovesje za razmerje ali sorazmerje ne obstaja. Ostala bi le sinekdoha ali primera ali metonimija. Toda jezik vedno ohranja prosti tek ali razmerje med likom in ozadjem v razmerju med izkušnjo (ali zaznavo) in njeno ponovno izvedbo v izrazu. Gre za isti levohemisferni pristop k desnohemisfernim (apozicijskim) lastnostim jezika, zaradi katerih Ricoeur vsej tehnologiji odredi domeno *logosa* in ne mitosa.

V jedru Ricoeurjevega pristopa k metafori je teorija komunikacije kot prenosa. Kot napiše, je »razmerje med Aristotelovo embrionsko klasifikacijo in konceptom prenosa tisto, ki tvori enotnost pomena rodu 'metafora'« (Ricoeur, 1977: 21). Ricoeur naprej pravi:

Omeniti moramo dve dejstvi. Prvič, transpozicija deluje med logičnimi poli. Metafora se pojavi v redu, ki je že vzpostavljen skozi rod in vrsto, in v igri, v kateri so razmerja – pravila – podredja, soredja, sorazmernost ali enakost odnosov – že dani. Drugič, metafora sestoji v kršitvi te urejenosti in te igre. Ko rodu damo ime vrste, četrtemu izrazu sorazmerja ime drugega izraza, in nasprotno, hkrati prepoznamo in prekršimo logično strukturo jezika (1457b 12–20). *Anti*, o katerem smo govorili prej, se aplicira ne le na zamenjavo ene besede z drugo, temveč tudi na mešanje klasifikacije v primerih, ki nimajo opraviti le z nadomeščanjem leksikalne siromašnosti. Aristotel te ideje kategorične prekršitve, ki jo nekateri sodobni avtorji primerjajo z Ryleovim konceptom »kategorične napake«, ni raziskoval. Nedvomno je bilo tako zato, ker ga je v perspektivi Poetike bolj zanimal semantični pridobitek, vezan na prenos imen, kot pa logični strošek operacije. Vendar je hrbtna stran procesa za opis vsaj tako zanimiva kot prednja. (Ricoeur, 1977: 34)

Povedano drugače, Aristotel se je na tej stopnji svoje analize bolj ukvarjal z ali–ali, kot pa z in–oba. Ricoeur skuša razpravo o metafori voditi v smislu procesa ujemanja namesto procesa ustvarjanja, v smislu posebne vrste logike in dialektike namesto poezisa, v smislu (deskriptivnega) koncepta namesto percepta. Da pa bi to storili, moramo zanemariti ozadje in interpolirati dialektiko polar- nih likov, sorazmerje zreducirati na enakosti (kar jih oropa rezonance) in ohranjati logično strukturo jezika. Tako govori o (aristotelovski) analogiji, »ki je, kot smo videli, analizirana kot enakost ali podobnost dveh relacij«, in o »logičnem momentu sorazmernosti«.

Ricoeurjeva glavna težava – in težava večine sodobne retorične kritike – nastane zaradi zmede, ki izhaja iz tega, da nečesa ne obravnavamo v temu lastnih pojmih. Skozi celotno razpravo se Ricoeur opira na Aristotelovo razlikovanje metafore kot po eni strani dela retorike in po drugi strani dela mimezisa. Njegova ključna poanta je vsebovana v Aristotelovi izjavi, da »sposobnost metaforiziranja implicira intuitivno zaznavanje podobnosti v nepodobnostih«, tj. v med seboj nepodobnih stvareh (oba–in). Polna razlaga nerešenih in neizprašanih predpostavk v Ricoeurjevi misli in dejansko vseh sodobnih raziskavah metafore bi zahtevala obsežno zgodovino srednjeveškega trivija – slovnice, dialektike in retorike. Trenutno taka zgodovina še ne obstaja, čeprav so deli le-te dostopni v delih npr. Jaegerja, Howellsa, Onga, Lubaca in Marrona, če jih omenimo le nekaj. Toda razlage nekaterih od teh avtorjev so pomanjkljive, ker ne razložijo medsebojne odvisnosti in interakcije »treh poti«.

Srednjeveški trivij je že vse od začetka zaznamovalo precejšnje rivalstvo. Platonov in Aristotelov opis retorike sta kot opisa dialektikov močno pristranska. Čeprav je Aristotelova študija najbrž najstarejša razpoložljiva sistematična študija retorike, se nanjo za retorično zavedanje te večšine ne moremo zanesti. Prej pomeni dialektično razumevanje, katerega sodobna vzporednica bi lahko bil Heideggerjev vodnik o tehnikah oglaševanja; Ricoeurja bi lahko umestili nekam med dialektiko in slovnico.

<sup>6</sup> Za *enkyklios paideia* cf. H. I. Marrou, (1956): *A History of Education in Antiquity*, strani 176, 210–211. Glej tudi H. I. Marrou (1938): H. I. Marrou, *Saint Agustin et la fin de la culture antique*, strani 123–124.

<sup>7</sup> Za podrobno razpravo o vzponu vizualnega poudarka prek fonetske abecede glej McLuhan, 1962, Febrve in Martin, 1976, Ong, 1958.

Trivij je bil kot antična reformulacija umetnosti ali znanosti *logosa* rojen iz fonetske abecede. Učinek fonetske abecede na grško psiho in kulturo je bil katastrofičen. *Mimezis* se je uklonila individualizirani odmaknjenosti, celostni rezonantni ustni *logos* pa se je razlomil v multiple fragmente, od katerih je vsak nosil katero od njegovih lastnosti. Več kot stoletje je v zgodnjem grškem obdobju obstajalo veliko teh sistemov, ki so vključevali pesnike, eksegete, filozofe, retorje itd. ter njihove kombinacije. V 5. stoletju

so bili stoiki tisti, ki so formulirali osnovni tripartitni odnos. Razvili so trislojni *logos*, ki je bil vzorec za poznejši trivij, čeprav ta še kar nekaj časa ni bil formalno pripoznan kot osnova izobraževanja in znanosti. Predabecedni *logos* je bil priklican na dva načina: preveval je patristično doktrino Logosa in rekapituliral se je v prekrivajočih se strukturah trislojnega stoiškega *logosa*.

Povedano na kratko je odnos med stoiškim sistemom in trivijem naslednji. Njihov *logos hendia thetos* je notranja beseda ali abstraktna beseda pred govorom (ali brez njega): ta ideja strukturno odraža dialektiko (logiko in filozofijo) z njenim levohemisfernim poudarkom na abstrakciji (lik brez ozadja) in absolutih ter na pravilni miselni obliki (zaporedju), ne glede na vsebino ali občinstvo. Njihov *logos prophorikos* je izgovorjena beseda in ustreza retoriki kot znanosti vplivanja na občinstvo z govorom. Njihov *logos spermatikos* je izgovorjeni *logos* kot zrna, vsebovana v živih in neživih stvareh, ki jih strukturira in preveva in zagotavlja formalna načela za njihovo bivanje in rast (postajanje). Ta *logos* je koren slovnice (grška beseda za to, kar je »literatura« v latinski različici), s svojo usmerjenostjo na področje etimologije in večravske eksegeze, temeljnega iskanja strukture in korenin. Vse znanosti (npr. poznejši kvadrivij glasbe, aritmetike, geometrije in astronomije) so strukturno predstavljale podrazrede slovnice, kot oblike eksegeze (knjige) narave, h kateri se vračajo danes. Antična retorika in slovnica sta tako predvsem desnohemisferni dejavnosti: njuna dialektična predstavitev (kot pri Platonu ali Aristotelu) bi poleg pristranskosti pomenila metaforo ali prevod izvirnika.<sup>6</sup>

Trivij je vse od začetka zaznamovalo rivalstvo med možganskimi hemisferami, ki se je pozneje, v Swiftovih časih, izrazilo kot čas vojn med Starimi in Novimi, pri čemer sta slovnica in retorika večinoma imeli nadzor nad trivijem in ga branili pred rivalskimi zahtevami dialektikov. Cicero, ki je sledil retoriku Isokratu (Platonovemu sodobniku) in Kvintiliju, je uskladitev enciklopedičnega znanja in elokvence postavil kot osnovni vzorec za civilizirano izobraževanje na zahodu – naj je šlo za izobraževanje princa ali pesnika (kar je štiri stoletja pozneje ponovno potrdil Sv. Avguštin). Vez med slovnico – tradicijo učene eksegeze in komentarja – in retoriko je tako zagotavljala ravnovesje med hemisferami.

Za te praktike je imela tradicija isto desnohemisferno rezonanco in simultanost lika in ozadja, kot jo T. S. Eliot (sodoben slovničar antične vrste) predlaga v svojih esejih o poeziji. Več kot petnajst stoletij je večji del naše zahodne zgodovine – ciceronskega programa –, ki je sam po sebi priklic starega grškega izobraževalnega sistema (*enkyklios paideia*), tako kot bil je trivij priklic ustnega *logosa*, osnova za liberalno izobraževanje in humanizem.

S tiskom, prek Gutenberga, je vizualni poudarek abecede začel svoj vzpon.<sup>7</sup> Bojevati se je začela nova bitka med Starimi (retoriki in slovničarji) in Novimi, ki jo je vodil francoski dialektik Peter Ramus, in dialektična metoda je od tradicije prevzela vodilno vlogo. Od takrat sta slovnica in retorika oblikovani v dialektičnem ali levohemisfernem kalupu, prav tako pa tudi vsa naša umetnost in znanost. Z vračanjem k akustičnemu prostoru, k desnohemisfernim veččutnim oblikam zavedanja, se v našem svetu položaj znova spreminja.

Zaznavni vzorci tetrade potemtakem dejansko pripadajo slovnici, in ne filozofiji v njeni trenutni retorični preobleki. V tej knjigi nas zanimata etimologija in eksegeza. Etimologijo vseh človeških tehnologij najdemo v samem telesu: tehnologije so na nek način prostetične naprave, mutacije, metafore telesa in njegovih delov. (To dejstvo bi lahko odkrili sami, če bi bili tetraplegik in bi svoje okolje lahko nadzorovali samo tako, da bi pihali v plastično cevko, te pulze pa bi predelal računalnik ob vaši postelji, in tako npr. dvignil ali spustil posteljo, poklical sestro, obrnil stran v knjigi, ugasnil ali prižgal luči ipd.)

Tetrada je eksegeza na štirih ravneh, ki kaže *Logosno* (in ne mitsko) strukturo vsakega artefakta, njeni štirje deli so kot metafora ali beseda. S tem se celotno raziskovanje tehnologij in artefaktov prvič postavlja na humanistično in jezikovno podlago, ki je »polnovredna«, ne pa brez vrednosti. Kljub temu resničnega metaforičnega značaja tetrade za študenta, ki to bere prvič, ne moremo osvetliti, ne da bi razložili, kako je fonetska pismenost ločila zaznavanje prostora v dve areni vizualnega in akustičnega, kar bomo storili v naslednjem poglavju.

Prevedla: Ana Beguš

## Literatura

- ARISTOTEL (2011): *Retorika*. Ljubljana: Šola retorike Zupančič in Zupančič.
- ARISTOTEL (1931): *De Anima*. Oxford: Clarendon Press.
- BIRDSALL, DEREK in CIPOLLA, CARLO M. (1980): *The Technology of Man, A Visual History*. London: Wildwood House.
- ELIOT, THOMAS S. (1950): *Selected Essays*. London: Faber and Faber.
- ELLUL, JACQUES (1973): *Propaganda. The Formation of Man's Attitudes*. New York: Vintage Books.
- EYSNECK, HANS JÜRGEN (1973): *Personality and the Law of Effect*. V *Pleasure, Reward Preference*, K. Keller in J. Lerner (ur.). New York and London: Academic Press.
- FEBVRE, LUCIAN in MARTIN, HENRI-JEAN (1976): *The Coming of the Book*. London: NLB; Atlantic Highlands: Humanities Press.
- GUSDORF, GEORGES (1965): *Speaking (La Parole)*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- INNIS, HAROLD (1950): *Empire and Communications*. London: Oxford University Press.
- INNIS, HAROLD (1951): *The Bias of Communication*. Toronto: University of Toronto Press.
- JUNG, CARL GUSTAV (1958): *Psyche and Symbol*. New York: Doubleday Anchor Books.
- KUHN, THOMAS (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEACH, EDMUND RONALD (1970): *Claude Levi-Strauss*. New York: Viking Press.
- LILLY, JOHN C. (1973): *The Centre of the Cyclone*. New York: Bantam Books.
- LIN, NAN (1973): *The Study of Human Communication*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- LUSSEYRAN, JACQUES (1963): *And There Was Light*. Boston: Little, Brown.
- MARROU, HENRI IRENEE (1938): *Saint Agustin et la fin de la culture antique*. Paris: Bibliotheque des Ecoles Francaises D'Athenes et Rome.
- MARROU, HENRI IRENEE (1956): *A History of Education in Antiquity*. New York: Sheed and Ward.
- McLUHAN, MARSHALL in WATSON, WILFRED (1970): *From Cliche to Archetype*. New York: Viking Press.
- McLUHAN, MARSHALL (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- NIN, ANAIS (1964): *D. H. Lawrence*. Chicago: Swallow Press.
- ONG, WALTER (1958): *Ramus, Method and the Deacy of Dialogue*. Cambridge: Harvard University Press.

PIAGET, JEAN (1971): *Structuralism*. New York: Harper Torchbooks.  
RICOEUR, PAUL (1977): *The Rule of Metaphor*. Toronto: University of Toronto Press.  
SAUSSURE, FERDINAND DE (1991): *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH.  
TURBAYNE, COLIN M. (1962): *The Myth of Metaphor*. New Haven: Yale University Press.