Slikarstvo i pokretne slike – metonimijska obilježja u strukturi i logici slike

Zrnić, Vlado

Doctoral thesis / Disertacija

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:039050

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-20**

Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Vlado Zrnić

SLIKARSTVO I POKRETNE SLIKE – METONIMIJSKA OBILJEŽJA U STRUKTURI I LOGICI SLIKE

Doktorski rad

Zadar, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

POSLIJEDIPLOMSKI SVEUČILIŠNI STUDIJ
HUMANISTIČKE ZNANOSTI

Vlado Zrnić

SLIKARSTVO I POKRETNE SLIKE – METONIMIJSKA OBILJEŽJA U STRUKTURI I LOGICI SLIKE

Doktorski rad

Mentorica

Prof. dr. sc. Sonja Briski Uzelac

Komentor

Doc. dr. sc. Rajko Petković

Zadar, 2017.

SVEUČILIŠTE U ZADRU

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

I. Autor i studij

Ime i prezime: Vlado Zrnić

Naziv studijskog programa: Poslijediplomski sveučilišni studij Humanističke znanosti

Mentorica: dr. sc. Sonja Briski Uzelac, red. prof. u miru

Komentor: doc. dr. sc. Rajko Petković

Datum obrane: 11. svibnja 2017.

Znanstveno područje i polje u kojem je postignut doktorat znanosti: Humanističke znanosti, povijest umjetnosti

II. Doktorski rad

Naslov: Slikarstvo i pokretne slike – Metonimijska obilježja u strukturi i logici slike

UDK oznaka: 75.01:81'373.612.3

Broj stranica: 384

Broj slika/grafičkih prikaza/tablica: 52/1/0

Broj bilježaka: 391

Broj korištenih bibliografskih jedinica i izvora: 303

Broj priloga: 0

Jezik rada: hrvatski

III. Stručna povjerenstva

Stručno povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Leonida Kovač, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Vinko Srhoj, član
3. dr. sc. Sonja Briski Uzelac, red. prof. u miru, članica

Stručno povjerenstvo za obranu doktorskog rada:

1. izv. prof. dr. sc. Leonida Kovač, predsjednica
2. izv. prof. dr. sc. Vinko Srhoj, član
3. dr. sc. Sonja Briski Uzelac, red. prof. u miru, članica

UNIVERSITY OF ZADAR

BASIC DOCUMENTATION CARD

I. Author and study

Name and surname: Vlado Zrnić

Name of the study programme: Postgraduate doctoral study in Humanities

Mentor: Professor (retired) Sonja Briski Uzelac, Phd

Co-mentor: Assistant Professor Rajko Petković, PhD

Date of the defence: 11 May 2017

Scientific area and field in which the PhD is obtained: Humanities, History of Art

II. Doctoral dissertation

Title: Painting and Moving Images – Characteristic of Metonymy in Structure and Logic of Image

UDC mark: 75.01:81'373.612.3

Number of pages: 391

Number of pictures/graphical representations/tables: 52/1/0

Number of notes: 384

Number of used bibliographic units and sources: 303

Number of appendices: 0

Language of the doctoral dissertation: Croatian

III. Expert committees

Expert committee for the evaluation of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Leonida Kovač, PhD, chair
2. Associate Professor Vinko Srhoj , member
3. Professor (retired) Sonja Briski Uzelac, PhD, member

Expert committee for the defence of the doctoral dissertation:

1. Associate Professor Leonida Kovač, PhD, chair
2. Associate Professor Vinko Srhoj , member
3. Professor (retired) Sonja Briski Uzelac, PhD, member

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Vlado Zrnić,** ovime izjavljujem da je moj **doktorski** rad pod naslovom **Slikarstvo i pokretne slike – Metonimijska obilježja u strukturi i logici slike** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. lipnja 2017.

SADRŽAJ

PREDGOVOR

UVOD 1

PRVI DIO: ŠTO JE METONIMIJA I METONIMIJA SLIKE

1.0. OBILJEŽJA METONIMIJE U SLICI I RIJEČI

1.1. Distinkcija metonimije i metafore u kognitivnoj lingvistici 8

1.2. Jakobsonov model metonimije: izvorno neizravna slika svijeta 21

1.3. Metonimijska i metaforička konstrukcija slike svijeta 27

1.4. Metonimijski teritorij imaginarnog: izvorni predmet slike - slikovnost 33

1.4.1. Slikovnost i osjetilma percepcija slike 36

1.4.2. Slikovnost i struktura plastičkog oblikovanja 39

1.4.3. Slikovnost i konstrukcija - *proizvodno majstorstvo* 43

1.5. Metonimija *s onu* stranu pogleda : aktualizacija i zornost 46

1.5.1. Perpendikularni prostor slike *s onu* stranu jezičnosti: o pitanju stila 48

1.5.2. Istesani pogled slike 52

1.5.3. Materija, utiskivanje i odsutno-prisutno 57

1.6. Metaforika tranzitivne i metonimija umjetničke slike 61

1.6.1. Aktivna zona *logosa* slike 62

1.6.2. Komunikacijska i umjetnička svrha slika (In memoriam: Ivan Ladislav Galeta) 67

1.6.3. *Za-što*, krhotine i šarke, *présence* 70

1.7. Zaključak 75

2.0. OD JEZIČNE DO ČISTE SLIKE: TRANSLACIJSKE RELACIJE VIZUALNE GRAĐE I VERBALNE MOĆI JEZIKA

2.1. Rasprava o fenomenu sličnosti i razlika u slici i riječi 78

2.2. Kritika izvorne prakse oponašanja - fantazmagorije jezika i slike ili fikcijski skepticizam 84

2.3. Principi funkcionalnog preklapanja slike i riječi - bliskost slike i jezika 91

2.4. Prostorno označavanje u slici i riječi - apsorpcija u jeziku i dubina slike 97

2.6. Sintaksa čiste slike - u ishodištu procesa podešavanje slikovne građe 105

2.7. Konceptualna inovacija slike - geštaltni pomak (*gestalt switch*) 111

2.8. Zaključak: Predmet stvoren slikom 118

3.0. NEVIDLJIVA SVOJSTVA VIDLJIVIH POJAVA
3.1. Oslobođeni pogled u hermeneutičkoj interpretaciji nepredmetnosti - *osjećaj za sliku* 124
3.1.1. Metonimija i motivacija 1 - umjetnički postupak 128
3.1.2. Metonimija i motivacija 2 - konceptualizacija 130
3.1.3. Dvije slike u ideji konceptualne udaljenosti 134
3.2. Informacija slike u svjetlu metonimijskog kontigviteta - propusnost, otpor i razlika 142
3.3. Fenomen plošnog prikaza: filmska slika u svjetlu izvornog principa ikonike 153
3.4. Koncepcija cjelovitosti ili prostorna koncepcija slike 159
3.5. Zaključak: Slikovni realizam: razotkrivena "odsutnost" kao temeljna os slike 165

DRUGI DIO: KRITIČKA METONIMIJSKA ANALIZA I INTERPRETACIJA SLIKE

4.0. TEORIJSKA ARGUMENTACIJA
4.1. Metonimija sumiranog pogleda: komunikacija, objava i ideacija u ikonici Egipta i Bizanta 169
4.1.1. Koncepcija ikone: obrnuta perspektiva, stratifikacija i siže slike 175
4.2. Dijegetički stimulus renesansne slike: konceptualna ikoničnost *scarabocchia* 185
4.3. U potrazi za stvarnošću: manirizam i barok 192
4.4. Stvarnost slike u otkriću materije 200
4.5. Metonimija sinestezijskih i sintaktičkih učinaka na sliku u modernističkoj praksi vizualnih umjetnosti 204
4.6. "*When Forms Has Become Attitude - And Beyond*" 218
4.7. Metonimija u umjetničkom kontekstu svakidašnjeg 223
4.8. Zaključak 227

5.0. METONIMIJA POKRETNE SLIKE
5.1. Metonimija u percepciji filmske slike 231
5.2. Principi podešene percepcije 237
5.3. Tehnologija percepcije: od fotografije do pokretne slike 241
5.4. Od plohe pokretne slike do haptičke dubine filma 251
5.5. Predmet umjetnosti: s*tudium i punctum - factual act i actual fact* 261
5.6. Metonimijski otklon ili nevino oko slike 268
5.6.1. Odnos između factualnog i aktualnog polja slike - interpunkcije 276
5.6.2. Neprikazivačka obilježja u dostignuću draži pogleda: empirija interpunkcija 278

5.7. Afektivne pojave u realizmima - metonimijsko sažimanje vizualnog polja u sižejnu građu filma 283
5.8. Zaključak: Metonimijska gravitacija umjetnosti filma 287

6.0. METONIMIJA NA DRAMATURŠKOM PLANU FILMSKOG ISKAZA
6.1. Percepcija, emocija i dramaturgija 292
6.2. Procesi metonimije u organizaciji filmske naracije 297
6.3. Metonimija primarne dramaturgije pokretne slike 302
6.4. Metonimijske pojave u složenoj dramskoj perspektivi filma: metonimijski regulatori značenja 306
6.5. Ograničenje - prekoračenje: problem nevidljivosti Mélièsovog filma atrakcije 315
6.6. Paranoični subjekt atrakcije: začudnost stvarnog 320
6.7. Od retoričkog opčinjavanja do metonimijskog prekoračenja 324
6.8. Metonimijska obilježja u strukturi i logici filma: narativna perspektiva filma 330
6.9. Razlika je tehnika 342
6.10. Poetička moć metonimije 350

7.0. ZAKLJUČAK 356

SAŽETAK 362

LITERATURA 364

ŽIVOTOPIS 380

PREDGOVOR

U analizi i raspravi o ulozi metonimije u proizvodnji i interpretaciji slike ovaj se rad fokusira na istraživanje slikovnog iskustva i modela integracije takvog iskustva u razvoju proširenog polja vizualnosti i njegovog utjecaja na umjetničku praksu pokretnih slika. Pri tome će se u pokušaju kritičkog pristupa metonimiji i aktualnoj teorijskoj interpretaciji slike analizirati pozadina nastanka i sustavi bliske veze vizualne percepcije i likovne translacije koji sudjeluju u integraciji različitih razina slikovne građe i sveukupnom sagledavanju zornosti te njene poetičke aktualizacije. Polazišna hipoteza počiva na premisi metonimije kao kognitivne pojave i konceptualne kategorije naše percepcije u slikovnoj i jezičnoj konstrukciji značenja. U tom rasponu umjetničke prakse ovaj rad ukazuje na zajedničku osnovu slikarstva i pokretne slike temeljem fenomena plošnog prikazivanja koji aktivira, aktualizira i priopćava specifične pojave u simultanosti vizualnog opažanja i stupnja intenzifikacije dojma. Time se cilj istraživanja odnosi na rasvjetljavanje zajedničke baze i utvrđivanje sukladnosti između fizičke strukture likovnog označitelja i semantičkog sadržaja, tj. koncepta slikovne matrice različite od metaforičkog tipa prenesenog značenja ili preslikavanja. Izdvajanjem i denotiranjem specifičnosti metonimijske zamjenjivosti prizora i perspektive za percepciju, doživljaj ili situaciju ukazat ćemo na značajnu ulogu metonimije u umjetničkom stvaralaštvu i prijenosu osjetilne artikulacije smisla na konceptualni model sintaktičkog sklopa slike. Uviđanjem bliskosti sredstva izlaganja i materijalne osnove medija sa sadržajnom platformom iskaza omogućuje nam se kvalitetnija orijentiranost unutar kompleksnog odnosa diskurzivne pozicije slike i njenog tematskog okvira. U tom se smislu nastoji rasvijetliti dinamička strukturiranost suprostavljenih dijelova slike kao inegralnih sklopova jedne nadasve elastične cjeline čija logika i značenjski smisao potiču imaginaciju i poetske sklonosti u stvaranju prirasta značenja aktiviranjem novih, proširenih znanja, iskustva i mišljenja o svijetu oko nas.

Uspostava osnovne teze zasniva se na kognitivnim teorijama metonimije i metafore kao polazišne osnove za hermeneutičku interpretaciju slike. Znanstvena metoda disertacije u osnovi leži na teorijskom, interdisciplinarnom i intermedijalnom proučavanju fenomena slike i jezika u kontekstu njihove medijske uporabe u slikarstvu i pokretnim slikama (igranom i eksperimentalnom filmu). Uz osnovnu literaturu povijesnoumjetničkih teorija analizirati će se i interpretirati razni teorijski stavovi s područja, fenomenoloških, strukturalističkih, kognitivnih i psihoanalitičkih istraživanja vizualne percepcije i jezika te likovnih umjetnosti, medija i kulture. U tom pogledu dodatno će se istražiti pojedini znanstveni članci, eseji, kritički osvrti i umjetnička djela, slike, fotografije, igrani i eksperimentalni filmovi povijesnih avangardi, neoavangardi i postavangardi, umjetnički video i aktualni aspekti suvremene

umjetničke prakse. Predmet proučavanja izvoditi ćemo prema formalnim i sadržajnim specifičnostima slike, njenim povijesnim slojevima i perspektivnim karakteristikama kroz razmatranja gestaltnih, proizvodno-konstrukcijskih, kompozicijskih i konceptualnih praksi likovnog i filmskog oblikovanja. Koncepcija rada stoga pruža djelomičan uvid u istraživanje povijesnog razvoja slike da bi se svojim glavnim dijelom oslonila na semantičku i hermeneutičku analizu te interpretaciju slikovne prakse u sklopu konceptualne integracije imaginarnog i simboličkog režima, tj. šireg poimanja objektivizacije.

U prvom poglavlju, prije svega, izložiti ćemo novi pristup metonimiji i metafori te njihovu konceptualnu primjenu na polju lingvističkih istraživanja jezične strukture, jezičnih izričaja i blisku povezanost vizualizacije i jezika. U sklopu teorije metafore gledanja i kontigviteta (bliskosti) značenjske baze slike i konceptualne metonimije proširiti ćemo istraživanje na konceptualne modele slikovnog načina označavanja s naglaskom na proizvodno majstorstvo umjetnika. Rasvjetljavanjem strukture slike u odnosu njezine primarne razine i pripadnih značenjskih konstrukcija, kritički ćemo razložiti distinkciju dvaju tipova izlaganja: metonimijskog slikovnog i metaforičkog slikovitog. Nadalje, pristupit ćemo uvidu u načine i umjetničke postupke pomoću kojih se vizualni sadržaji svijesti premještaju na unutarnji prizvuk slikarske materije. Time ćemo utvrditi i postaviti osnovne smjernice za kasniju analizu realnog odnosa ikoničkog znaka i naše mentalne referencije kao izvornog predmeta slike.

U drugom poglavlju posvetit ćemo se analizi i raspravi o problemu konceptualne relacije verbalnog i ikoničkog znaka u razvidu proizvoljnog jezičnog i motiviranog vizualnog sustava označavanja. S naglaskom na metonimijski udio u procesu apsorpcije jezika i tomu pripadne polisemije, diferencirat ćemo specifični jezični model metafore gledanja od slikovne predočivosti dubine. Time ćemo izdvojiti i ukazati na specifičnost metonimijskog pogleda na slikovnu građu putem kojeg sadržaji slike, za razliku od simboličke prisile vizualne metafore, nastaju konceptualizacijom specifičnih likovnih zahtjeva i pikturalnog plana označavanja. U tom pogledu posebice ćemo naglasiti ulogu metonimije u postupku konceptualne inovacije (metonimijski pomak) slike i geštaltnih procesa percepcije.

S gledišta hermeneutičke interpretacije, u trećem ćemo poglavlju raspravljati o slikovnoj regulaciji nevidljivih svojstava vidljivog plana slike. U sklopu konceptualizacije konvergentnih i ekspresivnih obilježja likovnog označitelja te njihove informativne vrijednosti otvorit ćemo raspravu o plošnoj strukturi slike i njezinim stratifikacijskim razinama prema kojima se uspostavlja koncepcija cjelovitosti ili prostorna koncepcija slike. Obzirom da se aktualni prirast značenja dešava se u postupku osmišljavanja pojavnosti kao

ostvarenje specifičnog identiteta slike, u ovom ćemo se poglavlju približiti ishodišnoj motivaciji umjetnika da s onim što pokazuje ujedno označava. Taj likovni postupak, nastao pod okriljem metonimijskog procesa, smatramo konceptualnim inovativnim činom i umjetničkim doprinosom u uspostavljanju plodonosnog odnosa značenja i svojstava likovne oznake.

Četvrto poglavlje, obzirom na predhodne procjene i zaključke, fokusira se na metonimijsku kritičku analizu ikoničke strukture plošnog prikazivanja u rasponu od srednjeg vijeka i renesansnih studija u olovci (tzv. *scarabocchia*) do baroka i umjetnosti 19. i 20. stoljeća. Komparativno, u razvidu pozicije modernističkih tendencija slikovnog oblikovanja i pojave pokretne slike, analizirat će se dinamički tragovi onog što se kod statične slike otkriva tek na razini apstraktnog uvida u temporalizaciju njenih elementarnih odnosa plohe i pozadine, mrlje i okvira, forme i sadržaja. Održavanjem fokusa na toj apstraktnoj, virtualnoj razini kognitivne i konceptualne situacije slike, ona povijesna, klasična slika dodiruje esencu pokreta i usmjerava težište našeg istraživanja ka napuštanju koncepta sličnosti i poistovjećivanja te nadstrukturu metaforičkog "tematiziranja" zamjenjuje za prikladniji i metodološki jasniji koncept zasnovan na realnim odnosima kontigviteta forme i sadržaja.

U petom poglavlju, kao dijelu analize i interpretacije pokretne slike, rasvijetlit ćemo ulogu metonimije u procesu stvaranja umjetničke perspektive fotografije i učinke takvih procesa na tvorbene aspekte umjetnosti pokretne slike. Ujedno ćemo u šestom poglavlju obrazložiti ključni utjecaj metonimije na dramaturškom i narativnom planu filma te njezin udio u poetičkim praksama eksperimentalnog i suvremenog umjetničkog filma.

Završno sedmo poglavlje govori o poetičkoj moći metonimije obzirom na njen specifični doprinos i ulogu u suvremenim strategijama umjetničkih praksi i teorije slike.

UVOD

U referentnim okvirima zadane teme o utjecaju slikarstva na razvoj pokretne slike, u radu se fokusiramo na rasvjetljavanje strukture i logike slike obzirom na konceptualnu prirodu metonimije unutar složenih procesa vizualne percepcije, umjetničke prakse i razvoja vizualne komunikacije. Analiza i rasprava o ulozi metonimije treba pokazati integriranost slikovnog iskustva u razvoju proširenog polja vizualnosti i njegovog utjecaja na umjetničku praksu pokretnih slika. Za razliku od ikonološke primjene metaforičke koncepcije reprezentacije slike i njene proizvoljno-simboličke sinteze sa sadržajima izvan slike, naše polazište razmatra sliku u okviru umjetničkog prijenosa zbiljskog, proizašlog iz dodirnih odnosa metonimijskog tipa konceptualizacije naše percepcije i slikovne perspektive,

Na podlozi kognitivnih teorija i zasadama kognitivne lingvistike, metonimija i metafora smatraju se osnovnim konceptualnim sredstvima prijenosa i preslikavanja kognitivnih modela na strukturu jezika, jezičnih izričaja i jezične slike (metafora gledanja). Pri tome, metonimija se izdvaja od metafore, posebice kad je riječ o bliskim relacijama kognitivnih operacija mentalnog i fizičkog iskustva s konceptima slike i jezika. Obzirom da se značenjske relacije između kognicije i konceptualizacije uglavnom temelje na "kontigvitetu", analiza metonimije u strukturi i logici slike pokriva više od jednog principa interpretacije.[1] Time se naše kritičko metonimijsko istraživanje slike, za razliku od istraživanja metaforičke homološke perspektive bazirane na jednosmjernoj "analogiji", preusmjerava na temeljitije rasvjetljavanje konceptualne uloge metonimije u integracijskim procesima kognicije i logičke strukture slike.

Usmjerenost ka raspravi i analizi metonimijskih obilježja bliskosti slikovne oznake i naše mentalne referencije adekvatna je aktualnoj teorijskoj poziciji pluralizma te, također, koegzistenciji polisemije slike i različitih mogućnosti interpretacija kako realnosti tako i dosega umjetničkih praksi u poetici slikarstva i pokretne slike. Odrazi stvarnosti, koje u slici razumijemo i doživljavamo prema osobinama uporabe medija i njegovog materijala, postavljaju nas pred teorijski zadatak da otkrijemo postojeće mehanizme metonimijske veze i načine zamjene s kojima slike odražavaju spoznajne uvide u mentalna i emocionalna stanja naše svijesti, a koja predstavljaju sastavni dio slikovne ekspozicije

[1] Pojam interpretacije podrazumijeva istraživanje načina prepoznavanja i shvaćanja s određene pozicije s koje se vrši promatranje. Pošto se metonimijske relacije razumiju u skladu bliskosti i logičke (suvisle) povezanosti predmeta (označitelja) i njegova značenja, istom se umnožavaju razine interpretacije znajući da predmeti sadržavaju više od jednog značenja. Ova polisemija ide u prilog onim tumačenjima koja smatraju da je veza između označitelja i označenog neodređena, labava i time podložna stalnoj verifikaciji. Upravo se na ovim postulatima promatra metonimijski neizravni označitelj i njegova funkcija u skladu raznih metoda uporabe jezika ili likovnog materijala. (Nap. a.)

Do današnjih dana vode se široke rasprave o spoznajnom učinku slike i njezinom dometu u razumijevanju onog što u suštini slika svojim prikazom očituje. U prvom redu kritički se odnosimo na raširenu uporabu metaforičkog tipa reprezentacije i komunikacijsku perspektivu ikonološke interpretacije utemeljene na jezičnosti slike prema kojoj figurativni elementi slike, sklopovi više razine primjetljivosti bivaju konstituirajući nadređeni slikovnoj bazi kao sklopovima niže razine primjetljivosti. Prigovori s područja hermeneutike slike, koji u načelu zastupaju određenu autonomiju slike, zalažu se za njezino potpunije razumijevanje obzirom na problematično i zamršeno učešće jezika u konceptualnoj strukturi razumijevanja slike. Ovim se, naravno, uz jezik stavlja na razmatranje i odnos slike prema pojmu zbiljskog obzirom na činjenicu da hermeneutika pravi razliku između reprezentacijskog statusa slike i autentične proizvodnje značenja vizualne građe. Naime, na višoj razini simbolizacije, u jednostavnom svođenju slikovnog sadržaja na problemsku razinu figure (ikonički znak), zanemaruje se značajni udio primarne vizualne građe - materijalne sadržine koja objedinjuje elemente forme i specifične slikovne sintakse s umjetničkim postupkom, odnosno izvedenim sadržajem.[2] To isto zanemarivanje lančano se odražava na generalizaciji reprezentacijskog statusa slike na način da se slikovna građa i konfigurirana zbivanja sintetiziraju prema događajima izvan slike. Ovo olako predstavljanje mentalnih koncepata i iskustva zbilje s proizvodnjom slike zanemaruje vrlo bitne sadržaje, odnosno one dijelove prema kojima razaznajemo specifičnu slikovnost i inovaciju slike. Znajući pri tome da je slikovnost sama bit i srž prema kojoj ocjenjujemo razliku umjetničke od tranzitivne slike kao razliku između slikovnosti (slika koja govori) i slikovitosti (slika u kojoj govore figure), naša se disertacija orijentira prema razumijevanju slike kao izražajne sposobnosti umjetnika da likovnim sredstvima proizašlim iz materijala slike izrazi svoje osjećaje, emocije i spoznajne dosege. U tom je smislu strategija stvaranja likovnih umjetničkih djela bliska mentalnoj strategiji metonimije da osobne poglede iz kulture u kojoj nastaje kanalizira kroz doživljaje, emocije i intuitivne procjene.[3]

Stoga nas objektivnost metaforičke koncepcije analogije slike i izvan slikovnih sadržaja ne interesira toliko koliko načini proizvodnje slike obzirom na bliski odnos slike i naših projekcija mentalne referencije.

Time aktualiziramo pitanje konceptualnog otklona slike i sadržaja zbilje te ga premiještamo na prednji plan interesa radi pronalaženja dodirne veze između strukture slike i

2 Usp., Carter, Curtis. (1976.), Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes, Vol. 9, No. 2, Published version. Leonardo, MIT Press, str. 111-118

3 Usp. Niemeyer, Susanne. (2003.), Straight from the heart - metonymic and metaphorical exploration, u: Barcelona, Antonio. pr., Metaphor and Metonymy at Crossroads: A Cognitive Perspective, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, str. 195-213

njene značenjske logike s procesima i sadržajima naše svijesti. U pozadini vidljivog svijeta slike, dakle, postoje nacrtne koncepcije i vizualne označiteljske prakse koje sačinjavaju ogledne primjere za pravilno isčitavanje figuracijske perspektive slike obzirom na spoznajnu ulogu vizualne precepcije. Metaforička su predviđanja i pretpostavke, stoga, suviše općenita i nedovoljna za preciznija razmatranja i elaboraciju kompleksne strukture podloge slike ili podsvijesti djela. Prodor u dubinu/strukturu slikovne konstrukcije zahtijeva razumijevanje pokretnosti i izmjene statičke supstitucije slikovnog označitelja (ikonike) s dinamičkim principima naše kognicije, tj. procjene s kojima se umjetnička medijacija razlikuje od simboličke sinteze vizualne metafore. U tom smislu zadatak ovog istraživanja usmjeravamo prema reafirmaciji izvorne vrijednosti slike rasvjetljavanjem specifičnog slikovnog načina označavanja te ukazujemo na činjenicu da se interpretacija značenja slike ne može podvoditi izravnim prijenosom značenja njezine figurativne (pojmovne) raspoznatljivosti već gledanjem slike i načinom na koji se slika u cjelini izlaže našem oku. *Differentia specifica* ovog pristupa je istraživanje prirode slike iz same slike, kojim se razjašnjava ključna uloga metonimije u produkciji i interpretaciji medija slike.

Uvidom u konstrukcijski, kompozicijski i semantički sklop slike predmet našeg izlaganja odnosi se na specifičnu funkciju metonimijskih procesa u konceptima slikovne matrice izlaganja. Istraživanje ćemo koncentrirati na razmatranje slike kao sustava proizvodnje sadržaja zbiljskog, za razliku od pojma slike kao prikaza neke druge zbilje. Time ćemo istaknuti blisku povezanost fizičke strukture slikovne oznake i njene posebne sintakse sa sadržajem ili konceptom vizualizacije, tj. slikovnim načinom izlaganja. Drugim riječima, u skladu odnosa slike i njene značenjske korelacije ovo istraživanje usmjeravamo više prema načinima oblikovanja ikonike slike i svojstava ikoničke oznake proizašlih iz problematike plošnog prikazivanja nego što bi to bilo 'izravnim' očitavanjem ili prenošenjem pozornosti na referentnu figuraciju. U tom svjetlu odnosa kritička analiza metonimije pokazati će se za pogodno i precizno sredstvo u analitičkom i interpretacijskom pristupu ikoničkom i značenjskom sklopu slike. U pokušaju primjene i aktualne teorijske interpretacije metonimije analizirati će se pozadina nastanka i distinktivni sustavi veze koji integriraju različite razine slikovne građe u sveukupno sagledavanje zornosti i njezine poetičke aktualizacije.

U prilog tome, referentna okosnica našeg istraživanja polazi iz dubinskih opažanja (procjenjivanja) strukture ikoničnosti slike i njezine logičke povezanosti s ishodišnim funkcijama vizualne percepcije.[4] Slijedom najvažnijih funkcija percepcije, predmetnog

[4] Vizualna percepciju smatramo sastavnim dijelom i u funkciji naše opće percepcije. Sudjeluje u složenom i velikim dijelom nesvjesnom procesu aktivne selekcije osjetnih i postojećih informacija putem kojih upoznajemo

prepoznavanja i lokalizacije, koje se simultano prepliću i nadograđuju u konceptima vizualnog i jezičnog oblikovanja, istražiti ćemo konkretnu i živu vezu vizualnih označitelja s principima jezičnog (verbalnog) označavanja. U riječima su slike i osjećaji svijeta nerazdvojivo povezani za misao te uvođenje riječi u sliku pomaže u sistematizaciji misaonih radnji, duševnih stanja i osjećaja.[5] Odnos slike i jezika, dakle, moguće je promatrati ne samo u sklopu poistovjećivanja slikovnog označavanja i jezičnog shematskog opisa već prema načinima na koji slike stvaraju situaciju govora. I upravo se u tom prostoru zbivanja naših govornih radnji i mentalnih projekcija osvjedočuje prostor slike koji se nazire i interpretira na šutljivoj razini likovnih zbivanja. Tim više što su konkretne jezične situacije sustavno vezane za gestaltne koncepte naše vizualne percepcije kao što su, primjerice: percepcija oblika i forme, odnos figure i pozadine, percepcija grupiranja (blizina i udaljenost, sličnost i razlike, kontinuitet, povezanost) te percepcija dubine i gibanja.

Riječ je o predlogičkim stanjima, afekcijama, intuitivnom procjenjivanju perceptivnih tendencija i mentalnim projekcijama gdje umjetnici pronalaze nepresušni izvor svojih vizualno-konceptualnih inovacija. U slici, na polju protučinjeničnih konkretizacija vizualne oznake, oprečnih sudova i jedne čiste diskurzivne pozicije vizualizacije otkrivamo metonimijske procese i logičku povezanost slike i naše osjetilne percepcije. U tom smislu istražujemo dinamičku strukturiranost opozitnih momenata slike kao integralnih sklopova jedne nadasve elastične cjeline čija logika i značenjski smisao potiču imaginaciju i poetske sklonosti u stvaranju prirasta značenja aktiviranjem novih, proširenih znanja i mišljenja o svijetu oko nas.

Okolnosti koje utječu na iznalaženje pravovaljanosti slikarstva i pokretne slike dodatno su otežane povijesnom praksom slike nastale na temelju pisanih tekstova, tj. slike u funkciji jezičnog teksta. Premda se u praksi prevođenja teksta slikom metaforički prenosi utvrđena logika radnje, 'oživljavanje' radnje teksta i sižejne strukture podliježe slikovnoj interpretaciji kao mogućnosti i vrsti stvaranja nove vizualne građe koju polazni tekst i ne mora sadržavati. Slijedom uvida u hermeneutičke interpretacijske prakse problemskog odnosa slike i riječi Hansa Georga Gadamera, Gottfrieda Boehma, Maxa Imdahla i Oskara Bätschmanna, koji pojam slike razmatraju u sklopu specifičnosti slikovne sintakse različite od jezične, intuitivno smo skloniji Gademerovom šutljivom govoru slike, Boehmovom pojmu prirasta značenja, Imdahlovoj ikonici i Bätschmannovoj ideji žive nazočnosti nego što bi to

---

i prepoznajemo značenja predmeta, pojava i događaja svijeta te stičemo sposobnost organizacije i interpretacije raznorodnih podataka te obrade istih u svrhu opstanka bića. (Nap. a.)

[5] Usp. Rosenberg, Harold. (1982.), *Umjetnost i riječi*, u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 231; također u: Von Uslar, Detlev. (1999.), *Psihologija i svijet*, Matica Hrvatska, Zagreb

bile analize ikonološke perspektive slike.[6] Budući se ikonološka analiza temelji na figuracijskim aspektima predmeta, djela ili pojava na slici u vidu proizvoljnih tumačenja "očite" vidljivosti, takva interpretacijska metoda zahvaća tek (pred)vidljivi dio cjelokupnosti slike.[7] Ikonološka predviđanja, stoga, smatramo nedovoljna u razmatranju kompleksnosti strukture i logike slike.

Što se tiče samog pojma metonimije i njegove primjene, u najčešćem slučaju, koristit ćemo recentne kognitivno-lingvističke formulacije označavanja aktivne zone nevidljive cjeline bliskim joj vidljivim dijelom (forma za koncept, koncept za formu, koncept za sadržaj, sadržaj za koncept, forma za sadržaj, sadržaj za formu). U otkrivanju mentalnih procesa kao sukladnih razvoju i uporabi jezika bilo na planu bazične komunikacije tako i na razvojnom planu kognitivnih sposobnosti ljudske jedinke, Romanu Jakobsonu pripada posebno mjesto obzirom na dalekosežne spoznaje o temeljnim procesima metonimije i metafore.[8] Tim više što su se kognitivno-lingvistička istraživanja jezika u najvećoj mjeri proširila i pragmatički pristup jeziku podredila konceptualizaciji izričaja i njihovoj utkanosti u našu jezičnu i vizualnu strukturu svijeta (Lakoff i Johnson, 1980; Langacker, 1987, 1993; Radden i Kövecses, 1999; Dirven, 2003; Koch, 2003; Al-Saharafi, 2000, 2004; Panther, Thornburg i Barcelona, 2009). U bazi kognitivne lingvistike jezik opisuje i strukturira ne samo pojave iz domene jezičnosti već jednakomjerno nastaje pod utjecajem jezičnog i brojnih izvan lingvističkih sustava od kojih mu je najbliži vizualni. Polazište je da su metafora i metonimija temeljni procesi s kojima jezik osigurava pristup vizualnom i ostalim sustavima te sintetički organizira pojmovnu sliku za neophodnu komunikacijsku konkretizaciju.

No, premda se istraživanje metonimičnosti u konstrukciji simboličkog režima jezika proširilo i uplelo u same temelje sintakse, semantike i pragmatike, odjeci na platformi vizualne umjetnosti ostaju blijedi i nedovoljno upečatljivi. Nagovještaji kognitivnih lingvista da se pojam vizualne metafore kao konkretne jezične i vizualne situacije zasniva na lancu metonimijski profiliranih domena (Panther i Thornburg, 1999; Radden, 2008; Kövesces, 2010), isti nisu primijećeni niti ozbiljnije uzimani u temeljnim raspravama o slici i, dakako,

[6] Uz značajna djela navedenih autora čija je literatura izložena u pojedinim poglavljima ove disertacije upućujemo čitatelje na izabrane radove navedenih autora u knjizi koju je priredila: Briski Uzelac, Sonja. (1998.), *Slika i riječ*, IPU, Zagreb

[7] Ovdje se referiramo na procjenu razlike između slike i jezika koju Vanda Božičević izdvaja u smislu ukazivanja na specifičnost "očitavanja" ikoničkog znaka: "*Upravo apstraktna slika čini očiglednim princip slikovnog označavanja, činjenicu da se značenje slike ne 'očitava ' naprosto izravnim prenošenjem na predmet referencije, već gledanjem same slike.*" Božičević, Vanda. *(1990.), Slika i riječ*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 131; također: Louis, Marin. (1982.), *Kako čitati sliku*, u: Miščević ,Nenad i Zinaić, Milan, pr. *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 125

[8] Jakobson, Roman. (1966.), *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd; Jakobson, Roman i Halle, Morris. (1988.), *Temelji jezika*, Nakladni zavod Globus, Zagreb

izostavljeno je učešće metonimije u formulaciji onih zakona slikovne sintakse koji reguliraju specifične procese vizualnog oblikovanja i koncepte vizualne metafore, uopće. Temeljem našeg istraživanja, na razmeđi jezika i slike, otvara se prostor za jedno novo polazište i interpretaciju ishodišnog predmeta slike. To nam omogućuje svježiji pogled na slikarstvo i, svakako, na specifičnost značenjske osnove slike s kojom je razlikujemo od drugih semiotičkih sustava, a naročito od jezika (Bettetini, 1968; Weltruski, 1982; Boehm, 1997). Postavljanjem opreke između slike i jezika, u stvari, činimo ono što se očituje u vizualizaciji: predočavamo i prenosimo osjećaj zbiljskog u pojam kao razliku i konceptualnu formulaciju logičke shemu jedne otvorene definicije slike.

Zato je temeljni i osnovni plan ove disertacije istraživanje slike obzirom na činjenicu da je slika, kao i jezik, nedovršena i nedovoljna u opisu živog svijeta, da je njena značenjska osnova imaginarna te da je svaka njena konkretizacija jedna vrsta pretpostavke i dio prešutnog pogleda na svijet u terminima u kojima su formulirana pitanja (Langacker, 2009). Na taj način želimo aktualizirati slikovnu različitost i formalnu ekspoziciju temeljnog i tradicionalnom mimetizmu nevidljivog (nepotrebnog) nacrta ishodišne strukture slike. U obratu i zauzimanju za pogled na sliku iz ruke onog koji je stvara, zalazimo u polje metonimijske artikulacije, tj. bliskosti ili kontigviteta označenog i označitelja. Time se i pogled na mimetičku funkciju slike mijenja: prodorom u elementarnu strukturu slike, zakoni o kojima je riječ definirani su sredstvom s kojim se izražavaju da bi se u izrazu ukotvili i definirali u odnosu ekspresivnih i konotativnih funkcija slikovnog znaka. Na taj način vidljivi svijet izvan slike postaje konceptualnim svijetom imaginacije pa se odnos svijeta i slike stubkom mijenja: slika postaje ishodišna i mentalna ploča djelovanja samih sastavnica ideja vizualnosti i naših koncepata o stvarima i pojavama svijeta.

Analiza i rasprava oko neprimjetnih okolnosti percepcije slike s toga zauzima najveći dio ovog istraživanja, ukoliko smo se vratili na početak teze i glavnog predmeta istraživanja ove disertacije, a to su metonimijska obilježja u strukturi i logici slike. Može li se slika bez ostatka onog neprevodivog i neizrecivog nijemog taloga (Ingarden, 1975) ili ikoničkog viška (Boehm, 1998), uopće percepirati kao slika govori nam o nevidljivoj dimenziji i polju ikoničke napetosti koje je bitno različito od izravnog opažanja i jezične mogućnosti prijevoda. S toga se istraživanje nevidljivosti u slici razlikuje od krajnjih formulacija prepoznatljive (poistovjetive), odnosno metaforičke reprezentacije svijeta oko nas.

PRVI DIO

ŠTO JE METONIMIJA I METONIMIJA SLIKE

1.0. OBILJEŽJA METONIMIJE U SLICI I RIJEČI

1.1. Distinkcija metonimije i metafore u kognitivnoj lingvistici

Još od vremena poznate Humboltove doktrine o utjecaju jezika na mentalni razvoj čovjeka i njegov pogled na svijet,[9] traju istraživanja o sukladnosti jezične djelatnosti i shvaćanja. Povezanost današnje lingvistike i filozofije jezika otkriva nam bliske veze između formalnih elemenata jezika, smisla i značenja te daje značajne odgovore o tome kako se misao otjelovljuje u jeziku. Objektivistička teza o neutralnosti jezika od kognitivnih sposobnosti čovjeka napušta se u korist dokaza o integriranosti jezika, kulture i ljudske sposobnosti samorefleksije. S jezikom stvaramo znanje, navike i kulturu života, te ga prenosimo u rad (Slobin, 1987, 1996; Taylor, 2002; Deutscher, 2010).

> "*Nasuprot hipotezi o automnosti jezika, koju zastupa Chomsky, kognitivni lingvisti posmatraju jezičnu sposobnost kao sposobnost koja zavisi od ostalih senzornih, motornih i kognitivnih sposobnosti, percepcije, pažnje, društvene interakcije i direktnog iskustva. Jezik ne samo da zavisi od ovih sposobnosti i iskustva, nego se one u jeziku direktno reflektiraju.*"[10]

Ovaj zaokret u pristupu jeziku uvode kognitivni lingvisti smatrajući da se u okviru kognitivnih mehanizama ustrojavaju konceptualne sposobnosti koje su prisutne ne samo u jeziku nego u gotovo svim domenama ljudskog djelovanja.[11] Što se tiče jezika i njegova utjecaja na shvaćanje i razumijevanje svijeta oko nas, ova lingvistička struja, uz fikciju, mentalne prostore i projekciju, posebice naglašava konceptualnu metaforu i metonimiju kao ključne procese pri mišljenju i razumijevanju. Za razliku od njihove funkcije u retorici, stilistici i književnoj praksi, kognitivna lingvistika smatra metaforu i metonimiju konceptualnim modelima i osnovnim strategijama uma u procesima spoznavanja. (Lakoff i Johnson, 1980; Langacker, 1987, 1993; 2003, 2009; Gibbs, 1994, 1999; Brdar, 2005; Belaj i Faletar, 2006; Krišković, 2005, 2009; Erdeljić i Vidaković, 2005; Radden i Kövecses, 1999; Dirven, 2003; Fauconnier i Turner, 2002; Panther, Thornburg i Barcelona, 2009; Al-Sharafi,

[9] Vidi u: Slobin, I. Dan. (1996.), *From "Thought and Language" to "Thinking for Speaking"*, u: J. J. Gumperz i S. C. Levison, pr., *Rethinking lingvistic relativity*, Cambridge University Press, str. 70-96; također: Cassirer, Ernst. (2000.), *Prilozi filozofiji jezika*, Matica hrvatska; Cassirer, Ernst. (2000.), *Prilozi filozofiji jezika*, Matica hrvatska, Zagreb; Pupovac, Milorad. (1990.), *Jezik i djelovanje*, Biblioteka časopisa "Pitanja", Zagreb

[10] Imamović, Adisa. (2011.), *Metonimijski procesi u nominalizaciji: Kognitivno-lingvistička analiza*, OFF-SET Tuzla, Tuzla, str. 18.

[11] Usp. Lakoff, George i Johnson, Mark. (2003.), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago and London (Knjiga je objavljena na hrvatskom jeziku pod naslovom: *Metafore koje život znače*, Disput, Zagreb, u lipnju, 2015. godine.; Nap. a.)

2004; Tabakowska, 2005; Geld, 2006). Služeći se jezikom, smatra se, mi vršimo aktivnu korespodenciju s mehanizmima našeg tjelesnog i mentalnog iskustva kao sastavnim dijelovima naše ukupne kulturalne svijesti.

Ovo zajedničko stajalište kognitivista preusmjerilo je istraživanje jezika na raspravu i analizu pojmovno-značenjske strukture jezičnih izričaja u okviru konceptualizacije i organizacije s načinom percepcije svijeta oko nas. Koncepti kategorizacije, selekcije, ujednačenja ili odjeljivanja jednakomjerno su prisutni u jeziku kao i pri kognitivnoj obradi u našem umu (percepcija, rasuđivanje) pa se značenje u okviru konceptualne strukture jezika odnosi prema konceptualizaciji u umu govornika.

> "*Iz perspektive kognitivne semantike, jezične konstrukcije omogućuju pristup nelinearnom umreženju mentalnih sadržaja i kognitivnim modelima znanja koji tvore cjeline značenja nesvedive na zbir vlastitih sastavnica.*[12]

Drugim riječima, metafora i metonimija smatraju se mentalnim procesima i strategijskim polugama uma koje omogućuju pristup izvan jezičnom iskustvu, drugim sustavima znanja kao i našim emocijama. Smatra se, naime, da konstrukcija jezičnih izričaja polazi iz baze naše imaginarne sposobnosti obrade višeslojnih podataka i informacija u iskustvenu sliku svijeta koja se prepoznaje u temeljnom pojmu *konceptualne metafore*. Prema Lakoffu i Johnsonu pojam *konceptualne metafore* odslikava samu bit jezika i njegovu primjenu u spoznajnoj kategorizaciji značenja i pojmova.[13] Značenje i tvorba jezičnih pojmova odražava se na simboličkoj ravni jezika koja se jednakomjerno odnosi na naš odnos prema objektima svijeta oko nas i na naše znanje o njima.

> "*Pitanja koja se tiču značenja u prirodnom jeziku i načina na koji ljudi razumiju svoj jezik i svoja iskustva smatramo empirijskim pitanjima, a ne pitanjima apriornih filozofskih pretpostavki i argumentacije.*"[14]

Obzirom da su jezična značenja i pojmovi dijelovi našeg cjeloživotnog znanja, oni su duboko usađeni u naše iskustvo, ponašanje i odnos prema svijetu. Metaforička struktura jezika je stabilna ukoliko odgovara osnovnim orijentacijskim parametrima našeg znanja o svijetu oko nas. Tako imamo da su temeljni koncepti GORE/DOLJE ili NAPRIJED/NAZAD metaforički modeli nastali prema fizičkom i mentalnom iskustvu te njegovoj primjeni na cjeloživotno iskustvo.

---

[12] Perak, Benedikt. (2014.), Razlike metonimijskog i metaforičkog opojmljivanja kategorije straha i ljubomore, Riječki filološki dani 9, Filozofski fakultet sveučilišta u Rijeci, Rijeka, izvorni znanstveni članak, URL. perak_razlike_metonimijskog_i_metaforickog -strah-ljubomora.pdf (pristupio, 01.02. 2015.)

[13] Za više u: Lakoff, George i Johnson, Mark. (1980.), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago. Prijevod i dopunjeno izdanje u: *Metafore koje život znače,* (2015.), Disput, Zagreb

[14] Ibid., str. 185

Proširenje istraživanja jezika na gotovo sve modele integracije mentalnog i fizičkog iskustva sadržano je u teoriji o *utjelovljenju* koja polazi od ideje da su značenja zasnovana na funkcioniranju ljudskog tijela pa se pojam utjelovljenosti (eng.: *embodiment meaning*) odnosi se na stav i mišljenje o sukladnosti i prirodnom odnosu između jezika, naših iskustava, navika i emocija. Štoviše, "*naša su primarna tjelesna iskustva*", rezimira Imamović, "*osnova za predodžbene sheme, koje su, nadalje, osnova za apstraktna značenja*." (Imamović, 2011: 19).

U svakodnevnom životu, pri stjecanju iskustva i rečenog temeljnog znanja, konceptualna metafora omogućuje visoki stupanj praktičnosti i uvjerljivosti. Uvriježeni primjer metaforičke zamjene vremena za novac u poznatoj frazi VRIJEME JE NOVAC,[15] nije samo način označavanja apstraktnog pojma vremena (ciljne domene) s poznatom vrijednošću novca (izvorna domena) nego je u pitanju način na koji shvaćamo i konceptualiziramo apstraktni pojam vremena s poznatom te, prema tome, određenom kategorijom novca. Konceptualizirano vrijeme prelazi u dominion pragmatičnog odnosa s novcem pa se primjeri koje susrećemo u svakidašnjoj komunikaciji "*Požuri, vrijeme je novac."* ili "*Potrošio sam vrijeme, uzalud!*", stoje u relaciji rečenog pojma primarne konceptualne metafore. Obzirom da je takav pojam sastavni dio našeg iskustva i kulturalna činjenica koja oblikuje mišljenje i odnos sa svijetom oko nas, kognitivna lingvistika smatra metaforu ne samo za figuru govora ili pjesnički načina izražavanja, kako je to tumačila klasična retorika i stilistika, već osnovno konceptualno sredstvo generiranja misli utemeljeno na logičkim pretpostavkama tjelesnosti, razuma i realne koncepcije stvarnosti.[16] Primjeri kao što su LJUBAV JE SUKOB ili VRUĆINA JE BOLEST jasno nam govore o širokoj implementaciji konceptualne metafore na gotovo sve vidove ljudskog života i znanja. Spoznajna uloga konceptualne metafore "*understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*" (razumjeti i iskusiti jednu vrstu stvari u terminima druge)[17] višestruko objašnjava udio jezika u načinu na koji razmišljamo i stvaramo kulturalne modele te sliku o sebi i svijetu oko nas.

Obzirom da je naš odnos prema svijetu nedjeljiv od organizacijske povezanosti jezika s drugim sustavima znanja i iskustva izvan jezičnih prostora (primjerice sustav vizualne percepcije), kognitivni lingvisti proučavaju ne samo jezik, već zagovaraju integrativni pristup jeziku putem razotkrivanja kognitivnih mehanizama i njima sukladnih sposobnosti imaginacije.[18] Pojam utjelovljenja i integrativni pristup jeziku, koji zagovaraju kognitivisti,

[15] U kognitivnim studijima metonimije i metafore pišu se velikim slovima, ali umanjenog fonta.
[16] Usp. Kövecses, Zoltán. (2005.), *Metaphor in Culture*, Universality and Variation, Cambridge University Press, New York
[17] Ibid., str. 5
[18] Fauconnier, Gilles i Turner, Mark. (1999.), *Metonymy and Conceptual Integration*, u: Klaus-Uwe Panther,Günter Radden. pr., *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamin Publishing Co., Amsterdam, Philadelphia, str. 77-90; također u: Gradečak-Erdeljić, Tanja i Vidaković, Dubravka. (2005.), *Ilokucijska*

govori nam o poticajnoj ulozi simboličkog sustava jezika kao i njegovoj interakciji s drugim sustavima izvan jezičnog prostora detekcije (npr. vizualna i haptička percepcija). Pitanje o načinu na koji se jezikom mogu precizirati sadržaji svijesti ili sposobnost jezika da u svojim izričajima prenosi subjektivne i emocionalne poruke izvan jezične norme opisivosti, potaklo je širu raspravu o sposobnostima imaginacije, jezičnim konceptima i ulozi drugih sustava znanja u spoznajnim procesima. Lingvistička potreba za nalaženjem "pravog izraza za pravo mjesto" usmjerila je istraživanje prema onoj svrsi prema kojoj je jezik nastao kao univerzalno sredstvo dostignuća naše spoznaje o stvarima i pojavama svijeta oko nas.

Zaokret prema istraživanjima načina profiliranja jezičnih izraza i odnosa jezika u sklopu cjeloživotnog iskustva zahtijevao je i druge pristupe jezičnoj tvorbi u parametrima bliskosti i konkretnije povezanosti fenomena jezika i našeg živog suučesništva. S gledišta da osnovna motiviranost govornika polazi od pokušaja da se riječima dostigne ono što se misli, osjeća i zna, američki lingvista Ronald Langacker smatra da u istom pokušaju jezik nije sposoban biti određen (eng.: *explicite lingvistic coding*) u punom smislu onog što se misli, odnosno u onoj mjeri u kojoj se određeni predmet govora percepira. Stoga, "*pojmovi koji se simbolički kodiraju na jezičnoj razini riječi (...) predstavljaju čvorove pristupa umreženom sustavu znanja i konstrukciji značenja.*"[19] Time se kognitivističke teorije o utjelovljenosti jezika povezuju s emocijama i načinima na koji su emocije utkane u sveukupni razvoj konstrukcije značenja. Odabir izraza, stoga, ovisi i o emocionalnoj procjeni govornika, njegovom znanju, navikama, kulturi, subjektivnosti i kontekstu u kojem se izričaji pojavljuju. Odabiri nastaju prema motivaciji govornika koja uključuje širu sliku od predstavljene jezične strukture. Pošto su u kognitivnoj lingvistici metafore pojmovi s visokim stupnjem određenosti značenja (eng.: *determinacy*), neizravni izrazi koji sugeriraju, asociraju, pobuđuju i usmjeruju pozornost na 'ono što se želi reći' (eng.: subject matter), a koji stoje u pozadini mišljenja o izrečenom, razmatraju se u okvirima metonimijskih procesa koji u najvećoj mjeri subordiniraju s izvan jezičnim i jeziku opskrbnim, nevidljivim prostorima svijesti (emocije, osjeti, izvori informacija iz sustava koji ne pripadaju jezičnom kao što su to motorički sustav, sustav kinestezije, haptike, sinestezije i sl.). Općenito se smatra da su ti teško izrecivi, ne-semantički ili 'neizrečeni' prostori (nisu leksikalizirani) precizniji indikatori namjere govornika, nude širu i jasniju sliku te predstavljaju fundamentalnu okosnicu egzistencijalne osi značenja (krajnje značenje na koje se izrečeni pojam referira).

---

metonimija u svjetlu kognitivnog pristupa komunikaciji, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb, Split, URL. https://bib.irb.hr/datoteka/195424.ilokucijska_metonimija.doc (prostupio, 03.02. 2010.)

[19] Citat Langckera preuzet iz: Perak, Benedikt. (2014.), *Razlike metonimijskog i metaforičkog opojmljivanja kategorije straha i ljubomore,* str. 558

Pošto lingvističari smatraju da označitelj i označeno nisu spojeni na način da se označiteljem može u potpunosti denotirati predmet izričaja već da se mogu detektirati tek moguće denotirajuće veze upućujemo na Langackerov prijedlog novog modela promišljanja jezika:

> "*My general suggestion is that the canonical situation is not one of determinacy, but rather indeterminacy (Langacker 1998). Although precise, determinate connections between specific elements are certainly possible, they represent a special and perhaps unusual case. More commonly, there is vagueness or indeterminacy in regard to either the elements participating in grammatical relationships or the specific nature of their connection. Grammar, in other words, is basically metonymic, in the sense that the information explicitly provided by conventional means does not itself establish the precise connections apprehended by the speaker and hearer in using an expression. Explicit indications evoke conceptions that merely provide mental access to elements with the potential to be connected in specific ways, but the details have to be established on the basis of other considerations. Explicit linguistic coding gets us into the right neighbourhood, in other words, but from there we have to find the right address by some other means.*"[20]
> (Općenito predlažem da kanonska situacija nije određenost, već prije neodređenost. Premda preciznije, determinirane veze između specifičnih elemenata zasigurno su moguće, one predstavljaju poseban i, vjerojatno, neuobičajen slučaj. Štoviše, postoji nejasnoća i neodređenost u odnosu na druge elemente koji sudjeluju u gramatičkim vezama ili u specifičnoj prirodi njihove povezanosti. Gramatika, drugim riječima, je temeljno metonimijska, u smislu da informacija koja je eksplicitno izvedena iz konvencionalnog značenja ne podrazumijeva sama po sebi precizne veze u shvaćanju i uporabi bilo kojeg izraza govornika i slušača. Izričiti navodi pobuđuju zamisli koje jedva da omogućuju mentalni pristup elementima, ali s potencijalom da budu povezani na specifične načine, čiji detalji moraju biti izgrađeni na bazi drugih okolnosti. Izričito lingvističko kodiranje dovodi nas u točno okruženje, drugim riječima, odatle moramo pronaći točnu adresu drugim sredstvima.) Prev. Nila Nižić

Prije svega, smatra se da metonimija omogućuje propusnost iz same baze značenja. U standardnoj definiciji kognitivne lingvistike metonimija je kognitivni proces i konceptualna pojava koja nam omogućuje da dijelom stvari ili njenim svojstvom predstavimo generirajuću cjelinu ili neki drugi dio te stvari kojoj ne mora sličiti niti se zbrojem tih dijelova može percepirati misleća cjelina.[21] Cjelina ne mora biti eksplicitno prisutna, ali svakako aktivna i aktualna zona mišljenja i, dakako, značenja. Lakoffova i Johnsonova definicija kao"*using one entity to refer to another that is related to it*" (uporaba jednog entiteta u zamjenu za drugi koji je s njim povezan) (Lakoff i Johnson, 1980: 35) ili Adise Imamović "*jedna se riječ koristi da*

[20] Langacker, Roland. (2009.), *Metonymy in Grammar*, u: Panther, Thornburg i Barcelona. pr., *Metonymy and Metaphor in Grammar*, John Benjamins Publishing company, Amsterdam/Philadelphia str. 46

[21] Opširnije o metonimiji vidjeti u: Al-Sharafi, Abdul Gabbar Mohammed. (2000.), *Toward a textual theory of metonymy: a semiotic approach to the nature and role of metonymy in text*, Durham theses, Durham University,URL. http://etheses.dur.ac.uk/4509/ (Ova je doktorska disertacija objavljena u knjiškom obliku: Al-Sharafi, Abdul Gabbar Mohammed. (2004.), Textual Metonymy: A Semiotic Approach, Palgrave Macmillan, NY

bi se referiralo na nešto drugo" (Imamović, 2011: 20-21), znači da kad kažemo "*Čuo sam Beethovena*", mislimo na glazbu, a ne na Beethovena kako je nešto rekao. Iz ovog je primjera jasno da se uporabom metonimije izbjegavaju jezične određenosti kao i mogućnost da se primjena jezika u standardnoj komunikaciji proširi na njene nesemantičke sastavnice.

U leksici, primjerice, metonimija je neodvojiva od drugih jezičnih razina. Uključena je u brojne rasprave na gramatičkim razinama nižim od leksičke (fonetika, morfologija), kao i na razinama višim od leksičkog (frazeologija, sintaksa, pragmatika). Obzirom da je metonimija intrizična sintaktičkoj strukturi, uočen je njen snažni utjecaj na formiranje diskursa i načine obrazovanja modela izražavanja. Za razliku od metafore, za koju se smatra da ima spoznajnu ulogu u širenju poznatog znanja na druge manje poznate ili apstraktne domene, metonimija promiče ne-semantičke sastavnice jezika tako da na mjesto uobičajene riječi uporabi neku drugu riječ ili pojam koji je s njom u bliskoj ili prirodnoj zavisnosti (UZROK ZA POSLJEDICU, SREDSTVO ZA UPORABU, UMJETNIČKO DJELO ZA UMJETNIKA, PERSPEKTIVA ZA PERCEPCIJU, INSTRUMENT ZA PROIZVOD i dr.).[22]

Obzirom da se metonimija smatra za kognitivni mehanizam i u jeziku konceptualna pojava u kome jedan pojmovni entitet (izvorni) priziva i u bliskoj je vezi s drugim (ciljnim) entitetom, proširenja metonimijskog označavanja privlače posebnu pozornost. Tim više što se uloga metonimije posebice ističe u tvorbi izvorne domene konceptualne metafore.

> "*(…) jezični izrazi samo pokazuju da o ciljnoj domeni razmišljamo kroz izvornu domenu. Izvorne domene su obično fizičke domene, i nešto što nam je blisko i dobro poznato, kao što su kretanje, prostor, sadržavanje, udaljenost, veličina, orjentacija, percepcija i slično, dok su ciljne domene obično apstraktne i manje poznate, kao što su: vrijeme, život, razmišljanje, komunikacija, emocije, namjere, moral, brak, društvo, ekonomija, politika i slično. Ovo pokazuje da obično apstraktne domene shvaćamo preko fizičkih domena, koje su nam poznatije, opipljive i mjerljive. Ovo razumijevanje je zasnovano na nizu veza između izvorne i ciljne domene.* (Imamović, 2011: 27)

Poznato je da metonimija djeluje unutar tzv. idealiziranog kognitivnog modela (eng.: ICM), okvira ili scene.[23] Metonimija se zato smatra da djeluje unutar kognitivno dostupnog

[22] Opširnije u: Haser, Verena. (2005.), *Metaphor, Metonymy,and Experiementalist Philosophy,* Mouton de Gruyter, Berlin, New York

[23] Definiciju ICM sustavno je opisana na ovaj način:" (…) *klasični idealizirani kognitivni model ili Idealized Cognitive Model (ICM) kojega je prvi uveo George Lakoff kada se za opis metafora kao reprezentativnih kognitivnih jezičnih mehanizama pod ovim nazivom uobličio ono što Fillmore npr. opisuje kao 'scenarij' ili kao 'okvire' (frames). ICM prema Lakoffu osim koncepta okvira kao načela srtukturiranja ovih «složenih, strukturiranih cjelina» podrazumijeva i slikovno-shematsku strukturu kako ju opisuje Langacker te Lakoff i Johnsonovu teoriju metaforijskih i metonimijskih preslikavanja.Unutar ICM-a metafora i metonimija u stanju su fokusiranjem na određeni dio koncepta ili isticanjem osobina sudionika u scenariju, bilo metaforijskim ili metonimijskim preslikavanjem, prenijeti informaciju jezičnim sadržajem koji se u tradicionalnoj nomenklaturi*

šireg područja znanja koje nije izravno leksikalizirano. Metonimijska preslikavanja (eng.: *mapping*) iz tog šireg područja znanja, koja nerijetko uključuju fizičke domene i primarne emocije, pokazuju da specifična metonimijska značenja mogu biti bliža ili udaljenija od ciljnih namjera govornika (konceptualna ikoničnost) i obratno, da se značenja mogu naglašeno istaknuti ili namjerno potisnuti obzirom na kontekst i motivaciju onog što se želi reći načinom kako se to kaže (eufemizam, postupnost, ritam i sl.). Riječ je o tome da se funkcija metonimije ogledava prema stvarnom odnosu između 'prividno' udaljenih pojmova konceptualne metafore. Privid se u ovom slučaju tumači kao otklon (neizravne pogodbene rečenice, područje diskusije) izvorne od ciljne domene, kao što se i stvaranje velikog broja leksičkih pojmova odnosi prema metonimiji (Brozović Rončević i Žic Fuchs, 2005; Imamović, 2011).

Povezanost jezičnih izričaja s izvan jezičnim prostorima svijesti metonimija prenosi logičkom vezom. Recimo, riječ *glava* može se odnositi na pamet, a riječ *beton* označava čvrstoću materijala. Međutim, u složenici: "*Betonske glave.*", jasno nam je da se misli na pojam nečijeg ograničnog znanja. Za sliku napravljenu tehnikom akvarela upotrijebit ćemo skraćeni metonimijski izraz *akvarel* premda označava tehniku ili uporaba riječi *film* u najčešćem slučaju odnosi se na kinematografiju ili vrstu filmskog djela premda izvorno značenje upućuje na tanki premaz na celuloidnoj traci ili u industriji označava premaz kovina i metalnih predmeta. Ovo proširenje značenja uključivanjem izvan jezičnog iskustva i znanja omogućuje metonimiji široki spektar djelovanja i realizaciju inovacijskih procesa imenovanja i označavanja u bilo kom djelokrugu jezične ili vizualne prakse. Bitno je reći da metonimija uključuje jedan vid odstupanja (elipse, otklona) od principa analogije i konvencionalnog tipa komunikacije pa metonimiju možemo smatrati za jedan od temeljnih principa figurativnosti.

Prema poznatoj funkciji metonimije - DIO ZA CJELINU - "*(...) dio koji koristimo za metonimijsku referencu određuje koji je aspekt cjeline u žiži.*" (Imamović, 2011: 38). Dio koji je u *žiži* interesa metonimijski potiče kognitivni mehanizam i aktivira mentalne procese našeg mrežnog sustava značenja. Ova se aktivacija odnosi na sve vidove cjeloživotnog znanja što omogućuje jeziku široku primjenu i doseg izvan jezične kompetencije opisa do pojava i stvari koje nadilaze standardna područja percepcije i jezične kompetencije. Mogućnost da dijelom neke cjeline stičemo produbljena saznanja o cjelini postavlja metonimiju u *žižu* interesa geštalnih istraživanja. Tim izdvajanjem se proširuje funkcija metonimije s jezične na izvan jezičnu razinu te time obezbjeđuje njena epistemička funkcija.

---

naziva figurativnim." Gradečak-Erdeljić, Tanja i Vidaković, Dubravka. (2005.), *Ilokucijska metonimija u svjetlu kognitivnog pristupa komunikaciji*, str. 5-6

Obzirom da je metonimija prvenstveno kognitivni proces, značenjska profiliranja metonimijom omogućuju spajanja između različitih i proširenih sustava znanja koji se naizgled ne dodiruju ili nisu kompatibilni. Primjeri su brojni iz korpusa nedoslovnih izričaja kao što su to zamjene na razinama stila kao specifične vrste ophođenja. Time stvaramo različite modele i metode indirektnog sporazumijevanja. Pri tome govornici se služe posebnim tehnikama oblikovanja jezičnih izričaja kao što su to ublažavanja, odlaganja, suprostavljanja, postepenosti, eufemizmi i sl. Ovaj značajni obrat u promatranju metonimije, koji nije samo retorički, postavlja se za univerzalno pravilo u svim vidovima komunikacije.

Ogromni značaj metonimije u spoznajnim, odnosno konceptualnim procesima kognitivni lingvisti nalaze, prije svega, u predikacijama i ilokucijskom govornom činu kao predikacijske i ilokucijske metonimije (Panther i Thornburg, 1999; Erdeljić i Vidaković, 2005), Barcelona nalazi ulogu metonimije u zaključnim izvodima (Barcelona, 2005), Langacker u neodređenosti metonimije nalazi pravila za gramatičku tvorbu (Langacker, 2009), Al-Sharafi sustavno objašnjava ulogu metonimije u konceptualnom odnosu forme i sadržaja (Al-Sharafi, 2000, 2004) dok Gibbs metonimiju smatra za konceptualni model mišljenja (Gibbs, 1994, 1999). Također, iz korpusa opsežnih istraživanja neizravnih pogodbenih rečenica, tvorbe vlastitih imena i riječi ((Brdar i Brdar-Szabó, 2003, 2011; Brozović i Žic-Fuks, 2005; Imamović, 2011) valja spomenuti lingvistice Gradečak-Erdeljić i Vidaković koje naglašavaju posebnu ulogu metonimije u stvaranju primarnih jezičnih struktura na razini stila koje su "*postale nositeljicama određenih komunikacijskih i pragmatičkih* vrijednosti" (Gradečak-Erdeljić i Vidaković, 2005: 7).

U jednom kraćem sažetku izlažemo neke od mnogobrojnih funkcija metonimije:

1. precizira konceptualnu bliskost i udaljenost jezika i izvan jezičnih sustava
2. uspostavlja kontigvitet između homologije jezika i heterogenosti interpretacije
3. obezbjeđuje ispravnost rekategorizacije
4. stvara uvjete za geštaltni pomak ('pokretnost' izraza)
5. sudjeluje u regulaciji označitelja prema označenom
6. profilira figure iz označiteljske baze (figura/pozadina s bazom okvira)
7. sudjeluje u premiještanju semantičke osi unutar sintagmatskog niza ili konteksta
8. uspostavlja izravnu vezu s osjetilnom bazom jezičnog izraza

Dakle, metonimijske pojave i koncepti aktivno sudjeluju i na razinama nižim od razine suda, odnosno metaforičkog postupka prepoznavanja i konfiguracije. Za razliku od metafore,

koja može usličniti razlike između dviju različitih stvari i pojava ili osobinom jedne poznate stvari (izvora), označiti neku drugu nepoznatu stvar (cilj) te prema tomu proširiti semantičku strukturu nekog sustava na njemu nepoznate pojave i apstraktne stvari svijeta, metonimija djeluje unutar kognitivno dostupnog područja iskustva, Lakoffovog idealiziranog kognitivnog modela (ICM), Langackerove domene ili Fillmoreovog okvira. Znači da metonimija može u semantičku okosnicu izraza uključiti njoj pripadni ne-semantički dio čije uporište prebiva izvan homologije jezičnog prostora te time pružiti dodatnu informacijsku vrijednost jezičnom izričaju. Ovim uspostavljanjem poveznog kanala sa sustavima izvan domene jezične detekcije omogućuje metonimiji visoki stupanj konceptualizacije.

Proširenje konteksta jezičnog izraza, kojemu pripadaju tjelesna i mentalna iskustva predlogičke razine (pomišljaji, asocijacijativna ili intuitivna preciziranja, emocije), aktiviraju se perceptivnim tendencijama primarne faze memorije, nevidljivim tjelesnim iskustvima, haptičkom percepcijom i sl. Time dolazimo do razlike između metafore i metonimije od kojih se potonja zasniva na *kontigvitetu*, odnosno *bliskosti* jezičnog pojma i asocijacije. U frazi: "*Cijeli sam mokar*.", metonimijski možemo razumjeti da nam govornik želi reći da se oznojio ili da je trčanje naporno. Po tom pitanju ruski lingvista Vladimir Glebkin ovaj metonimijski pomak (promjena kontekstura) s formalne (trčanje) na aktivnu značenjsku zonu (zdravlje) uviđa u dječjem jeziku.[24] Glebkin koristi onomatopeju *kva* koja može značiti da se radi o patki, o vodi ili može asocirati na igru već prema načinu kako je dijete percepiralo brčkanje pataka na vodi. Iz osobnog iskustva sa svojim dvogodišnjim sinom, nakon jedne posjete aerodromu, avione je imenovao izvodom iz fonetskog oblika riječi *zujanje* u leksički oblik *zu*. Svaki put kad bi vidio bijeli trag aviona na nebu onda bi prema njemu uperio prst i rekao bi: "*Zu"*! Objedinjavanje predmeta i zvuka u smislu da se prema naravi zvuka shvaćaju ili imenuju stvari i pojave svijeta govori nam o važnoj funkciji metonimije u spoznajnim i identifikacijskim procesima našeg bića i odnosa sa svijetom oko nas.[25] Čak i snovi, prema psihoanalitičkim teorijama Freuda i Lacana, u kojima su predmeti i prostori visokoosjetilne značenjske jedinice riječi i pojmova, odvijaju se u simultanosti metonimijskih proreza s kojima se gravitacijski povezuju vizualni entiteti i potajne želje u nagonu subjekta gledanja.

Metonimijsko označavanje jedne stvari nekom drugom koja je s njom u bliskoj vezi, nije i ne mora biti uočljivo na prvi pogled. U definiciji metonimije lingvist Peter Koch

[24] Usp., Glebkin, Vladimir. (2014.), Cultural-historical psychology and the cognitive view of metonymy and metaphor, Review of Cognitive Linguistic Vol.12:2, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, str. 288-303

[25] O procesima nominalizacije više u: Imamović, Adisa, *Metonimijski procesi u nominalizaciji*: *Kognitivno-lingvistička analiza*; također u: Brozović Rončević, Dunja i Žic Fuchs, Milena. (2003.-2004.), *Metafora i metonimija kao poticaj u procesu imenovanja*, Folia Onomastica Croatica 12-13, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, str. 91-104

objašnjava latinski pojam za metonimiju *denominatio* kao trop čiju vrijednost razumijemo iz ekspresije neke njoj bliske stvari ili pojave.[26] Koch ističe da je metonimija određeni misaoni prečac (eng.: gestalt *switch*) ili koncept s kojim možemo izreći stvari i pojave na drugi način, odnosno bez doslovnog izražavanja. Kad netko u grupi kaže: "*Približavamo se granici!"*, automatski pomislimo na putovnicu i istodobno posežemo rukom za njom. Putovnica sadržava značenje granice, kontrole, identifikacije, sraha i prolaza između dvije države. Tome ide u prilog što se metonimijska ciljna domena aktivira u primislima kao pojam promjene na semantičkoj osi. Granica podrazumijeva uporabu putovnice, a u još proširenijem izvodu međunarodnu politiku, azil, terorizam i sl. Metonimijsko 'nevidljivo' značenje kognitivni lingvisti uočavaju u ishodištu (izvorna domena) velikog broja metafora te je u najvećem broju slučajeva smatraju za predkonceptualnu pojavu metafore.[27]

Ruski semiotičar Jurij Lotman vidi metonimiju grafičkog znaka vlaka kao zamjenu za upozorenje o prijelazu preko pruge (Lotman, 1976), Antonio Barcelona, primjerice, smatra da metonimijski cilj ne treba biti vidljiv jer je mentalno aktivan (Barcelona, 2009) dok na planu književnosti David Lodge istražuje moderne načine pisanja u metonimijskoj regulaciji konkretnih jezičnih izričaja (Lodge, 1986). U zaokupljenosti jezikom postmodernistička proza metonimijski skreće s teme na načine opisa i pitanja o stilu (permutacije, sukobljavanje, kontrastiranje i sl.). Ova propitivanja uporabe stila izbjegavaju doslovna značenja, stvaraju intuitivno saznajno polje i, u svakom slučaju, metonimijskim se procesima aktualizira pozicija jezika kao medija.

Na tom se intrigantnom području jezika, gdje su naši emocionalni stavovi zakriveni predkonceptima znanja jezične naravi, otvara se široko polje istraživanja načina na koji čovjek konceptualizira svoje misli i svoje mjesto u prostoru medijske sfere svijeta. Primjerice, u Austinovoj teoriji govornih činova jezik ne podrazumijeva samo doslovno značenje lokucijskog čina već se njegovo utemeljenje istražuje upravo u nedoslovnim izričajima koji odražavaju namjeru govornika da onim *što* kaže nešto *kazuje*.[28] Prema Austinovim istraživanjima pragmatičke funkcije jezika možemo zaključiti da ilokucijski govorni čin očituje značenja koja se sprovode metonimijskom artikulacijom izričaja. Time se pitanje stila aktualizira na sasvim drugačiji način od klasične retoričke uporabe.

---

[26] Koch, Peter. (1999.), Frame and Contiguity: On the Cognitive Bases of Metonymy and Certain Types of Word Formation, u: Panther and G. Radden, pr. *Metonymy in Language and Thought, pr.,* John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, str. 139-167

[27] Usp., Warren, Beatrice.(1999.), *Aspects of referential metonymy,* u: Klaus-Uwe Panther and Gunter Radden, pr., *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamins Publishing Co.,, Amsterdam/Philadelphia, str. 121-135

[28] Za više o govornim činovima vidjeti u: Austin, John Langshaw. (2014.), Disput, Zagreb. Primjena govornih činova u slikarstvu komentirao je Oskar Bätschmann u: Bätschmann, Oskar. (1997.), *Slika - tekst: problemski odnosi*, u: Briski-Uzelac, Sonja, pr., *Slika i riječ,* IPU, Zagreb, str. 121-141

Istraživanje jezika njemačke lingvistice Suzanne Niemeier analizira metonimiju u sklopu mentalnih strategija kanaliziranja emocionalnih stanja u figurativnim izričajima. Time nas udio bilo primarnih ili izvedenih emocija u jeziku upućuje na funkciju naših organa koji, nadalje, sudjeluju u oblikovanju specifičnih i shematskih izraza, utječu na kulturu naroda, te diferenciraju kulture ljudskih zajednica i rodnu pripadnost.[29] Američki psiholog Robert Plutchnik smatra da jezik nije dovoljan da bi s njim mogli opisati svu kompleksnost emocionalnog doživljaja. Bez obzira na činjenicu da su emocije prisutne u metaforama, mađarski lingvista Zoltán Kövecses primjećuje da je značenje emocionalnih pojmova često nejasno i obskurno.[30] Međutim, razotkrivanje takvih nejasnoća Kövecses nalazi u biblijskoj metonimiji prema kojoj tumačimo i shvaćamo globalnu metaforu za stjecanje znanja.

> "*It is a striking feature of the story that the first experience to accompany consciouness is a metonymycally expressed emotion - the emotion of shame, resulting from the physical experience of nakedness*."[31]
> (Udarna je karakteristika priče da prvo iskustvo koje prati svijest jest metonimijski izražena emocija - emocija srama kao posljedica fizičkog iskustva golotinje.) Prev. Nila Nižić

Kao što smo predhodno istaknuli, semantika jezika je propusna ukoliko sadržava i znanja stečena izvan jezika. Na primjer, tjelesno znanje o odnosu povećanja i inteziteta konceptualno se odnosi prema metonimiji POVEĆANJE ZA INTENZITET iz koje proizlazi metafora INTEZITET JE VRUĆINA (Kövecses, 2003, 2005, Krišković, 2009). Metonimija se u ovom primjeru oslanja na skup znanja stečenih kroz tjelesno iskustvo (tjelesni procesi koje prepoznajemo u čestim usvojenim reakcija nakon napora prijeđenog puta čujemo ubrzane otkucaje srca, umjesto da kažemo *da* ili *ne mi* pomičemo glavu desno-lijevo i gore-dolje ili kad gladni osjetimo miris hrane kažemo: “Cure mi sline”.

Jezik dodiruje stvarnost u ograničenom opsegu, ali dovoljnom da njegova konceptualna struktura potakne pozitivne kognitivne procese i uspostavi odnos s kontigentom naše svijesti i podsvijesti, s našim mentalnim ili tjelesnim iskustvom. Konceptualna struktura jezika je upravo sazdana na temelju mrežne strukture značenja u neograničenom području

---

[29] Niemeyer, Susanne. (2003.), *Straight from the heart - metonymic and metaphorical exploration*, pr. Barcelona, Antonio, u: *Metaphor and Metonymy at Crossroads: A Cognitive Perspective*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York, str. 195-213

[30] Eng.: *The meaning of emotion terms is often obscure.* Za više vidjeti: Plutchnik, Robert. *The nature of Emotions*, URL. http://www.emotionalcompetency.com/papers/plutchiknatureofemotions%202001.pdf. (pristupio, 10.12. 2014.) Što se tiče temeljne podjele emocija vidjeti u: Plutchnik, Robert. (1980.), *Emotion: A Psychorevolutionary Synthesis*, Harper&Row, New York

[31] Zoltán Kövecses, Gary B. Palmer, and René Dirven. (2003.), *Language and emotion: The interplay of conceptualisation with physiology and culture*, u: René Dirven and Ralf Pörings, pr., *Metaphor and Metonymy in Comparision and Contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, str. 134

imaginacije. U tom smislu motivacija leksičke uporabe i tome pripadna konstrukcija značenja za neke ciljne namjere nije i ne može biti definirana jedino konvencijom koja nastaje periodičnom uporabom nekog izraza za određena ne-lingvistička stanja. Od prilične važnosti za značenje jezičnog izričaja je emocionalna prožetost subjekta govora. Uporabnost jezika, ističu lingvisti, motivirana je iz duboka i oslanja se i na druga znanja i značenja koja nije moguće homologizirati u onoj jasnoći u kojoj su zamišljena i evidentno prisutna. Jezik, dakle, ne može izreći točne opise emocionalnih i intimističkih stanja naše svijesti, ali može s priličnom preciznošću na njih ukazati. Pozadine značenja koje jezik dodiruje i prenosi metonimijom zato znaju biti mnogo interesantnija nego same metaforičke određenosti - barem što se tiče umjetnosti.

Na temelju zaključaka psihologa percepcije, Niemeier primjećuje da analiza jezika bazirana jedino na izričajima izvedenim iz konceptualne metafore, obzirom na ono što se jezikom očituje, nedovoljno rasvjetljava emocionalnu pozadinu jezika. U odnosu na potencijalnost značenja s kojima se tumači povezanost jezika i ljudske osjećajnosti metonimija uspostavlja neposrednu vezu zasnovanu na funkcioniranju ljudskog tijela. U načelu, kognitivna semantika smatra da su značenja zasnovana na našim primarnim iskustvima koja proizlaze iz funkcioniranja ljudskog tijela (eng.: *embodiment of meaning*). Fizička iskustva su osnova za kasnije izvedene ili složene emocije inkorporirane u predodžbenim shemama i jezičnim konceptima.

U tom pogledu kognitivna istraživanja fonemske strukture jezika daju neke odgovore na pitanja o osjetilnoj dimenziji jezičnih izričaja. Na ovoj teorijskoj podlozi kognitivne lingvistike i njenih istraživanja konceptualne strukture uma i proizvoda jezika značenja su integrirana u složenoj strukturi gramatičke tvorbe, njenoj sintaksi i pravilima slaganja fonemskih jedinica u riječi i rečenice. Naime, Langacker tumači da su fonemi, kao distinktivne jedinice jezika, direktno povezani s našim afektivnim procesima i faktički se realiziraju na razini sintakse. Sintaksa je u tom slučaju neodvojiva od gramatike i značenja. Jedan od aspekta prirode jezika postoji u činjenici konceptualnog jedinstva i simboličke povezanosti semantičke i fonološke strukture.

> "*This basic organisational feature correlates directly with the primary function of language, that of permitting meanings to be symbolised by phonological sequences*."[32]

[32] Langacker, W. Roland. (1990.), *The Rule Controversy: A Cognitive Grammar Perspective*, The newsletter of the Center for Research in Language, vol. 4, no. 3, University of California, San Diego, La Jolla, URL. ile:///Users/mac/Desktop/langackerCRL%20Newsletter%20Article%204-3-1.webarchive. (pristupio, 28.01. 2012.) Ove je distinktivne jedinice uočio i Jakobson tvrdeći da su one važan dio u razumijevanju emfatičke i

(Ova temeljna organizacijska odlika (misli se na gramatiku; nap. a.) direktno je u vezi s primarnom funkcijom jezika, da od dopuštenih značenja tvori simbolizirane fonološke redoslijede.) Prev. Nila Nižić

Iz priloženog možemo zaključiti da je konceptualna funkcija metonimije imanentna jezičnim izričajima i intrizična regulacijskim pravilima i mogućnostima gramatike. S druge strane, takva tvrdnja daje nam za pravo da istraživanje simboličke sinteze jezičnih izričaja ne možemo sagledavati jedino na način direktne metaforičke asocijacije kao što je to direktna uporaba riječi i rečenica prema onomu što označavaju. U pozadini naših namjera da se riječju ili rečenicom izrazi neki smisao postoji ogromna količina podataka povezanih s našim emocionalnim iskustvom, s našim potajnim znanjima i načinima, a koji mogu biti kanalizirani metonimijama. Stoga se analiza i rasprava o metonimiji ne dotiče samo značenja, već medija jezika, njegove sposobnosti regulacije i povezivosti s osnovnim funkcijama ljudske percepcije

Ova povezanost i sposobnost imaginarnih sredstava uma (metonimija, metafora, projekcija, fikcija, i konstrukcija mentalnih prostora)[33] da nas na neizravan način približi izravnostima iskustva i osjećaja svijeta govori u prilog činjenici da se jezična struktura odnosi i prema drugim i drugačijim razinama shvaćanja. Primarni sustav te 'druge' razine shvaćanja je sustav vizualne percepcije s kojim jezik stiče svoju konkretnu primjenu. U tom smislu baza jezične slike ili *metafore gledanja*[34] nije jednostavna simbolička reprezentacija vizualne percepcije jezikom već se naznačuje za proizvod i mogućnost sinteze jezika i fizičkih domena, bliskih i dobro poznatih neizravnih koncepata prostora, distanci, veličina, vremena i trajanja koji oblikuju sveukupnost naše percepcije i orijentacije u svijetu oko nas. U okviru takvog teorijskog gledanja na jezik otvara nam se prostor interpretacije koji seže izvan svijeta jezika i jezične vizualne detekcije. To je prostor slike koji ne stoji samo u tome što na njoj vidimo, nego problematizira samu prirodu gledanja kao dinamički proces percepcije zasnovan na kristaličnosti i polisemičnosti vizualizacije.

---

ekspresivne funkcije jezika. Na razini vizualne percepcije i likovne uporabe takve jedinice odgovaraju kontrastima i ideji finog nijansiranja suprostavljenih parova bilo u formalnom odnosu figura i pozadine ili na razini kontrasta sivih zona. Za više u: Jakobson, Roman i Halle, Morris. (1988.), *Temelji jezika*, Nakladni zavod Globus, Zagreb

[33] Usp. Langacker, W. Roland. (2009.), *Metonymy in Grammar*, u: Klaus-Uwe Panther,Linda L. Thornburg,Antonio Barcelona, pr., *Metonymy and Metaphor in Grammar*, Johns Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, str. 45-72; također u skraćenoj verziji: Langacker, W. Roland, *Metonymy in Grammar*, URL. http://faculty.georgetown.edu/tyleran/Langacker,%20Metonymy%20in%20Grammar%20(GU%20talk%20handout).pdf

[34] Opširnije o metafori gledanja vidjeti u: Tabakowska, Elžbieta. (2005.), *Gramatika i predočavanje, Uvod u kognitivnu lingvistiku*, FF Press, Zagreb

1.2. Jakobsonov model metonimije: izvorno neizravna slika svijeta

Prije nego krenemo u istraživanje metonimije na vizualnom planu, moramo istaknuti rad i djelo Romana Jakobsona koji je prvi primjetio ulogu metonimije i metafore u jeziku i načinu umskog procesiranja jezičnih izričaja. Analizirajući odnose u tekstu, među djelovima i zakonitosti po kojima se vrši proces razumijevanja, Jakobson dolazi do kognitivnog ustroja jezika držeći ga osnovnim načelom dinamičke strukturiranosti našeg uma (Dirven, 2003). Preciznije, preko govora i njegove osnovne funkcije da se jezičnim izrazima nešto kaže Jakobson otkriva mehanizme jezika u odnosu mentalnih funkcija te postavlja ključnu formulaciju o metafori i metonimiji kao dva osnovna aspekta po kojima se organizira jezična komunikacija.[35] Riječ je o načinu na koji mehanizmi jezičke strukture (jezika u širem smislu) upravljaju ne samo figurativnim govorom već i načinom na koji čovjek vrši predodžbu o svijetu (misliti i govoriti**).**[36] Na osnovi rečenog, Jakobson izvodi svoju poznatu studiju o govornim poremećajima afazičara sa zaključkom da jezičke i jezične pojave odgovaraju moždanim funkcijama.[37] Afazički su poremećaji klinički ustanovljeni prema smetanjama u govoru, a koje se manifestiraju prema izboru i kombinaciji jezičnih jedinica. Ove osnovne funkcije jezika Jakobson preuzima od De Saussurea te rezultate takvih poremećaja formulira prema dva temeljna aspekta:

1. odsutstva sposobnosti povezivanja na sintagmatskoj osi (metonimijskoj)
2. odsutstva sposobnosti pravog izbora na paradigmatskoj osi (metaforičkoj)

Kod afazija radi se o svojevrsnim mentalnim blokadama rođenjem ili fizičkim oštećenjem mozga koje se manifestiraju nedostacima u vidu neznanja i neuviđanja atributivnih karakteristika predmeta (poremećaj kodiranja) ili se, pak, atributivnim funkcijama izražava ono što se ne zna reći, tj. imenično označiti predmet ili pojavu (poremećaj

[35] O proširenju Jakobsonove teorije metafore i metonimije na raspravu o dihotomiji simboličke funkcije jezika vidi u: Wilson III, K. Richard. (2002.), *Metaphoric and Metonymic Symbolism: A Development from Paul Ricoeur's Concepts*, u: Tymineniecka, Anna.Theresa. pr., (2002.), *The Visible and the Invisible in the Interplay between Philosophy, Literature an Reality,* u: *Analecta Husserliana,* The Yearbook of Phenomenological Research, Volume LXXV, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/London, str. 49- 63

[36] Guy Deutscher iznosi ključnu Jakobsonovu ideju izvedenu iz istraživanja jezika i iskustva antropologa Boasa prema kojoj se jezici, u suštini, ne razlikuju po tome što mogu izraziti koliko po tome što moraju izraziti. U tom smislu spomenuti lingvista Guy Deutscher razmatra učinke jezične prisile na govornike pri čemu stalna pozornost na pojedine aspekte svijeta s vremenom postaje misaona navika. Naravno, ovdje se retorička komponenta snažno uglavljuje u jezik pa s toga se rayumije primat konceptualne metafore u odnosu nekih observacija današnjih kognitivnih lingvista koji smatraju da se jezik nesumjivo izgrađuje u odnosu na neizravni tip izražavanja, tj. metonimiju. (Nap. a.)

[37] Jakobson, Roman. (1966.), *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, str. 195-216

dekodiranja). Na primjer, kod poremećaja kodiranja (motorička afazija) osoba govori u nepovezanim kontekstualnim jedinicama koje Jakobson određuje poremećajem na osi metonimije. Na primjer, bolesna osoba koristi određenu riječ za predmet koji, međutim, ne može opisati. S druge strane, poremećaj dekodiranja (senzorna afazija) spada u ekspresivne afazije s poremećajem izražavanja i selekcije. Umjesto noža osoba se referira na njegovu oštrinu, čvrstoću dok se kiša, recimo, denotira vlažnošću, hladnoćom. U osnovi Jakobsonove teze o povezanosti mentalnih procesa i jezičnih govornih funkcija može se primjetiti da se oštećenjem mentalnih procesa oštećuje ne samo govorna moć već i kognitivni mehanizam govornika biva oštećen sukladno poremećaju kod izražavanja:

> "*Na nivou značenjskih jedinica posmatrano, oštećenja zadiru prvenstveno u gramatički niz pojedinosti, ukoliko je referentna (motorička) afazija u pitanju, a prvenstveno u leksički ukoliko se radi o senzornoj afaziji / motorički agramatizam ili pravi agramatizam / je najtipičnije ispoljavanje referentne afazije. Stoga takozvana 'sitnija jezička sredstva' - veznici, članovi, zamjenice - koje služe za cementiranje gramatičkog konteksta ostaju netaknuta kod senzornog poremećaja, ali se zato gube prilikom referentnog poremećaja. Osnovni sintaksički odnos je zavisnost; otuda se kod agramatizma sa njegovim 'telegrafskim stilom' gube sve vrste zavisnih riječi - prilozi, pridjevi, puni glagoli. Međutim, kod referentne afazije, 'gubljenje predikata, što očiglednije predstavlja definitivni gubitak moći za proporcionisanje', samo je najpotpuniji izraz tendencije da uništi svaki sintaksički poredak.*"[38]

Primjenu dviju grupa oštećenja mozga i tomu sukladnih govornih poremećaja Jakobson postavlja u relaciju s osnovnim radnjama verbalnog ponašanja: izbora i kombinacije. Time se ova teorija oslanja na De Saussureovu podjelu jezičnih govornih funkcija: dijakronije i sinkronije. Iako je Jakobson organizirao raspravu oko govornih funkcija, on je načinio izniman interpretacijski luk s napomenom da se pojave analogne onima u jeziku mogu uočiti i u drugim semiotičkim sustavima – primjerice u slikarstvu: određuje da se nadrealističko slikarstvo temelji na metafori, a kubističko na metonimiji. Tako imamo da pojedina umjetnička djela, već prema načinu strukturiranja svojih iskaza, možemo svrstati u red metaforičkih ili metonimijskih, odnosno vezu s predmetom izlaganja ostvaruju prema općim načelima sličnosti ili u relaciji bliskosti s predmetom izlaganja. Značaj jednog ili drugog postupka Jakobson uviđa i u širem kulturološkom kontekstu s tim da je metaforički proces zastupljeniji u pjesništvu i lirici dok se pogodnost metonimije uviđa u prozi:

> *"Izbor između tih dviju alteranata mogu odrediti razni motivi. Glede književnih škola romantizma i simbolizma često se priznavalo prvenstvo metaforičkih procesa, ali se*

[38] Ibid: str. 201-202

još nije dovoljno razabralo da baš prevlast metonimije utemeljuje i zapravo predodređuje takozvani "realistički" smjer, koji spada u međurazdoblje između zalaska romantizma i uspona simbolizma te se suprostavlja i jednom i drugom. Hodeći stazom susljedbenih odnosa realistički pisac operira metonimičkim digresijama od fabule prema atmosferi i od likova prema prostorno-vremenskom okviru. Voli sinegdohičke podrobnosti.(...)Alternativna pretežitost jednog odnosno drugog od tih dvaju procesa nipošto se ne ograničuje samo na umjetnost riječi. Isto se osciliranje pojavljuje i u drugim, nejezičnim sustavima znakova"[39]

Slijedeći Jakobsonov model distinkcije metafore i metonimije engleski književnik i teoretičar David Lodge iznosi razlikovanje suprostavljenih polova prema sljedećoj tablici: [40]

METAFORA	**METONIMIJA**
Paradigma	Sintagma
Odabir	Kombinacija (slaganje)
Zamjena	(Brisanje) kontekste
Sličnost	Susljednost
Romantizam i simbolizam	Realizam
Poremećaj susljednosti	Poremećaj sličnosti
Drama	Film
Romantizam	Realizam

Budući vrlo slične te u brojnim slučajevima preklapajuće, funkciju metafore i metonimije Jakobson uviđa na više razina od kojih ističe razliku između metafori pripadnijeg simbolizma i pjesništva te metonimiji srodnijeg realizma i proze. Podudarnost i zbunjujući karakter obje figure (metonimije i metafore) luči se iz teze razlikovanja: sličnosti (analogija) i dodirnosti (kontigvitet) prema polazišnom refrenu. Metafora se odnosi prema objektivnoj koncepciji stvarnosti u prijenosu smisla kao prijenosa značenja s jedne figure na drugu posredstvom analogije i direktnom zamjenom figure za pojam. Pri tom se remeti smisaona susljednost karakteristična za metonimiju pa se metaforička širina pojmovnog značenja reflektira na sve jednostavnije sastavnice figure ili teksta. To je, ujedno, jedna od bitnih razlika metafore od metonimije što ova potonja svrstava zapažanja u realitetu i logičkim odnosima na ravni jezika i sintakse, odnosno prema jezičnoj formulaciji onog što se zapaža s onim s čim se to zapažanje vrši. Na primjer, figura i njeno značenje blisko su određeni pozadinom, odnosno kontekstom (ili okvirom) u kojem se pojavljuju. Izbjegavajući izravno

[39] Jakobson, Roman i Halle, Morris. (1988.), *Temelji jezika*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, str. 72-73.
[40] Lodge, David. (1988.), *Načini modernog pisanja*, Globus:Stvarnost, Zagreb, str. 107

pojmovno zaključivanje, kakvo je karakteristično za metaforu, književne teorije i jezičari primijetili su da, uprkos činjenici što nas jezik primorava na određenu vrstu viđenja i prema tomu rezultirajućeg mišljenja, uspostava i uporaba jezika nadilazi njegovu simboličku reprezentaciju. Dakle, više se pozornosti pridaje načinu na koji se nešto kazuje ili izražava, pa se time i teorija književnosti u velikoj mjeri temelji na načinima književnih postupaka putem uporabe jezičnih jedinica i stila, a koji odgovaraju poziciji autora.

U zastupanju Jakobsonove teze David Lodge ističe metonimijsku artikulaciju relacijskih napetosti u tekstu ili realističkog prostornog i vremenskog smještanja događanja. Prije svega, modernost metonimije uviđa se u njenom svojstvu da predmete ili pojave registrira putem odnosa s drugim predmetnostima ili pojavama kroz manje-više postojane i regulatorne jezične prakse što nas upućuje na razmišljanje o metonimiji kao jezičnom modelu estetičkog ugađanja posebice u primjeni na prozni tekst. S tim se naglašavaju poetske kompetencije jezika u stvaranju novih smislenih fikcija i novih prostora značenja.

Na semantičkoj razini teksta metonimija nam pomaže u bržem dostizanju denotativne uloge označenog na način dokidanja umetnutog viška teksta (insinuacija, dekoriranja, redundancije i suvišnog opisa) što ne smeta učinku metonimije da riječima, rečenicama, tekstu i ukupnoj jezičnoj strukturi daje značenje koje u nekom izravnom smislu ostaje zakriveno, ali u dubini teksta izraženo. Istinski modernistički roman, primjećuje Lodge, ističe se u svojoj metonimičnosti kroz kontekstualni okvir značenja pa imamo da prepoznavanje karaktera lika umjesto doslovnih opisa i supstitucijskog nabrajanja psiholoških utisaka vršimo prema prema odnosu lika i njegove akcije, učinku njegovih djela, atmosferičnosti situacije ili, u postmodernističkom romanu, u odnosu samog načina pisanja, tj. stila[41] U prizivu Jakobsonove teze Lodge određuje metonimičnost realističkog romana u svladavanju otklona od pozadinske norme, a koji uviđa u pojmu *aktualizacije*. Skovani su termin koristili praški lingvisti da bi u tzv. neizravnom vidu komunikacije označili uporabu naizglednog perifernog opisa za osnaživanje prednjeplanskog fokusa ili figure. Subjektivna uloga autora da tehnikama pisanja nalazi, mijenja ili otežuje odgovarajuće sadržaje ili da su sami sadržaji nastali u odrazu tehnika pisanja, ovdje dolazi do pune snage.

U svojim teoretskim procjenama Lodge nalazi elemente ishodišta umjetničkog nadahnuća, odnosno *umjetničku motivaciju* za koju bi rekli da ne odstupa od motivacije u vizualnim umjetnostima. Kod fokusiranja na istaknutu odliku predmeta ili na pojedini dio scenarija (određeni dio koncepta) načini isticanja (aktualizacije) se pragmatički vezuju za

[41] Usp., 8. poglavlje "Postmodernistička pripovijedačka proza" gdje Lodge aktualizira odnos pozadine romana (norma) i prednjeg plana (otklon od norme) u: Lodge, *Načini modernog pisanja*, str. 263-290.

utilitarne govorne činove i estetičke funkcije zadužene za najbrži i najizravniji pristup željenom sadržaju. Lodge ističe da metonimija preslikava rubna svojstva na središnje ili obratno, tako da veliki dio teksta (ukrasni dio) može biti smanjen i zauzeti manji prostor - postiže se ekonomičnost opisa te isto tako misaone sažetosti mogu biti svrstane u različite načine pristupa samom pisanju. U krajnjem slučaju pristupi su ti koji reguliraju sadržaje. U pitanju je, dakle, otklon od normativnih načina i normativne zastupljenosti pogleda na svijet u sklopu čega se oslobađaju motivacijske sile imaginacije. To je, ujedno, dinamička osovina metonimijske zamjene (pokrenutost) koja omogućuje realni prijenos značenja obzirom na strukturu cjelokupnog teksa.

Odnos figure i pozadine, teme i reme, forme i sadržaja ili označitelja i označenog pripada funkcijama unutarnje strukture djela koja se u najočitijem obliku ističe i iskazuje u načinima metonimijske i metaforičke artikulacije teksta.

> "*(...) kad bi postmodernizam zaista uspio iz moderne književnosti isključiti ideju o redu (bez obzira je li izražena u obliku metafore ili metonimije) onda bi on zaista ukinuo sama sebe, uništavajući pozadinu sastavljenu od normi, na kojoj pratimo njen otklon od njih. Prednji plan bez pozadine neminovno postaje pozadina za nešto drugo."*[42]

U zaključku Jakobsone teze o odnosu metonimijskog i metaforičkog pola razumijemo ulogu metonimije da s metaforom oblikuje univerzalno polje diskursa. Podrobnije, pogodnost da se na neizravan način govori o izravnim učincima omogućuje da se komentar kao ključni dio predstave metonimijski aktualizira bilo neizravnim načinima, formalnim postupcima, laterarnim pojavama ili implicitnim izričajima.[43] Uvid u Jakobsonovo metonimijsko premještanje subjekta na predikat radnje (ono što se o subjektu kazuje, na primjer: opis radnje, stanja ili osobine) ili radnjom neizravno isticati zaokupljenost subjekta, poslužilo je Lodgeu da razvije modernu diskusiju o aktualizirajućim svojstvima nove književne prakse pisanja.

Važnost Jakobsonove teze o učešću metonimije i metafore nalazimo u jedinstvenom pristupu takvih pojava na razini uma, jezika, mišljenja i svjetonazora.[44] Time se otvara prostor dalekosežne spoznaje o poetskoj funkciji jezika u svakidašnjoj uporabi. Uporaba jezika, u

---

[42] Ibid., str. 290

[43] U kritičkom osvrtu "Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka" Jakobson jasno ističe funkciju metonimije u ideji tadašnjeg suvremenog pjesništva. Aktivna zona metonimijskog cilja nije vidljiva, ali je itekako prisutna. U pjesništvu Pasternaka metonimija zauzima poziciju njegova subverzivnog tona koji se doimlje potpuno suprotan Majakovskijevim metaforičkim proklamacijama. Za više vidjeti: Jakobson, Roman. (1966.), *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, str. 54-72

[44] Ibid,. isto

zahvatu konceptualizacije šireg konteksta jezičke uporabe govori o naporu da se čovjek nije domogao poetike već da je ona sastavnim dijelom čovjeka.

1.3. Metonimijska i metaforička konstrukcija slike svijeta

Jezik i njegovo značenje, budući prisutno u višeznačnim aspektima tjelesnog i mentalnog iskustva, razvija se i očituje na razini vizualne percepcije. Obzirom da se u postupku konstruiranja značenja (eng. *construal*) odvijaju mentalni procesi blisko povezani s procesima gledanja i opažanja, dinamički principi jezičnih koncepata, tumače kognitivisti, organizirani su i strukturirani prema shemama vizualizacije u sklopu *vizualne metafore* ili *metafore gledanja*.[45] Time se kompetencije jezika proširuju na područje skopičkog režima. Integraciju jezika i vizualne percepcije možemo razabrati iz poduže klasifikacijske liste konstruiranja značenja: pažnja/istaknutost, opseg, skalarno podešavanje, dinamična pažnja, smještenost, raspored i dr. (Tabakowska, 2005; Geld, 2006). Mentalno stvaranje slika (eng.: *blending space*) i logika semantičkog ustroja jezika ne suprostavlja se organskim procesima vizualnosti prema kojima se vrši orijentacija tijela u prostoru, vizualno mišljenje i cjelovitost znanja koje se reflektira na kulturu u cjelini.

Ova integracija jezične slike i dinamičkih procesa vizualne percepcije ima značajnu ulogu ne samo na planu leksike i gramatike nego i na razvoj slikarstva i pokretne slike. U povijesnom pregledu vizualnih umjetnosti poznata je sukladnost i plodonosan odnos jezika i slike. Istraživanja kognitivne lingvistike u velikoj se mjeri oslanjaju na aktivne principe vizualne percepcije u kojoj i prema kojoj jezik očituju svoju osnovnu funkciju konkretizacije izraza. Dakle, jezik se ne izuzima iz mentalnog i fizičkog iskustva vizualne percepcije. Time se, u širi pojam vizualizacije, uključuje metafora gledanja (naprijed/nazad, gore/dolje) koja u lingvistici, osim načina na koji se koristi jezik, govori i o načinu na koji razmišljamo i stvaramo svijest o odnosu nas i okoliša. Pošto je vizualna percepcija u prirodi svog postojanja kontigvitetna osjetilnoj dimenziji našeg bića, metaforička se slika svijeta odnosi prema njenoj metonimijskoj bazi koja se u izvoru vezuje za dinamičke principe vizualne percepcije.

U primjeru poznate metafore gledanaja *figura/pozadina* jasno je da se semantika jezika oslanja na iskustvo vizualne percepcije. Na kraju krajeva, znanje iz iskustva 'nijeme' vizualne percepcije može utjecati na formiranje i strukturu jezika, na načine kako se jezikom mogu opisivati ili izražavati vizualne pojave. Primjerice, Lodge nalazi u književnosti brojne načine na koji se modeliranjem odnosa figura/pozadina mogu kategorizirati temeljne figure diskursa, a da se same direktno ne spominju. Na primjer, inzistiranjem na pozadinskim opisima situacije čitatelj stvara metonimijsku sliku 'nevidljive' prednjeplanske figure. Time

[45] Usp., Langacker ,W. Ronald. (1993), Universals of Construal, u: *Proceedings of the Nineteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on Semantic Typology and Semantic Universals*, Berkley Lingvistic Society, pp. 447-463, URL. http://linguistics.berkeley. edu/bls/

se metonimijski aktiviraju izvan jezične zone opisa koje spadaju u kategoriju neizravnog tipa opisivanja.

Pošto je znanje o svijetu u velikoj mjeri strukturirano jezičnom uporabom, relacija slike i jezika, stoga, nameće neka pitanja, a tiču se njihove interakcije u sudjelovanju, ne samo razvoja ova dva sustava komunikacije, već i po pitanju njihova učešća i uporabe slike i jezika u spoznajnim procesima svijeta oko nas. Ovaj je pristup relevantan u činjenici da se u tradicionalnom smislu povijesti umjetnosti praksa slikarstva kao empirija skopičkog režima usko vezuje za pisane tekstove te da slike vizualno "govore" o sadržajima koji su značajnim dijelom predkonceptualizirani našom jezičnom uporabom. U tom smislu interpretacija i prijenos jezičnih formulacija u vizualne predodžbe i obratno sadrži ključ razumijevanja odnosa slike i jezika te slike i sadržaja koji se predočava.

U prvom redu riječ je o jezičnim prisilama vizualne metafore koja oblikuje pojam o vizualnoj percepciji i način na koji vidimo svijet. U temelju razumijevanja jezika prema Slobinovom psiholingvističkom konceptu *thinking for speaking,* u kojem se organizacija rečenica reflektira u načinu na koji se razvija misao,[46] naša su mišljenja nastala u procesu nekog događaja - odabiremo i pamtimo one značajke koje možemo izraziti jezikom, pa se time nesumnjivo jezik i oblici njegove konceptualizacije odražavaju i na našu perceptivnu sliku svijeta. Pošto jezik s kojim se svakodnevno služimo sadrži u sebi mehanizme objedinjavanja različitosti u jedinstveni skup znanja i poimanja svijeta, a sadržano u ideji metaforičnosti jezika (konceptualnoj metafori), njegovo učešće u procesima vizualne percepcije odvija se simultano situacijama opažanja. Ovaj globalni metaforički utjecaj jezika na vizualnu percepciju, u povratnom zamahu dokazuje u kojoj je mjeri naša vizualna percepcija strukturirana u skladu konceptualizacije određenih jezičnih izraza i načina na koji mislimo i radimo, kako se organiziramo i koristimo u pragmatične svrhe. Shodno tomu, Slobin procjenjuje da jezične navike mogu postati nesvjesne misaone navike i uvriježeni koncepti (shema-imago) koji direktno utječu na pamćenje, percepciju, asocijacije, na naše praktične vještine i mentalni ustroj.

Obzirom da se rasprava o relativnosti jezika dotiče nekih fundamentalnih spoznaja o načinu na koji obrazujemo sliku svijeta, izraelsko-engleski lingvista Guy Deutscher izlaže u kojoj se mjeri "prisila jezika" odražava na koncepte stvarnosti.[47] U cijelom nizu primjera, interesantan je koncept orijentacije desno/lijevo u odnosu načina na koji se isti koncept kod

[46] Slobin, I. Dan. (1987.), *Thinking for Speaking*, u: *Proceedings of the Thirteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society,* str. 435-445

[47] Deutscher, Guy. (2010.), *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages.* Metropolitan Books, Henry and Holt Company, New York

australskih Aboriđina izvodi prema stranama svijeta. Ovaj prostorni koncept, s kojim se vrši somatizacija jezika i proces nominalizacije, bitno utječe na kogniciju i način na koji definiramo naš položaj u prirodi. Time se definiraju jezične prisile s kojom jezik utvrđuje naše nesvjesne radnje i navike u konvencije i norme. Tako imamo da se u terminu 'prisile' jezika može prihvatiti Whorfova hipoteza o tome da korisnike drugačijih jezičnih sustava jezik "usmjerava" ka drugačijim zapažanjima, drugačijim procjenama svijeta i prirode stvarnosti.[48]

Metafora gledanja *naprijed/nazad* koja je strukturirana prema spomenutom načelu *figura/pozadina (*odražava princip *prije/poslije,* odnosno *prošlost/budućnost*) podrazumijeva mogućnost spomenutog metonimijskog isticanja figure njenom pozadinom. Obzirom da je metafora gledanja shematska konstrukcija poznate figure prema poznatoj pozadini, svako odstupanje ili dovođenje u krizu bilo pozadine ili figure direktno se odražava na promjenu u značenju metafore gledanja. Njemački lingvista Peter Koch se, recimo, snažno zauzima za metonimijski raspored *figura/pozadina s bazom okvira*. Njegova se koncepcija temelji na fenomenološkim studijama prema kojima "*svaka percepcija spaja 'prisutne' podatke s 'odsutnim' podacima koji nisu aktualno vidljivi, ali su integrirani u percepciji."*[49] Dakle, okvir kao pozadina iz koje nastaju figure usmjerava nas na teorijske procjene o slici kao objektu konceptualne inovacije čije se niti s izravnom percepcijom baziraju na perspektivi kontigviteta. Obzirom da se pojam kontigviteta odnosi na bliskost i logički kontakt s prostorom, s vremenskom neposrednošću i relacijom dio-cjelina, prostor konceptualnog jedinstva nevidljivih vizualnih podataka s vidljivim poljem slike možemo smatrati za perspektivistički plan nastao na temelju umjetničke motivacije.

Međutim, ne samo u jezičnim izrazima, nego i na planu vizualizacije, istaknutost pozadine i upućivanje na njene vrijednosti može samu figuru staviti u drugi plan, označit je u sasvim novom svjetlu ili je jednostavno izmjestiti iz vidokruga slike i premjestiti u negativan, tj. nevidljivi prostor slike. Na kraju krajeva, u slikarstvu se emocionalna pozadina vizualnog iskustva može pomaknuti u prednji plan, Snažni likovni izraz često dovodi promatrača u dilemu što je pozadina, a što prednji plan. Barnet Newman, recimo, nije imao nikakav plan, samo prostor vizualne meditacije. (Vidi sl. 1.4.)

Brojne primjere negiranja ili opstruiranja temeljne metafore gledanja nalazimo u umjetničkim tendencijama moderne kao što je to slučaj kod Kandinskog, Matissea,

---

[48] U antropologiji je poznato Whorfovo istraživanje jezika Hopi indijanaca. U odsutnosti izraza za prošlost i budućnost, Hopi indijanci svoj jezik organiziraju jedino prema konceptu sadašnjosti. Možda je interesantno primjetiti da je Whorf smatrao jezik Hopija naprednijim od našeg. Za više vidjeti: Whorf, Benjamin Lee: *Jezik, misao i stvarnost*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979.; također: Palmer, R. Frank. (1976.), *Semantics: a new outline*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 43-58

[49] Koch, Peter. (2004.), Metonymy between pragmatics, reference, and diachrony, URL. www.metaphorik.de/07/musolff.pdf, str. 6

Morandija, Albersa, Kleea i dr. U književnosti, primjerice u modernoj prozi, figura kao takva i ne mora biti omeđena čvrstim granicama već je nalazimo negdje 'između'. U postmodernističkim teorijama književnosti figura je diskurs kao takav (Todorov, 2010), što nam govori da se dinamika diskursa, koja postaje misaona figura, odvija u aktivnoj razmjeni i napetosti prednjeg plana i pozadine - negdje između. Razvijeni konceptualni odnos *figura/pozadina s bazom okvira* je, dakle, ogledni primjer isticanja, tj. stvaranja nevidljive *žiže* interesa koja na optimalni način predstavlja dinamički princip vizualne percepcije. Prije svega, znajući u kojoj je mjeri važna emocionalna komponenta i osjetilni karakter slikarstva, odnos figura/pozadina s bazom okvira zadobija posebni status i specifični vid značenja koji jezik u sklopu konceptualne metafore nije u stanju pratiti na način kako to rješava slika.

Dinamička struktura metonimijskog procesa aktivno je uključena u smisao takvog odnosa. Rezultirajući koncepti više razine su zaključni stavovi i mišljenja koji, determinirani metaforom, predstavljaju orijentacijske točke figuralne kompozicije slike. Niže razine, odnosno područja temeljne strukture baze slike u kojima su sadržani fokusi pozornosti na načine oblikovanja obzirom na plohu i okvir direktno utječu na promjenu značenja i smisao same slike. Na primjer, promatranje iste scene iz različitih kutova aktualizira određeni dio vidljivog polja slike. Nije isto crtati neki predmet iz horizontalnog kuta ili zauzeti donji kut promatranja. Svjesna promjena kuta promatranja rezultira određenim kompozicijskim promjenama koje mijenjaju predstavu o vidljivom i svakako utječu na interpretaciju prizora. Mantegna je, primjerice, promjenom standardnog očišta mijenjao smisao sadržaja na način da je samu temu stavljao u drugi plan. Na slici *Mučeništvo sv. Jakova* iz 1455. godine Mantegna ističe pozadinski plan prizora u obliku ahitektonskog simbola nebeskog slavoluka. Zauzimanjem donjeg očišta Mantegna naglašava značaj historijskog događaja prevođenjem u svoj doživljaj. On zakriva sami događaj uhićenja, Jakova smješta u pozadinu, a njegovim zakrivanjem ističe monumentalni karakter prizora - predstavljen je silinom velikog broja ljudi i vojske koja se u jednoj gužvi i prividnom kaosu odvija u činu središnje rasprave.

Također, u izbor kuta promatranja možemo uključiti i osobni stav prema objektu crtanja. Na primjer, perspektiva Turnerovih slika gotovo u potpunosti isključuje svaki pojam o odnosu slike i njene simboličke sinteze sa svijetom izvan slike. Turnerova slika iz našeg primjera na sl. 1.1. zorno predočava njegov intimni odgovor na emocionalno iskustvo vizualne percepcije. Nadilaženjem ‘točnog’ opisa Turner slika svoju ‘slikovnu’ viziju koja više ne posjeduje gotovo nikakve veze s centralnom perspektivom. Subjekt Turnerovih apstrakcija nalazimo u boji koja stvara emocionalni krajolik. Za razliku od boje prerafaelitkog slikarstva, Turner isključuje njen metaforički karakter i u samu boju usidruje vlastitu gestu i

likovnu strast. Perspektiva Turnerove slike je ploha i boja koje se međusobno isprepliću i miješaju u konstrukciji jedne specifične emocije vizualnosti.

Sl. 1.1. William Turner, *Zalaz sunca iznad jezera*, ulje, (1840.)

Načini isticanja pojedinih dijelova figure ili pozadine, oblikovne strategije osobnog rukopisa i mnoge druge tehnike značenjskog karaktera vizualnog načina obilježavanja; sve su to, i prije logičkog zaključka, nevidljiva (metonimijska) uporišta slike koja pobuđuju osobitu pozornost oka - plijene iznenađujućom *slikovnošću*. Odnos figure i pozadine na temelju koje opažamo figuru u slikarstvu je prostor pobuđivanja pozornosti te kao takav kontekstualno zadan okvirom i plohom. Bitna razlika, koju umjesto jezičnog odnosa *nešto prema nečemu* slika postavlja u odnos *nešto od nečega,* govori nam da su predmeti na slici "izvučeni" ili "uvučeni" u odnosu horizonta značenjske pozadine koja je više od prostora - ona je lucidno polje napetosti i semantička okosnica slike.

U slici su vidljivosti brižljivo doznačene kutem promatranja, krnjim izgledom figura, odsutstvu stvarnih indikacija vidljivosti, zasijecanju rubova, uporabi boje i općoj zakrivenosti predmeta. Ta je *otežalost* forme razlikuje od izravne percepcije i jednog standardiziranog pogleda na svijet. Identifikacija pogleda u slikarstvu nalazi se u umjetniku, u njegovoj intuitivnoj vezi s rukom i poziciji subjekta s koje se iscrtava prostor svijesti o vidljivom te time metonimijski uspostavlja blisku vezu materijalne strukture označitelja i dubinskih ishodišta percepcije. Strategije vidljivosti kao umjetničke strategije slikarstva smještamo u sferu pozadinskih indikatora jedne apsolutno neizravne slike svijeta, ali istodobno izravne

našim procesima opažanja i njima pridruženim dubinskim procesima s kojim sadržaji svijesti izlaze na vidjelo, na površinu slike.

1.4. Metonimijski teritorij imaginarnog: izvorni predmet slike - slikovnost

> "*Umjetnička djelatnost počinje tamo gdje se čovjek nađe suočen s vidljivom stranom svijeta kao s nečim beskrajno zagonetnim, zahvaća konfuznu masu vidljivog koje na njega juriša svom silinom prirodnih pojava*."
>
> Heidegger, Martin [50]

Rasprava o metonimiji kao konceptualnoj pojavi, obzirom na povezanost materijalne strukture označitelja i semantičkog sadržaja, izravno se odnosi na tvorbene postupke i strukturu semantičnosti ikoničkog znaka. Takav učinak u slici, koja svoja značenja uspostavlja na prostornoj, vremenskoj, vizualnoj ili uzročnoj vezi prema onomu "što" pokazuje s onim "kako" pokazuje (Šuvaković 2005: 371), evocira te evociranjem označuje; govori nam o metonimiji slike i ulozi metonimije u praksi likovne umjetnosti kao temeljnog uporišta umjetničkih perspektiva (pogleda). Na nižim razinama primjetljivosti, u području temeljne strukture slike, metonimija uspostavlja nužni prijenos s imaginarne na simboličku razinu komunikacije. Kod slikarstva se takav prijenos uviđa u trenutku kad nam slika neposredno aktivira čuvstveni doživljaj koji nas u jednoj imaginarnoj perspektivi draži pogleda začuđuje i opčinjuje prisnošću s vidljivošću predmeta na jedan novi i neobičan način. Više od pukog prepoznavanja dijegetičkog materijala, slika nam nudi zagonetni osjet percepcije, tj. nudi nam jednu vrstu perceptivne draži čiju potencijalnost uviđamo u njenom izvornom predmetu *slikovnosti*.

Da bi smo razjasnili pojam slikovnosti moramo znati da se u stvarima i prema stvarima, koje slika predstavlja, stvara jedan oblik aktivnog mentalnog stanja ili budnosti koji otvara intuitivni prostor svijesti o razlici (drugačijosti) i mogućnostima interpretacije vidljivosti. Na slici slikar prepoznaje razliku kao razmak i u tom razmaku *zahvaća i sređuje beskrajno zagonetnu masu vidljivog* (Heidegger, 2010). Od slike slikar stvara vizualni sadržaj svoje svijesti.

Prodor u dubinu svoje svijesti slikar realizira sredstvima i uporabom slikovnog materijala. U formi i njenom sadržaju nalazi značenja što odgovara nastojanju slikara da ovlada otporom materijala. Time se prepoznaju neke bitne tendencije estetike likovnog izraza.[51] Takvo razrješenje slike, odnosno doticanje egzistencijalne osi slike nije samo u

[50] Heidegger, Martin. (2010.), *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb, str.66

[51] Strukturalna estetika Jana Mukařovskýog, naime, tumači da se u pogledu otpora materijala javljaju estetska rješenja i uspostavljaju kategorije norme i otklona od norme. Što se tiče svladavanja otpora materijala u slici ono se temelji na primarnoj motivaciji slikara da razriješi dilemu plošnog prikaza između prikazanog u slici i njegove

zadatku teorije već je to opći smjer umjetničkog istraživanja prostora slike, kako za promatrača tako i za autora slike.

Premda se struktura slike prilagođava uvjetima norme vidljivosti kao što se i u književnosti struktura teksta odnosi prema normi pismenosti, ne znači da je slikar potčinjen normi ili normama vidljivosti. Slikar strukturira sliku prema osobnim osjećajima, potrebama i rješenjima te ih umeće u teksturu. Jan Mukařovský, ističe da bez obzira na uspostavljeni nadosobni sustav ustanovljene norme kolektivne svijesti, održavanje otvorenih puteva za unošenje neke druge razvojne niti, druge individue ili prakse, oslobađa sliku od takvog jednoznačja koje nadosobnost pretpostavlja objektivnošću.[52] Narušavanje tog principa jest njeno trajno odmjeravanje s težnjama individualnog da na čistom prostoru slike dosegne nadosobnu svijest, odnosno osobni stvaralački potencijal. Novostečena nadosobna svijest izuzima ortodoksni subjektivizam već time što je novostečena nadosobnost izazov za nove razvojne niti. Označena gesta tada zaprima prednjeplanski značaj te u nadosobni znak utiskuje (pridružuje) svoj osobni trag.

Nadalje, rad na slici (strukturi umjetničkog djela) zahtijeva tehniku baratanja cjelinom materijala (forma i sadržaj) što mijenja smjer interpretacije sa sadržaja na sadržajnost. Dakle, upadljivost sadržajnosti slike, koja izvire iz teksture slike, počiva na razmještajnim razlikama (otklonima) od norme pa time smatramo da svijest o razlikama potpada pod ingerenciju *umjetničkog postupka*.[53] U tom pogledu, strogo rečeno, učinci takvog razmještaja opažaju se prema anamorfičnosti plošnih prikaza, kontrastima i kompozicijskom aranžmanu prema okviru slike. No, kad bi i zanemarili učinak primarnog otpora materijala, jer on može biti jednostavno nezamjetljiv zbog same komunikacijske uloge slike kao norme, slikovnost se u prvom planu očituje u razlici od onog što 'znamo' vidjeti, odnosno usvojenog stupnja konvencionalizacije vizualne percepcije.

Na primjeru Morandijevog akvarela na sl. 1.2. vidimo da se već pri samom kompozicijskom razmještaju predmeta na plošnu bazu slike mijenja orijentacija zamjećivanja. Nije ista stvar vidjeti neki krajolik u prirodi i taj isti krajolik na primjeru priložene slike. Primjer Morandijevog akvarela nema gotovo nikakve sličnosti u odnosu istog motiva u prirodi, tj, odnos slike i predmeta izvan slike nije plauzibilan značenju slike. Iz izravne

---

imaginarne predstave. Kod filma se, recimo, ovladavanje otporom materijala nazire u evolutivnoj praksi svladavanja prostora filmskog kadra. Za više u: Mukařovský, Jan. (1983.), *Prilog estetici filma*, u: *Filmske sveske XV*, br. 4, Institut za film, Beograd

[52] Estetska funkcija ustanovljena je prema *dijalektičkoj antinomiji* kao razlici ustanovljene estetske norme od izvanjskog narušavanja novom vrijednosti. Individua je ovdje shvaćena kao pojedinac, grupa ili novi oblik mišljenja koji narušava principe na kojima je izgrađena estetska norma kolektivne svijesti. Za više u: Mukařovský, Jan.(1999.), *Književne strukture, norme i vrijednosti*, Matica hrvatska, Zagreb

[53] "*Umjesto dihotomije sadržaja i forme za strukturalnu je estetiku postao značajan par materijal - umjetnički postupak tj. način umjetničkog korištenja osobina materijala."*; Ibid., str. 12

percepcije Morandi preuzima perceptivni ekstrat i pozicionira ga prema pravilima razmještaja na plohi i okvira. On izvodi pravila: povlači linije očišta od svog misaonog središta, preko oka, na plohu u putanji metonimijskih nevidljivih niti percepcije koje se slažu u kompaktnu perspektivnu strukturu slike. U metonimijskoj zamjeni PERSPEKTIVA ZA PERCEPCIJU razaznajemo da se promjena na formalnoj osi slike dešava u pomicanju po osi izvedbe za koju smo utvrdili da izgrađuje važni dio sadržaja slike. Sadržaj je aktivan, ali prema normama izvedenosti. To je formalna pojavnost slike koju uočavamo prema strukturi perspektive. Ovo semantičko premještanje sadržaja izravne percepcije iz područja jedne naučene očitosti, u perspektivu slike mijenja smjer interpretacije iz *logosa* u prirodi na *logos* slike. U nastojanju da slika progovori iz sebe, mijenja se i tema slike koja se sada ravna prema pravilima i mehanizmima logike njene izvedbe. Ono što je predstavljeno u razmaku ili razlici od izravne percepcije aktivno je kao pojam, i u slici je vidljivo u anamorfičnosti. Ono što je u slici nevidljivo ne znači da mentalno nije prisutno - u slici je evidentirano samim umjetničkim postupkom 'vidljivim' prema ugođenosti forme.

Sl., 1.2. Giorgio Morandi, *Paesaggio* (Levico), akvarel, (1957.)

1.4.1. Slikovnost i osjetilna percepcija slike

Specifičnost likovnog označavanja, bez sumnje, ukazuje se u slikarevoj gesti iz koje proizlazi način nanošenja boje na podlogu. Označena je gesta svojevrsna procjena i u slikarstvu neposredno je vezana za subjektivnu označiteljsku praksu. To nam govori da je označitelj u metonimijskom odnosu prema označenom, u sadržaju kojeg smjera istaknuti. Dakle, slikar odabire neke pojedinosti, istaknute odlike predmetnosti koje prenosi i pozicionira na formalnom planu slike. U tom smislu, otklon od konvencije vidljivog radi isticanja/profiliranja odlika u slikarstvu imanentno je materijalnim rezultatima vizualne predočivosti. Velasquezovu sliku *Las Meninas* na sl. 1.3. Picasso interpretira bojom čiji oblik zauzima cjelinu sadržaja slike. Sama je boja u ovom slučaju sredstvo-prostor koji raspoznajemo prema selektivnoj rasprostranjenosti. Boja je, dakle, integralni dio perspektive i sadržaja slike. Rasvjetljavanje ove dvojne uloge boje pomoći će nam da shvatimo zagonetne postupke u stvaranju teksture slike bez koje nije moguće shvatiti slikovnost i ishodište slikarske prakse.

Sl. 1.3. Pablo Picasso, *Las Meninas,* ulje, (1957.)

Koncentracijom na materijalno-realne elemente slike (pod ovim podrazumijevamo odnos boje u napetosti plohe i elementa pozadine) nadilazi se uopćeni sadržaj koji se prividno postavlja za temu slike. Gestom, slikar stavlja u prednji plan odnos kojeg zauzima prema slikarskoj materiji i u toj materiji utjelovljenu odliku predmetnosti slike. Osviješteni odnos

prema mediju slike uspostavlja pravilni kontakt s izvornom slikarevom težnjom likovnog oblikovanja u materijalu samih konstruktivnih obilježja medija slike: njene plohe i boje, kontrasta i fakture, figure i pozadine kao ishodišta *logosa* slike.[54] Metonimijska konstrukcija značenja artikulira ne samo označiteljsku funkciju u odnosu na sadržaj, nego i na određeni način iz označitelja estrahira sasvim novi sadržaj (recimo u apstraknom ekspresionizmu, analitičkoj konceptualnoj umjetnosti, eksperimentalnom filmu, videu i dr.). Povezanost piktorijalne oznake i osjetilne percepcije, kao prostora specifičnog sadržaja, u slikarstvu nalazimo u mrljama, linijama i specifičnim plošnim oznakama. Skupno su tragovi utisnute slikareve geste koja obilježavanjem na plohi upisuje slikarevo htjenje (motivaciju). U otporu materijala (pod tim pojmom podrazumijevamo sveukupnost slikarske materije), slikar ulazi u specifični odnos prema uvjetima otkrivanja vlastitog načina označavanja. Time se postiže neophodna napetost i djelatni moment aktivne perceptivne živosti - ostvaruju se *uvjeti slikovnosti*. Dakle, izravnim sučeljavanjem s formom i preko forme s izvedenim sadržajem slike, slikar zalazi u prostor interpretacije, odnosno metonimijski prostor artikulacije za koji smatramo da je izvorni predmet slike.

Postizanje živosti slike se, dakle, odnosi prema njenoj piktorijalnoj tvorbi, tj. prema osjetilnom ekvivalentu njena haptičkog izvoda u slici. U tom smislu razumijemo Berensonovu tezu doprinosa venecijanskog slikarstva u razvoju renesanse u Italiji s posebnim naglaskom na troje slikara: Bellinija, Carpaccia i Giorggeonea[55] U opisu Carpacciovog slikarstva, naime, umjesto opisivanja tematske sadržine putem nabrajanja dojmova iz fundusa poznatih značenja (ikonološke perspektive), Berenson se direktno referira na slikovnost, tj. na isticanje predmeta slike obzirom na obilježja slikovnosti:

> "*(...)it deals with its subject, as Carpaccio does, for the sake of its own pictorial capacities and for sake of the effects of colour and light and shade.*"[56]
> (… to se tiče njezine predmetnosti, kao što to Carpaccio radi, u ime vlastitih slikovnih mogućnosti i u ime efekta boje, svjetla i zasjenjenja.) Prev. Nila Nižić

[54] Moramo istaknuti da se u hermeneutičkoj interpretaciji pravi razlika između logosa slike i teksta jezične komunikacije. To je, ujedno, razlikovna osnova slike i jezika u užem smislu. Obzirom da nam je u ovim pasusima važno naglasiti razliku slike i jezika radi izoštravanja pogleda na pojam slikovnosti, kasnije relativiziranje pojma teksta u primjeni slikovne interpretacije jezičnih sadržaja i tehnika slikarstva opravdavamo činjenicom bliskosti komunikacijske funkcije slike i tekstualne jezične građe kao konkretne vizualne situacije. (Nap. a.)

[55] Berenson, Bernhard. (1909.), *The Florentine Painters of the Renaissance,* G.P. Putnam's Sons, New York and London, Third Edition

[56] Berenson, Bernhard. (1895.), *The Venetian Painters of the Renaissance*, G.P.Putnam's Soons, 2. edition, NY, London, USA, str. 26

Valja dodati da Berenson ne promatra slikarski postupak jedino u odnosu tehničke vještine, koje se mogu naučiti i svladati podukom i učenjem, već se koncentrira na djelatnost procesa umjetničke percepcije u jednoj intimističkoj povezanosti boje, svjetla i nijansi s funkcijama draži pogleda. U primjeru Giorgeonea subjekt slike ističe se:

> "*(...) not for the story, nor for the display of skill, nor for the obvious feeling, but for the lovely lanscape, for the effects of light, and colour, and for the sweetness of human relations*."[57] (... ne za priču, ne za pokazivanje vještine, ne za očite osjećaje, već za ljupkost krajolika, za efekte svjetla i za ljepotu ljudskih odnosa.) Prev. Nila Nižić

Značaj ove estetske dimenzije tehnike slikarstva uvodi nas u podtekstualni prostor slike. Slikarstvo se, prema Berensonu, događa u času uspostavljanja intimne veze između dodira i efekta treće dimenzije. To je osjećaj, koji se uspostavlja fizičkom (mišićnom) reakcijom na neurološki impuls potenciran efektom svjetla i boje, nastao uslijed svjetlosnog kontrasta i površinske ispunjenosti (teksture). Doživljaj treće dimenzije odvija se na razini nesvjesnih, mnemoničkih procesa imaginarne projekcije (stečenih u primarnoj fazi života) pa se zadatak slikara nalaže u svjesnom činjenju onoga što u gledanju mi činimo nesvjesno. Preciznije, slikarev je zadatak da nas stalnim procesima intinimacije zadržava u napetom podražaju svijesti koji se održava pomoću neprekidnih odašiljanja taktilnih vrijednosti retinalne impresije (Berenson, 1909: 3). U pretvaranju vizualnih impulsa u taktilne senzacije, mentalistička slika svijeta metonimijski se oživljava u valovima osjeta i emocija. Ova metonimijski uspostavljena značenjska baza figura, kao značenja suprotnih pukoj metafori gledanja i njenoj uvriježenoj komunikacijskoj ulozi prepoznavanja figura, u datom trenutku promatraču otkriva neviđeno ili ‘tekstualnu podsvijest’ djela. Uviđamo je u slikarevom formalnom postupku razrješavanja razlika kao prvenstvu osjetilne nadgradnje smisla slike nad njenim sadržajnim dijelom. Da bi se figura kao takva uopće mogla 'uočiti', slikarev je zadatak da nam razlikama predstavi svoj umjetnički postupak koji je ujedno spoznajni učinak slike direktno povezan za oblik i izgled figure.

U slikarstvu Bellini osvježuje renesansni 'akademizam' zamjenom svjetlosti za prostor koja isti preuzima iz same palete boja. U zamjeni boje za svjetlost vrši se premještanje aktualne razine slike s tematskog na izvedbeno tako da otkrivanje sadržaja više ne možemo izdvojiti od njegova nastanka u formi boje i oblika. Neke temeljne pojave u slikarstvu oslanjaju se upravo na umjetničke postupke svladavanja materijala slike i nalaženja razgovora između

[57] Ibid, str. 32

materijalnosti i osjećajnosti. Primjeri su: Rembrantova materičnost baroknog "prostora duha" ili Goyino metonimijsko ušivanje ‘ljepljive’ teksture u luđačku košulju svijeta.

U proširenoj varijanti aktualizacije sredstava izražavanja važnu ulogu ima interesna točka s koje se gleda na sliku: srednjevjekovni je slikopisci nastanjuju u pozadini prednjeg plana na način da sliku "otkrivaju" iznutra, odnosno prema onom mehanizmu religiozne svijesti koja upravlja i drži 'to' gledanje u idealnom Redu dok je renesansa otkriva na površini plohe, odnosno otkriva je u pravilima svladavanja anamorfičnosti i uspostavljanju nove ideje realizma. Međutim, naizgled, izglačana i ujednačena površina renesansne slike ipak je beskonačna distanca između prirode i duha. Ispod metaforičke staklastosti površine slike nalazimo optičko-reljefni prostor guste mreže slikarskih intervencija, bezbrojnih razmaka, različitosti i svladanih udaljenosti.

1.4.2. Slikovnost i struktura plastičkog oblikovanja

U postizanju svoje značenjske namjere dvodimenzionalna stvarnost likovne plohe ne smeta trodimenzionalnom efektu njene funkcionalne situacije. Razumno objašnjenje za taj perceptivni doživljaj nalazimo u Imdahlovoj ikoničkoj interpretaciji prostorne plastike crteža "*jer smisao se tvorbe ne ispunjava gledanjem samo s jedne točke..*"[58] Problem prostorne plastike, nadalje, upućuje na zavodljivi odnos dvodimenzionalne plohe i trodimenzionalne plastike:

> “*(...) trodimenzionalna se prostorna plastika u ovisnosti od motrišta promatrača opaža kao uvijek drugačiji fenomen, pri čemu je sam faktički identitet tvorbe, koji se održava usprkos svoj promjenjivosti motrenja, sadržaj svijesti.*"[59]

U svjetlu Imdahlove teze, jedne čiste prostorne analitike, indikatore percepcije trodimenzionalnosti koje stičemo u izravnoj percepciji, u slikarstvu nalazimo u drugačijem svjetlu odnosa. Riječ je o pojmu *tertium comparationis* za koji Imdahl tumači da ne postoji izvan slike. Daleko od bilo kakvog oponašanja svijeta zbilje, u smislu mimetičke analogije, slikar se upućuje na viđenje predmeta u-slici, na njegovo stvaranje koje "*izvorno nije uključeno ni u što figurativno ili predmetno i koje je uzrok u imaginaciji iznad svih zadanosti empirijske usporedivosti*."[60] Za razliku od fotografije, koju naš pogled ‘olako’ skenira s

[58] Imdahl, Max: (1997.), *Ikonika*, u: Briski-Uzelac, Sonja, pr. *Slika i riječ*, IPU, Zagreb, str. 222
[59] Ibid., str. 224
[60] Ibid., str. 225

određene tehničke pozicije vidljivosti, prostornost se u slikarstvu ogleda prema više unutarnjih točaka motrenja; slika ih ističe u varijetu višeznačno artikuliranih projekcija za koje možemo reći da svakoj mrlji boje upućuje jedan pogled, jednu senzaciju, jednu misao, jedan pokret i jedno vrijeme. Svaka točka, mrlja ili trag boje u zbirnosti crte i figure značenjske su jedinice u ukupnosti taktilnih senzacija. To su višedimenzionalni tragovi u bezvremenskoj zoni naše svijesti.[61]

S pozicije promatranja slikara može se reći da je to vrsta viđenja koja nadilazi prosto sjećanje na predmete koje poznajemo. Plastiku slike u slikarstvu nije moguće jednoznačno odrediti označavanjem plastičnosti oblika bez uvida u plastičnost oblikovnih mogućnosti. Pod pojmom likovnog oblikovanja podrazumijeva se određeni stupanj pragmatičnosti koji se javlja u procesu svladavanja okvira, anamorfičnosti (konstantnost oblika), kontrasta (nijansiranje) i zacrtavanja. Crtanje u prostoru zahtijeva osim spretnosti i uvježbanosti u svladavanju ovih osnovnih razina otpora materijala i određeni stupanj emfatičkog proživljavanja uspostavljen količinom uronjenosti u samu mogućnost da se dâ razumni, ali i osjetni oblik predmetu slike.

Oblikovanje, ako ga uzmemo u strogoj funkciji svladavanja nacrtnih tehnika, ne odgovara našem primjeru umjetničkog postupka jer se slikarstvo ne može izuzeti iz kategorije poetike, odnosno onih kategorija koje stoje na razmeđi intimne i povijesne, subjektivne i objektivne procjene. Mogućnost sudjelovanja u moći kreiranja svijeta indirektno se reflektira na gestualnoj razini, u ruci sprovedene vidljivosti, koja pokretom upisuje tragove svijesti u zoru materijaliziranog predmeta slike. Ikonička gustoća prazne plohe u slici (valja znati da ona ispunjava najveći prostor slike) gustoća je upisanih otkrivanja detalja koje pogled zamjećuje u razrješenju zagonetke predmetnosti. To je suština teksture slike, njen materijal i njen imaginarni konstrukt shvaćen ispod površine olakog prepoznavanja figura. Ono je osnova slikovnosti. Apstraktnom slikarstvu ono je osnovna motivacija.[62] Pa čak i kad je tekstura slike dovedena do takve praznine da ogromni prazni prostori zjape poput utvara (vidi sl. 2.6.), sama pomisao na osjećaj utvarnosti hotelske sobe, u primjeru Tuymansove slike, bôja našu svijest karakterističnom emocijom prijetećeg performativa. Dvodimenzionalna ploha slike je prostor izmjene intuitivne procjene svijesti i analitičke moći slikara da razlučuje nesvjesne podražaje naše vidljivosti u konkretnu materiju slike. Newmanove slike ogromnih

[61] Ako bi ovu formulaciju bezvremenosti mogli primijeniti na fotografiju, što je očito postavlja na ravan umjetničke slike i koju ćemo u naknadnim poglavljima detaljnije razmotriti, upućujem čitatelje na članak Leonide Kovač: Kovač, Leonida. (2013.), *Slika što ostaje*, Rad Instituta povijesti umjetnosti 37/2013, Zagreb str. 211–216

[62] Na taj način Rosenberg ispravno primjećuje da Newmanovo slikarstvo pripada obzoru apstraktnog ekspresionizma, a ne geometrijskoj apstrakciji. Za više u: Rosenberg, Harold. (1982.), *Umjetnost i riječi,* str. 225

dimenzija, u primjeru na sl. 1.4., istaknuti su primjeri upravo tog ogromnog ikoničkog polja ne-značenja kao jednog totaliteta i nadsuprotnosti izvan svakog poznatog iskustva.[63]

Sl. 1.4. Barnett Newman, *Tko se boji crvenog, žutog i plavog III,* ulje, (1967.-68.)

Snaga *neizravne* komunikacije, da nam izgledom u slici govori nešto što se inače ne može vidjeti u stvarnom svijetu, već osjeća svim svojim bićem, pretpostavlja sliku logici drugačijeg reda od one prepoznatljive, zastupljene jedino metaforičkom funkcijom figura. Uvjet drugačijeg reda podrazumijeva umjetnikovu težnju da slikom izrazi nešto više od poznatog što se prema podražajima svjetla ukotvljuje u mentalnom zrenju ili u datom slučaju, nevidljivo,[64] ali ipak shvatljivo u postupku označavanja. U najmanju ruku to shvatljivo 'više' je i 'drugačije' od onog na temelju čega je nastalo. Na taj način i sama je kategorija sličnosti utemeljena na razlikama od njenog možebitnog izvora. Začudnost svijeta slike raspoznaje se u razlici slike od svijeta poznate retinalne refleksije pomoću čega se postignuta sličnost, sada kao razlika, nameće u tumačenju tog istog svijeta. Kad govorimo o naturalističkom slikarstvu stupnjevi ne-sličnosti slike od zbilje razine su otklona od konvencionalizacije. U slici su tema translacijskog odmaka koje Imdahl imenuje *smjelim ekvivalencijama* i *tertium comparationis* same slike, a Lyotar ih pripisuje *odvažnosti* slikara.

U objašnjenju odvažnosti Lyotard postavlja sliku u granični prostor *s ove* strane i *s one* strane viđenja kao svojevrsno razbistravanje pogleda onog koji gleda sliku pa se u tom pogledu promatrač usmjerava *s onu* stranu onog što mu je ponuđeno da vidi:

[63] Usp. Imdahl, Max. (1986.), *Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, str. 32-49

[64] Spomenimo za sada, a obzirom da se naša disertacija odnosi i na filmsku sliku, Deleusovu interpretaciju Resnaisove 'kinematografije mozga', u kojoj su "*krajolici mentalna stanja i mentalna su stanja svemiri i kartografije koji ih čine nevidljivima kao takvima...*"; Deleuse Gilles, (2010.), *Film 2: slika-vrijeme*, Bijeli val, Zagreb, str. 167-200

> "*...nešto što bi trebalo da postoji prije bilo kakve intrige, ali je očito da sam način pokazivanja ovih intriga - prije svega linijom - ima za cilj nešto što je s ove strane intrige, nešto što mene intrigira."*[65]

U tom smislu, u preuzimanju slikovnosti kao zasebnog predmeta istraživanja, intrigantnost "povučene linije" s onu stranu pogleda možemo promotriti s gledišta Gombricheve teorije mapiranja: odnosi uspostavljeni u slici predstavljaju se kao mapa prema teritoriju što u slučaju slikovnih izričaja podrazumijeva stvaranje novog imaginarnog (mentalnog) teritorija - teritorija u nastanku.[66] Ucrtavanje elemenata slike kao načina mapiranja (mapping) nije u tolikoj mjeri određeno izgledom vanjskog predmeta koliko potrebama crteža koji konstituiraju takav teritorij prema svim oznakama i sklopovima slike (Gombrich to naziva otkrivanjem). Crtanje se, dakle, u osnovi razlikuje od preslikavanja ili postizanja sličnosti s vanjskim izgledom teritorija upravo na osnovi materijalne prisutnosti ograničenja ili uvjeta s kojim se ploha (mapa) nameće kao razlika od svijeta oko nas. Topološki odnosi koji se grade unutar mapiranog teritorija slike određeni su odnosima unutar elementarne strukture medija slike: plohom, okvirom, bojom, linijom pa se po pitanju plastičnosti slike ne može zanemariti Lyotarova "intrigantnost" *s onu stranu* u otkrivanju one pouzdane i kontroverzne teme uspostavljanja prostornosti slike, ali i emfatičkog prostora s kojim se potiče uživljavanje u efekat volumena i dubine. Preciznije, plastičko oblikovanje u zamjeni za imaginaciju određeno je mnogostrukim relacijskim zamjenama diskretnih elemenata strukture slike za procese strukturiranja imaginarne ili mentalne slike.[67] Odvažnost slikara je zato dvojna: smjelost upuštanja u rizik različitosti i istovremeni osjećaj pouzdanosti da (sebi) otkriva tajnu imaginarnog, složenu konstrukciju označitelja i označenog, tj. naš odnos prema označavanju svijeta lišenog poznate dimenzije vremena i njegove linearne strukture pripovijedanja.

Može li se u tom ozračju razumjeti strast slikara prema izravnom sučeljavanju s osjetnom dimenzijom slike i njegovo oduševljenje u trenutku kad zadovoljan odlaže kičicu ispred slike potpune apstrakcije? Riječ je o autonomnom iskazu slike u okviru kojeg ostajemo fascinirani nazočnošću fenomena prisutnosti. U potrazi za stvarnim, što u ovom slučaju pripada ideji višeg reda, tj. apstrakciji, bilo one fotografske, pokretne ili slike na platnu, slike nam se nameću svojim neodoljivim onestvarenjem realnog svijeta, nečim što se izdvaja od one iste stvarnosti prema kojoj prepoznajemo svijet i na priliku čega je, eventualno, nastala.

---

[65] Marcade, Bernard. (1989.), *Jean Francoise Lyotard: Što slikati?*, u: *Moment, časopis za vizuelne medije,* NIRO Dečje novine, Gornji Milanovac, str. 76

[66] Usp., Gombrich, H. Ernst. (1984.), *Umetnost i iluzija - Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd

[67] Usp., Malabou, Catherine. (2009.), *What Should We Do With Our Brain?*, Fordham University, New York

Slike nam u prvom redu nude nešto naglašeno, izdvojeno i zasnovano u smislu nedostupno prostom oku. To je plastički oblik nastao metonimijskom zamjenom izgleda za ono što se pokazuje, označava ili predstavlja. Predstavljanje slikom je komunikacija emocije. To je ujedno ključ za razumijevanje i uspostavljanje konceptualne relacije vizualne simbolike i imaginacije koja nam sadržaje slike čini pojmljivima. Ta je relacija za razliku od metafore, funkcionalna u kontekstu u kojem se ostvaruje.

1.4.3. Slikovnost i konstrukcija - *proizvodno majstorstvo*

Nedoumice koje nam nameću umjetničke slike tiču se njihova promijenjenog statusa u metonimijskoj zamjeni označenog za označitelja. Imaginarni teritorij, kojeg uzimamo za jedini mogući predmet slike, označen je mapiranim označiteljima u jednoj bezvremenoj topološkoj situaciji što dovodi poziciju promatrača u inverzivnu aperceptivnu i eksteritorijalnu situaciju da mu slika predstavlja upravo ono što, paradoksalno, na slici nije vidljivo, ali naslučujuće i povezujuće - nudi nam trag, odnosno predstavu stvarnosti. To je otvoreni prostor označitelja i njegova izmičućeg označenog u stalnom premiještanju s motritelja na motreće - pogled se čas nalazi unutar slike zaposlen s organizacijom odnosa i sveza među elementima materijala da bi već sljedećeg trenutka, sinkronom reakcijom svijesti bio poistovijećen s opažanjem onog što slika pokušava dostići. Funkcionalnu plastičnost slike, koju uviđamo u onom što Fiedler označava kao: "*... proizvodni proces onoga što je za čovjeka ponajprije realnost*", [68] razlikujemo od sadržaja izvan slike. Realni prostor Fiedlerovog tipa slike je područje umjetničke svijesti i njegova majstorskog proizvoda koji nam slikom može predočiti 'ono što izvan slike nije vidljivo.'

U namjeri da se zadržimo na plastičkim načelima proizvodnje slike znakovita je Tarabukinova teorija *proizvodnog majstorstva.* Njegovo isticanje povijesnog oslobađanja modernog slikarstva od literarnosti i prisile *mita* nedvojbeno upućuje na promjenu paradigme klasičnog naturalizma. Promjena na koju nas Tarabukin navodi nadilazi onaj estetski dojam sličnosti, kojemu se i Fiedler tako odrečno suprostavljao,[69] da bi se u osviještenom odnosu prema mediju slike uspostavio pravilni kontakt s izvornom slikarevom težnjom oblikovanja u materijalu samih konstruktivnih obilježja slike - njene plohe i boje, fakture i oblika. Taj

[68] Fiedler, Conrad, (1980.), *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, str. 72

[69] "*Tako umjetnost nema posla s gotovim likovima koje zatiče prije svoje djelatnosti i nezavisno od nje, već početak i kraj njene djelatnosti leži u stvaranju likova koji kroz nju počinju uopće da egzistiraju.*"; Ibid. str. 66.

iskorak prema sintaksi samog medija slike Tarabukin pragmatički uviđa u "*postavljanju rada na formi kao osobito važnoj stvari majstorstva umjetnika.*"[70] Uživljavanje u materičnost slikovnog medija oslobađa se svih "*spolja unesenih elemenata neuslovljenih svojstvima plohe kao polaznog momenta forme slikarske stvari(...)*"[71] U tom smislu pojam realizma poostvaruje se u jednom drugačijem značenju, onom značenju čiju predmetnost uviđamo u onomu što je realno za slikarstvo:

> "*Suvremena estetska svijest premjestila je pojam realizma sa sižea na formu djela. Nije kopiranje stvarnosti odsad postalo motiv realističkih nastojanja (kako je to bilo kod naturalista), već, naprotiv, stvarnost prestaje da u bilo kom smislu bude poticaj stvaralaštva. Umjetnik u formama svoje umjetnosti stvara svoju stvarnost i realizam shvaća kao spoznaju 'izvornog' predmeta, koji je samodovoljan i po formi i po sadržaju, predmeta koji ne reproducira stvari realnog svijeta, nego koji od početka do kraja umjetnik konstruira izvan projekcionih linija koje bi do njega mogle biti povučene od stvarnosti.*"[72]

Dakle, slike nisu više patronizirane vizualnim u onoj mjeri u kojoj su se tumačile prema iskustvenom obrascu i oponašajućim povlačenjem projekcionih linija s izravne percepcije na izomorfnu strukturu slike, već su to oznake naše unutarnje refleksije dinamičke svijesti. Možemo reći da metonimijska zamjena OZNAČENO ZA OZNAČITELJA u neku ruku oslobađa sliku od njene ovisnosti o vidljivom, uvodi je iz vidljivog u haptičko polje nevidljivosti i pretpostavlja joj aktivno sudjelovanje s ishodištem imaginarnih kapaciteta svijesti za koji pretpostavljamo da je izvorni predmet slike. Jednom riječju, slika se otvara unutrašnjim procesima naših organskih procesa percepcije.

Preklapanje misaonih i emocionalnih konstrukata s onima vizualne percepcije omogućuje da se konceptualna dimenzija slike promišlja i nadograđuje u integraciji imaginarne i simboličke koherentnosti. U pogledu poststrukturalističkih teorija naslućujuća, sumnjiva i svakako nedovoljna (ograničena) dimenzija slike da nam svojim slikovnim dispozitivom prenese svu jasnoću zbilje umjetničkog svijeta kojeg pokazuje, označava i izražava podrazumijeva krizu određenog, jasnog, konvencionalnog i svakodnevnog pogleda na sliku i na svijet zamjenjujući ga pojmovima besmisla, praznine i neodređenosti. Jer kako drugačije odrediti polovične prikaze, okrnjene komade, nedovršene dijelove ili praznine oslikanih ploha ako ne prosuđujućim pogledom drugačijim od onog svakidašnjeg gledanja stvari oko sebe.[73]

---

[70] Tarabukin, Nikolaj. (1986.), *Od štafelaja do mašine*, u: *Moment, časopis za vizualne medije br.5,* GRO "Dečje novine", Beograd
[71] Ibid, str. 69
[72] Ibid, str. 70
[73] Vidi u: Kemp, Wolfgang. (2007.), *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije*, u: *Uvod u povijest umjetnosti*, Fraktura, Zagreb, str. 233

Iz ovog tipa konstatacije nameće se jedan jasan zaključak o činjenici da tamo gdje nedostaje slika pojavljuje se tumačenje i njen instrument jezik, i obratno, tamo gdje se jezikom i teorijom ne može iskazati jasnoća stvari ili događaja pojavljuje se slika, njena ikonika koja svaku riječ plodi viškom značenja.

1.5. Metonimija *s onu* stranu pogleda : aktualizacija i zornost

> "*U blizini djela mi smo naglo bili drugdje, nego što obično običavamo biti*".
>
> Heidegger, Martin [74]

Veliki broj slika nastao je na temelju pisanih tekstova ili su same slike zamjenjivale funkciju teksta. Povijesne primjere prevođenja riječi u sliku nalazimo u egipatskom slikarstvu, slikarstvu ikona, manuskriptima, novovjekovnom slikarstvu ili u današnjem filmu kojeg često znamo tumačiti kroz njegov literarni uzor. Premda se u praksi prevođenja teksta slikom metaforički prenosi utvrđena fabula i nalazi jedinstveni obrazac za njenu likovnu kompoziciju, s druge strane (*s onu* stranu) teksta sižejna logika zbivanja podliježe interpretaciji kao vrsti stvaranja tekstualne građe u novu, vizualnu. Ukoliko za sliku možemo utvrditi da nije izravno ili jednosmjerno sredstvo dekodiranja 'poruke' teksta, metonimijski procesi koji sudjeluju u stvaranju novog vizualnog teksta, tj. slike, čine se u tom pogledu izvjesnim pokretačem promjena i aktivnim sredstvom prijenosa jezičnih iskaza i izričaja u materijal slike.

U razumijevanju likovnog oblikovanja ishodišnog načela nekog jezičnog teksta, uloga koju vrši tekst na razini standardnog stupnja komunikacije ispunjava samo jedan od uvjeta vrijednosti slike pa se u tom slučaju stavljanje ovog primarnog komunikacijskog načela u prvi plan iskaza smatra vrstom 'poručivanja' već gotovih i obrađenih poruka. Tako imamo da je na toj razini čitanja slike normativno i najčešće primjenjivo dekodiranje poruke ekvivalentno baznom obliku diskursa proizašlom iz temelja okularocentrične perspektive. Tehnike *trompe l'oeila* su u tom slučaju osobito kritizirane zbog svoje izrazite opisujuće naravi slike koja se kosi s osnovnim pretpostavkama poetske strukture likovnog djela.

Na planu umjetničke slike ili preciznije, slikovnosti, pitanje *pojavnosti,* s kojim se svaka slika obraća našem pogledu, ima prizvuk onog *sada i tu.* Pojavnost se u hermeneutičkoj interpretaciji razumije prema poimanju slikovne sadašnjosti koju obilježava relevantna istosljednost *bitka i pojavnosti.*

> "*Slika niti je stvar niti rečenica ili riječ u jezičnom smislu - nju bi se prije moglo opisati kao proces prikazivanja u kojem se momenti bitka uvijek iskazuju kao pojavnost*."[75]

---

[74] Heidegger, Martin. (2010.), *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb, str. 27
[75] Boehm, Gottfried. (1997.), *O hermeneutici slike*, u: Briski Uzelac, Sonja. pr., *Slika i riječ*, IPO, Zagreb, str. 71

Fenomenološki termin *pojavnosti*, prema Gadameru, nalazimo u likovnoj provedbi "šutljive" dimenzije govora književnog djela. Upravo se po tom pitanju svojevrsne nemogućnosti slike da doslovno imitira jezičnu provedbu opisa susrećemo s aktom likovne translacije bitka teksta koji sadržaje ukalupljuje u gustoću vizualne materije. U tom smjeru rad na slici bavi se temeljnim pitanjem pogleda zora kao svojevrsne nove perspektive viđenja iliti perspektive *s onu* stranu teksta. Naime, u stvaranju slike, slikar otkriva stvarno teksta u razmaku ili razlici od njegova jezičnog poretka. Ovdje je riječ o svojevrsnoj artikulaciji prostora i vremena kao vrsti likovnog viđenja; obnavlja se povezivanje u obliku 'istodobnog' s čim slika prodire u svijest djela i prema čemu određujemo njen smisao. Ovaj pristup 'stvarnome' djela zapravo nastaje u procesu rukovanja sredstavima izražavanja s kojima se stvarno teksta izgrađuje u perspektivi aktualizacije slikovnog označavanja. Dodajmo da aktualizaciju Mukařovský smatra za osnovno sredstvo estetske provedbe djela. Provedbu vidimo u umjetničkom postupku kojim se materijalu slike omogućuje da slika progovori sama iz sebe. U jednostavnom primjeru iz filmske prakse Mukařovský ističe aktualizacijske elemente položaja očne ose kamere (rakursi). Riječ je o nadilaženju položaja normativne točke promatranja kao sredstva za postizanje izdvojenih značenja u razlici od normativno prihvaćenih.[76] Prema strukturalističkim načelima to se može pretpostaviti zajedničkoj niti "građenja", tj. istodobnim odnosom forme i sadržaja postiže se autonomna konstrukcija značenja. Označeno kao cilj, dostižno je označiteljskom praksom - u pismu je utkano u stilu te u govornom sustavu fonetike i foničke strukture, a u slici označeno prepoznajemo u boji, karakteru perspektive i specifičnoj ikonici.

Zornost u ovom slučaju razumijemo prema poetskoj funkciji upravo takvih aktualizirajućih momenata slike, ukoliko nam se stvaraju i sugestivno prenose asocijacije po pitanju predmeta slike, odnosno slikovnosti kao osnovi širenja smisla na kategorije estetskog suda. Preciznije, odguravanjem naturalističkih natruha komunikacijskog dijela teksta u pozadinu (ogoljavanje) aktualizira se sam čin umjetničkog djelovanja, njegove poetike ili slikovnosti.[77]

[76] Više u: Mukařovský, Jan. (1983.), *Prilog estetici* filma, str. 308-315

[77] Šklovski nalazi "poetski jezik" u onomu što je stvoreno "*posebno za to da se percepcija izvede iz automatizma i da je u njemu viđenje stvaraočev cilj, a ono 'umjetno' stvoreno jest takvo da se opažaj ne njemu zaustavi i dostigne što veću snagu i trajnost pri čemu se stvar ne opaža u svojim prostornim odnosima nego, da tako kažem, u svojoj neprekidnosti.*" Šklovski, B. Viktor. (1969.), *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb, str. 49

1.5.1. Perpendikularni prostor slike *s onu* stranu jezičnosti: o pitanju stila

U prvom redu moramo prihvatiti da pravila izrade slike nalažu različiti pristup sadržaju teksta od pravila koja zastupaju izradu riječi i rečenica u priču. Od jedne riječi može se napraviti slika dok je sliku jako teško izreći ili opisati s jednom riječi. Zato se slike uvijek opiru jezičnom opisu. Ovaj paradoks odnosa slike i jezika karakterističan je za slikarstvo. U pozornijem pregledu 'pogleda' vidjet ćemo da pogled na sliku nije usmjeren samo na otkrivanje rasporeda figuracije i njihove narativne situacije. U hermeneutičkoj praksi pogled ima heurističku vrijednost koja se povlači još iz vremena kada se u pogledu nalazila *theoria*. Ovu specifičnost pogleda razumijemo prema *vremenosti prikaza* i *prikazanog vremena.*[78]

Sažimanje dvaju vremena u slici razumijemo prema vremenu u kojem se ostvaruje viđenje, a to je radnja prezenta. Što se tiče prikazanog vremena otkrivamo ga u tematskom okviru slike, razmještaju figuralnih elemenata, gestici, opterećenju figura, prostornim obilježjima prizora i sl. [79] Obilježavanje vremena kod slike, dakle, izgleda prilično jednostavno - sadašnjost. Naslikati sliku u prošlom ili budućem vremenu jednako je teško kao što bi to moglo biti kad bi umjesto čarape imali u zadatku nacrtati izvrnutu čarapu. Jezik, pak, s tim ograničenjem nema većih problema. Protučinjenična stanja jezika orijentirana su tipizacijom jezičnog opisa nešto-prema-nečemu (na, o, po, prema, pri, u), a kod slike je nešto-od-nečega (pozadina-figura). Jezični tip opisa može vrlo jednostavnim postupkom slagati različita vremena u linearni niz, homologizirati provedbu slaganja u rečenični smisao pa se zato kaže da je vrijeme sadašnjosti za jezik isto tako teško dohvatljivo kao što je slikom prikazati vrijeme prošlosti ili budućnosti.[80] Što je to što jezik vezuje za sadašnjost nalazimo u umnim konceptima i osjetilnoj percepciji koju slikovnost uspijeva učiniti vidljivom u onome *tu i sad*.

Linearni razvoj jezika, budući nam se prikazuje u varljivoj očiglednosti njegove glagolske radnje, nije isto što i njegovo pravo vrijeme. Prividna nepokretnost jedne riječi u odnosu zbivanja u rečenici ne znači da se, izgovorena u pravom trenutku, ne odnosi upravo na onu dubinu, na komplikaciju za koju bi trebalo bar nekoliko stranica opisa od onoga što nam

---

[78] Boehm, Gottfried. (1997.), *O hermeneutici slike*, str. 101-120

[79] Prikazano vrijeme odnosi se na "*držanje tijela, opterećene ili pokrenute noge, gestike i motivacijskih odnosa*"- ono je supostavljeno "vremenosti prikaza" čija je igra u "*produktivnom susretu slike i promatrača*", tj. u njenoj simultanosti. U nastavku, pod pojmom prikazano podrazumijevati će se sukcesivnost radnje u slikarstvu ili pokretnoj slici dok će vremenost prikaza podrazumijevati simultanost prikaza i predstave; Ibid., str. 118

[80] Po ovom pitanju često se spominje Whorfova studija o jeziku Navaho indijanaca s kojom je utvrđeno da nemaju jezični oblik za prošlost ili budućnost. Dalekosežnost Saphir-Whorfove teze o relativnosti jezika dovela je do temeljne rasprave o tomu što jezik predstavlja i kako on to čini. Obzirom na spoznajnu moć jezika Whorf je tvrdio da je jezik Navaho indijanaca napredniji od jezika kojim se mi služimo. (Nap. a.)

u kolokvijalnom značenju ta riječ podrazumijeva.[81] Taj se perpendikularni prodor u jednodimenzionalnoj riječi ili linearnom rečeničnom sklopu očituje na dvije razine jezičnosti.

Prvi je u glasu koji zamjećujemo na fonemskoj, akustičnoj razini jezika i osjetilnoj percepciji čulnosti (na primjer, u svakidašnjoj govornoj uporabi hrvatskog jezika kratko i dugo "e" može biti potvrdno ili upitno). Jakobson je na razlikama fonetskih jedinica razvio znamenitu teoriju distinktivnih obilježja jezika. Ovo ekspresivno (emfatičko) obilježje jezične strukture funkcionalno povezuje govor i osjećaj, a osjećaj sa sviješću o izgovorenom.[82] Druga razina zamjećuje se u razlici od didaskalija za koje Šklovski nalazi da se aktualizirajući poetski govor očituje, osim u fonološkom i leksičkom sustavu, "*i u karakteru poretka riječi i karakteru misaonih konstrukcija sastavljenih od njegovih riječi* (…)".[83] Konvencionalna uporaba jedinica jezika prema estetskim normama slaganja riječi u rečenični nîz nedovoljno osvješćuje samo tijelo jezika. tj. njegovu spoznajnu suštinu koja se prvenstveno odnosi prema intuitivnoj procjeni u sklopu koje se razmatra estetska funkcija jezičnosti. Podređenost jezika utvrdivim normama denotacije dokida njegovu virtualnost (provedbu) osim ako, naznačava Boehm, "*jezična artikulacija može iskazati* nerečeno *i posegnuti izvan kruga već stečenih i učvršćenih značenja*."[84] Pozadina *nerečenog* se, dakle, učvršćuje u spletu kontrasta čija je leksika tek uvod u kombinacijsko načelo usmjereno prema otkrivanju smisla *nerečenog*. "*Upravo bi izravno povezivanje riječi s njezinim značenjem blokiralo zadatak provođenja slike u riječ.*"[85] Sukladno, suviše riječi, opisa i deskripcije ugurava komunikaciju u prvi plan, jezik podređuje automatizmu prepoznavanja i od samog jezika naivnu mogućnost bezbrojnih didaskalija.

Privid čvrste veze značenja riječi i označenog predmeta osujećuje slika koja u provedbenu (virtualnu) dimenziju jezika unosi onu potrebnu distancu (razmak) prema kojoj jezik stupa u razliku od sebi nametnute metafore gledanja. Kod slike je znakovito da sukcesivna provedba prikaza vremena biva aktualizirana istodobnošću vremena i prostora kao vremenosti prikaza. Nisu li umjetnici, još od početaka 20. stoljeća, bili na oprezu prema dominaciji vizualne metafore i pokušavali je osujetiti kroz razne umjetničke eksperimente vremenosti prema kojoj se slike odnose? Postojanost vremenosti (temporalizacija) u jeziku odgovara šutljivoj sferi predodžbe bezglasne mentalne projekcije utjelovljenih mišljenja i

[81] Ako bi mogli opisati riječ s pogleda književne teorije onda je to svakako Lešićev citat: " *Književnost nije samo jezička umjetnost, tj. umjetnost ostvarena jezikom, već je i umjetnost riječi, tj. umjetnost koja oblikuje jezik i u kojoj je riječ ne samo sredstvo izražavanja već i sredstvo oblikovanja.*"; Lešić, Zdenko. (2005.), *Teorija Književnosti*, Sarajevo publishing d.d., Sarajevo, BiH str. 41
[82] Usporedi s citation Langackera na str. 10, potpoglavlja 1.1.
[83] Šklovski, Viktor. (1969.), Ibid., str. 48
[84] Boehm, Gottfried. (1997.), Ibid., str. 82
[85] Ibid: str. 83

misaonih konstrukcija koje Antonio Damasio definira nebrojenim zbirom slika ili, da kažemo preciznije, gustoćom slikovnog polja.[86] U suštini je riječ o stilu i stilskim koncepcijama.

Važno je istaknuti da je translacija jezika u sliku podređena drugoj vremenskoj kategoriji koja se odnosi na individualni konceptualni proces gdje se logika vremenosti odvija prema asocijativnim modelima svakog interpretatora ponaosob. Pod tim se podrazumijeva potreba da zamišljanja odgovaraju pragmatičkom zahtjevu utemeljenosti ili pouzdanosti u zamjenu za vrlo nesigurni pojam objektivne istine (Heidegger, 2010).

U razlici takvih viđenja nastaju razlike u provedbi osobnog stila slikanja. Umjetnički odrazi stvarnosti nekog teksta podliježu temporalizaciji koja, smatra Derrida "*pretpostavlja simboličku mogućnost, a svaka simbolička sinteza, prije i nego padne u prostor koji je u odnosu na nju izvanjski, u sebi nosi razmak kao razliku* (Derrida, 2007: 233). Na metonimijskoj neizravnoj razini stilskih modulacija, recimo, ponavljanja u tekstu podvlače pod sobom stalna izvlačenja novih pogleda. Skup je takvih pogleda dovoljan dokaz o mogućim različitim pristupima i pogledima na određeni tekst. Figura teksta nastaje u razlici pogleda kao *temporalizacija.* Skup ovih razlika, primjerice, Šklovski nalazi kod Tolstoja koji kaže da je pisanjem opažao stvari kojega se dugo nisu ticale.[87] Pisanje kao i slikanje jednostavno tjera na stalna ponavljanja, sagledavanja i uočavanja. Thomas Bernhard je u ponavljanjima otkrivao nove vremenske slike svoje svijesti. James Joyce je svoje prizore otkrivao istodobnim skupljanjem suprostavljenih očišta (Lodge, 1988). Otkrivanje razmaka leksike riječi i njenog značenja otkrivanje je novih izvora kako riječi tako i rečenica - aktualizira se divergentnost sredstva s kojima se postižu novi uvidi u značenja: suprotnostima, kraćenjima, produljenjima, brisanjima, ogoljavanjima, zamjenjivanjima, izvrtanjima, variranjima; Šklovski ih naziva *otežalom* formom dok ih Lodge nalazi u tekstu postmodernističkih načina pisanja na razini stila - kratkim spajanjima, prekomjernostima, permutacijama, protuslovljima, kontrastima, slučajnostima, prekidanjem slijeda; dodajmo: aluzijama, konceptima laži, prostačenjem, obmanjivanjem kao i ostalim, ako tako možemo reći, abnormalnim sredstvima, koje Felix Guattary nalazi u psihotičkim pojavama u umjetnosti. Prema tome, ove neodređene učinke stila, koji iz dubine mijenjaju materijalnu strukturu označitelja zamjenom mjesta s označenim, vidimo kao metonimije, konceptualne modifikatore teksta i aktivne zone spoznajne aktivnosti ishodišne materije jezika.

Dakle, mentalna organizacija jezičnog iskaza i izričaja zasnovana je na navedenim umskim procesima "iz duboka" čiji je rezultat usidren u znakovnom sustavu govora i jezika. S

[86] Usp. Damasio, Antonio. (2005.), *Osjećaj zbivanja*, Algoritam, Zagreb
[87] Šklovski, Viktor. (1969.), *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb, str. 38-51

tim se neizravni mentalni sadržaji mogu otkriti upravo kroz isčitavanja oblikovnih praksi i "otežalih" formi koje na jezičnom planu, osim fonetskih i gramatičkih sastavnica, obilježavaju uporabu raznovrsnih stilističkih koncepcija u okviru stvaranja novih narativnih strategija.[88] Za razliku od uopćavajućeg izražavanja općim jezičnim izrazima i gotovim pojmovnim alatima u službi komunikacije standardne logičke korespodencije valja uključiti i onu drugu stranu koju nalazimo u afektivnoj zoni izričaja kao "vrijednost govornog jezika" ili sustav nadgradnje smisla. Lešićeva teorija književnosti sasvim praktično iznosi stav s kojim će se složiti umjetnička struka:

> "*(…) u živoj riječi osjećanja ipak probijaju sebi put kroz uopćavajući mehanizam jezika i spontano se iskazuju u varijacijama vrednota govornog jezika (intonacije, intenziteta, tempa, pauza, mimike i geste). Zato sve što kažemo biva natopljeno našim emocijama, ponekad sasvim blago i lako, ponekad snažno i potpuno. Taj osjećajni ton koji boji našu izgovorenu riječ "po pravilu nije unutarnja vrijednost same riječi, već predstavlja osjećajnu nadgradnju na njeno stvarno tijelo, na njenu pojmovnu suštinu (...) Tada ti pratilački elementi govora, koje je Guberina nazvao 'vrednotama govornog jezika', postaju bitna dopuna čovjekovih riječi. Tada intonacija, pauza, gesta postaju osnovni nositelji informacije. Ritam govora se, dakle, zasniva na vrednotama govornog jezika, koje su, po riječima Petra Guberine, 'postale izražajni elemenat produbljene ljudske misli i bogatijeg života ljudskih emocija' i koje su 'na toj liniji razvoja mogle onda postati izraz umjetničke misli, prešavši na jedan novi kvalitativni stupanj.*" (Lešić, 2005: 124)

Prijelaz slike u drugu stratifikaciju vremena, tj. simboličku mogućnost, koju razlikujemo od simboličke sinteze s 'izvanjskim' prostorom, svoj značenjski dio utemeljuje u oznakama koje možda to i nisu: praznim prostorima, retardacijama, odlaganjima, ponavljanjima, kraćenjima i rečenim brisanjima kao performativnim ili, ako hoćemo, retoričkim, ali i specifično stilskim uporištima jezika. Slikovnu nadgradnju, dakle, trebamo sagledati u prostoru *s onu* stranu teksta kao ključno polazište za razumijevanje organizacije cjeline djela, njene konstrukcije i perspektive pogleda u sklopu odnosa vremenosti prikaza i prikaza vremena koji takav tekst obrazuju i daju mu smisao *in actu*.

[88] Na primjeru eufemizma, recimo, Gradečak-Erdeljić i Vidaković ističu da metafora, ali i metonimija čine gotovo najznačajniji značenjski dio strukture. Strategija zamjenjivanja kod eufemizma ističe se upravo u činu zamjene doslovnog za nedoslovno što spada u specifičnu uporabu metonimije kao što je DIO UMJESTO-CJELINE ili PERIFERNO-UMJESTO-SREDIŠNJEG. Za više vidjeti u: Gradečak-Erdeljić, Tanja i Vidaković, Dubravka. (2005.), *Ilokucijska metonimija u svjetlu kognitivnog pristupa komunikaciji*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb, Split, URL. https://bib.irb.hr/datoteka/195424.ilokucijska_metonimija.doc

1.5.2. Istesani pogled slike

U slikarstvu je forma oduvijek imala predznak *drame* jer je *formiranje* nastalo *u* i *sa* sadržajem. Dramaturgija forme odnosi se prema razlikama s kojima slike uvlače pogled u novi svijet fikcije. Dakle, u svakom slikarevom potezu nazočan je pogled ili ideja u nedjeljivosti sadržaja i forme. Na jedan vrlo specifičan način slika nam se nudi pogledu u kojemu ona sama biva konstrukcija pogleda. Dramaturgija se u instantnom opažanju dešava na višim i nižim razinama primjećivanja,[89] onomu što prepoznajemo i s onim s čim prepoznajemo/vidimo/uočavamo. Budući je pogled, slika nas opčinjava svojim načinom pojavnosti bivanja, a budući je konstrukcija, zaposijeda naš um značenjima. Možemo reći da opažajna vrijednost slike nije u onomu što se vidi, prepoznaje i zna o prepoznatom na slici koliko u onom stalnom i iznova začuđujućem pogledu na njenu izvedenost za koju možemo reći da sadržava intendirano značenje. Draž pogleda vidi sliku stalno iznova i iznova se vraća na nju. Dobre slike lijepe naš pogled neodoljivim osjećajem *prisutnost* ili *živom nazočnošću*.[90]

Pogledajmo kako se u slikarstvu, ovladanjem tehnike slikanja *trompe l'oeila*, zagovara stav prema kojemu se perceptivna svojstva slike zadovoljavaju objektivnom sličnošću sa zbiljom pri čemu se posljedično uživljavanje manje odnosi prema perceptivnim svojstvima različitosti slike i zbilje, a više prema konvencijama ukusa i privilegiranosti kompozicijskih pravila jedne estetske norme koja podliježe pravilima izvan umjetničkog sadržaja. Dominantnost pravila perceptivnog poistovjećivanja okularocentrične renesansne perspektive, za koje možemo reći da su načelna uvjeravanja o izboru, pa čak i preuzetosti o pravilima takvog izbora, učvrstila su pretenzije ka tematskim ukrašavanjem djela i pumpanjem vizualnih efekata kao elokventni primjer *slikovitosti,* odnosno preuzetosti retorike nad stilom. Takve se slike ističu svojim verizmom zahvaljujući iznimnim sposobnostima rukovanja tehnikama slikanja kojima se postiže prepoznatljivost likova, njihova glumljena emocionalna stanja i, uopće, predikatna svojstva jednog *oratio* slike nadilaze i usmjeravaju kontemplaciju promatrača u smjeru pristajanja na estetske norme ukusa. Taj priziv iluzije u slikarstvu označio je neke tendencije u periodu rokokoa. U filmu se izraženi tip verizma

[89] Misli se na prvu i drugu razinu opažanja koju smo do sada klasificirali kao primjećivanje figura i konstrukcije, odnosno *što* vidimo i *kako* to vidimo. Prva razina odgovara linearnoj sintezi vremena koja odgovara vanjskom svijetu dok druga pripada vremenosti prikaza. Stapanje pogleda promatrača s jednom i drugom razinom aktualizira 'fiktivnu granicu', odnosno granični prostor 'između' koji kod slikarstva biva ukalupljen u sekundarni proces "teoretske fikcije". Zato možemo reći da je svaka slika apstraktna jer je razlika. Za pojam teoretske fikcije vidi u: Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika, ibid. str.* 233

[90] U mogućnosti da se odsutno u slici prikaže kao da je živo Bätschmann nalazi u ideji *žive nazočnosti*. Bätschmann, Oskar, *Slika - tekst: problemski odnosi*, str. 134-135

susreće u masovnoj produkciji holivudske tvornice snova. Na taj se način krivotvoreni sadržaji provlače između relacija koje zamjenjujemo za stvarne.

Ako se malo zadržimo na realističkim projekcijama filmske slike, za razliku od slikarstva, koje je ipak determinirano svojom statičnošću, pokretna slika nudi gotovo nevjerojatni doživljaj poistovjetivosti i s tim veći izbor mogućih tipova uživljavanja. U filmskim teorijama često se upotrebljava termin *iluzija* da bi se označila ta nevjerojatna bliskost ekranske slike i naše izravne percepcije. Otklon i razlika između ove dvije slike se prešućuje - zatvara se jedno oko. Kod slikarstva, međutim, ograničenost i razliku uviđamo u neizbježnosti vidljivog i stvarnog vremenskog otklona statične slike od naše prirodne pokretljivosti u izravnoj percepciji. Kod filma pri standardnoj brzini takav je otklon gotovo zanemariv u poredbi s prikazanim vremenom. Prikazano vrijeme standardni film iznosi simultano vremenosti prikaza što promatraču čini ogromne poteškoće u razmišljanju o odvajanju filmske situacije i one u zbilji. Prikazano vrijeme prvenstveno opterećuje pogled odgonetavanjem značenjskih elemenata koji se direktno povlače iz kolektivne svijesti. U suštini, to su prizori iz života s čime se pozornost zaposjeda naglašavanjem sadržajne intrige prema već poznatim pravilima opisivanja i prepoznavanja (odgovara automatizmu viđenja) te tomu shodnom psihičkom zavođenju. U zbrajanju tako ugledanih i ugođenih dojmova prikazano vrijeme čini se stvarno ukoliko ono odgovara promatračevim očekivanjima; promiče nam svijest o razlikovanju nerazlikovanjem sadržajnih od formalnih postupaka. U nevidljivosti nacrtne platforme filmskog uprizorenja, retorički se reguliraju potrebne razinae uvjeravanja, te šire kritičke pretpostavke o nedjeljivosti označitelja s označenim. To je pogled iz perspektive komercijalne i velikog dijela nacionalne kinematografija.

Međutim, *s onu* stranu pogleda, ako film promotrimo s razine percepcije slike kao medija, medijski otklon pokretne slike od zbilje govori nam o suštinskim razlikama s kojima se uspostavlja komunikacijski ustroj opažanja. Svijest o toj razlici, koja se u prvom redu susreće s pogledom na ekran, pretpostavlja određena rješenja i ideje koje prvotno proizlaze iz problematike odsutstva prirodnih uvjeta gledanja kao što su to, na primjer, tehnike svođenja trodimenzionalnih tijela na plohu ili razrješenje odsustva prirodnih čula.[91] Na granici stvarnog i imaginarnog umjetnički film nalazi prostor fabule i, za razliku od proste čitljivosti fabule, koja nadilazi teksturu, otklon i zakonitosti slike su izvorni prostor fabule. On se nalazi u procjepu između imaginarnog i stvarnog, vrši stalno sučeljavanje i prisiljava umjetnika na

[91] Usp. Arnheim, Rudolf. (1962.), *Film kao umetnost*, Nolit, Beograd

postupke rješavanja te stalne intrige identifikacije.[92] Za razliku od rudimentarnog pogleda na film, umjetnički su postupci nastali u potrazi za izrazom slike i u tim izrazima nalaze nove modele viđenja i vidljivosti. S pogleda fenomenologije Albert Laffay primjećuje da u zamjeni imaginarnog za stvarno, stvarno se izlaže kao imaginarno i postaje filmski stvarnosno. Slika se tada nudi kao umjetničko djelo, u preciznijoj varijanti, kao eksperiment u provedbi intencionalne umjetničke svijesti. U filmu je to igra percepcije Benjaminovog tipa.

Već sama razlika pokretne slike (filma) od zbilje budi se i potiče svijest o imaginarnom konstruktu koji smjera na razmišljanje i multipliciranje našeg odnosa sa zbiljom, stvara se potrebni otklon za komentar otklona i njegovu aktualizaciju. U tom slučaju pokretna slika dostiže poetsku razinu i uvjete za kvalitetniju mentalnu obradu koju razlikujemo od jednostavne mehanike priučenih tehnika sinteze i njena poistovjećivanja s masovnim emocijama. U razvijenoj varijanti umjetnosti, eksperimentalni filmovi, štoviše, odbijaju svaku doslovnu povezanost sa sumnjivim pretpostavkama zbilje - okreću sliku naglavce, buše je i boje, preklapaju fotogram s fotogramom, nasumično kidaju dijelove trake, rastavljaju sličicu od sličice, postavljaju asinhronitet sa zvukom, vrše destrukciju čistih kontrasta da bi ih opet spajali, ali ne više prema poznatim stvarima iz svijeta koliko prema principima jedne vrste apstrahirane percepcije, preokrenute i postavljene naglavačke.[93]

Potreba (volja, htjenje) da se različitost slike od zbilje dovede do višeg stupnja kognicije znači da se takav svijet spoznaje prema perceptivnim kategorijama koje su obilježene odstupanjima od poznatog svijeta u potrazi za nepoznatim, za nečim što se tek treba usidriti u označitelje. Ovo usidrenje predstave o stvari u sliku stvari znači da su same slikovne stvari podvrgnute istim zahvatima s kojima razumijemo načine kako nam se stvari iz živog svijeta predstavljaju.

Prostim oblicima poistovjećivanja (usličnjavanjem, skrivanjem razlika) slika se (po)vraća na razinu puke retorike, umanjuju se razlike koje je kompromitiraju, prilagođava se konvencijama vidljivosti i poništava se cjelokupna ideja polisemičnosti slike i njene kristaličnosti. U takvoj lažnoj situaciji, da bi se održali na pravoj funkcija slike u smislu održanja ravnoteže između medija i naše percepcije, potrebno se vratiti na početne pozicije našeg odnosa sa slikom te oprimjereno predstavljanje ili predstavu *začudnosti* slike odmjeriti s ulogom umjetnikova subjekta i njegovom očitom uživljenošću u ono za što se predstavlja. Identifikacija umjetnika i slike nastaje na razinama nižim od razine suda pa se zbog toga

[92] Usp. Ranciere, Jacques. (2011.), *Filmska fabula,* Udruga Bijeli val, Zagreb; također usmjeravamo na kritički osvrt: Mullarkey, John. (2007.), *Life, Movement and the Fabulation of the Event,* The TCS Centre, Nottingham Trent University, Nottingam, URL. http://tcs.sagepub.com/content/24/6/53 (pristupio, 19.06.2015.)

[93] U okviru fenomenoloških razmatranja slike i zvuka, filma i stvarnosti pogledati: Branigan, Edward. (1999.), *Zvuk i epistemologija u filmu*, Filmske sveske 1, Institut za film, Beograd

upravo ta razina mimikrizira u pogled slike. To je uporišna razina skopičkog polja gdje se subjekt pogleda "*zadovoljava zamišljajući se kao svijest*."[94]

U slikarstvu se sasvim sigurno može reći da stanje uživljenosti umjetnikovog subjekta u slici nije određeno samo i jedino s kategorijom sličnosti prema kojoj subjekt raspoznaje svoj prostor djelovanja i u kojem se on pretpostavlja gospodarem označitelja i njegova označenog. U prostom obliku reprezentacije ciljna domena vizualne metafore uvijek posjeduje svoju razliku prema funkciji svojstva svoje izvorne domene s kojom je označena. Ciljna domena je vazda označena označiteljem izvorne domene. Pošto je metaforička izvorna domena u stvari produkt konceptualne metonimije, svako metaforičko preslikavanje visi u zraku znajući da je kategorija metaforički označenog pojma nastala prema metonimijskom kanalu koji direktno gravitira prema uvijek nižoj razini od razine metafore.

U regresivnoj situaciji slike u kojoj se zatiče umjetnikov subjekt gledanja, sličnosti su ustrojene manjkom s kojim se od izvorne domene preuzima samo metonimijski konceptualizirani dio. Taj dio, jednom preslikan na ciljnu domenu može obojati cijelu figuru i cijelu sliku. Nevještom oku promiče ovaj dubinski proces metonimijske konceptualizacije cilja. On mu je nevažan i nezamjetljiv jer je težak i kompleksan. Dakle, svijet začudne sličnosti slike raspoznaje se prema drugim i drugačijim pravilima od poznatog znanja jedne naučene i proste signalne denotacije označitelja. Novo pridošli svijet *s onu* stranu slike u funkciji je svijeta *s ovu* stranu reprezentacije, ali na drugačiji, kako kaže Braningan, *naglavačke izvrnut i preokrenut* način od doslovne poredbenosti dvaju svjetova. Ako pobliže sagledamo razlike s kojima se evidentno susrećemo u slikarstvu i pokretnim slikama onda ćemo primjetiti da su sličnosti omogućene nekim ustrojem, vrstom spajanja ili konstrukcijom radikalno nesličnom sa svijetom za koji mislimo da postoji na slici i prilici tog istog svijeta. To su materijalne tvorevine koje, htjeli mi to ili ne, potiču umne procese jer se na slici figure opažaju onimi istim mehanizmima vizualne percepcije s kojima se služimo i u svakidašnjem životu.

Slike nastaju u procesu koji je Derrida označio pojmom "teorijske fikcije" (Derrida, 2007). Kakve su te slike i što nam one predstavljaju možemo razabrati iz teze švicarskog filozofa psihologije Detleva von Uslara koji kaže da slike kao i jezik, za razliku od pokazivanja zbilje, služe u proizvodnji zbilje.[95] Misli se na način na koji se pojam zbiljskog trajno pridružuje proizvodnom činu jezičnog ili vizualnog izražavanja. Još s kraja 19. stoljeća teorijsko spoznavanje slike Fiedlerovog otvorenog djela i impresionističko otkrivanje plošne

[94] Lacan, Jacques. (1986.), XI seminar: Četiri temeljna pojma psihoanalize, ITRO "Naprijed", Zagreb, str. 82
[95] Usp. Von Uslar, Detlev. (1999.), *Psihologija i svijet*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 52

perspektive, gradi nove odnose i uspostavlja red i simetričnost prema onomu što nudi realna površina plohe. U tom slikovnom obratu struktura slike i logika njena smisla nadmeće se, tj, izmjenjuje sa strukturom svijeta i logikom života.[96] Dodajmo da s pogleda gestalta, Arheimova teorija materijala koju iznosi povodom razmatranja filma kao umjetnosti, govori o tome da slike, dijagrami, crteži ili sheme u umjetničkim i znanstvenim radovima sadrže suštinu nekih temeljnih znanja o konceptima stvari i pojava našeg svijeta. "*Odrazi stvarnosti*", tumači Arnheim, "*javljaju se u oblicima koji ne proizlaze u tolikoj mjeri is sadržine koliko i z osobina upotrebljenog medija ili materijala* (Arnheim, 1962: 4). Povezanost materijalne strukture slike i našeg znanja, vizualnih koncepata i proizvodnje viška značenja, američki teoretičar umjetnosti Rosenberg nalazi u izvornoj ideji umjetnosti:

> "*U umjetnosti ideje su materijalizirane i materijalima se barata kao da su značenja. To je intelektualna prednost umjetnosti nasuprot bestjelesnim načinima mišljenja.*"[97]

Formiranje i sadržajnost dvije su strane slike svijeta utjelovljene u korpusu pogleda našeg tjelesnog i fizičkog bića. Sukladnost i bliskost naizgledno različitih entiteta slike i svijeta, odnosno materijala slike i njene značenjske manifestacije rezultat je dodirne i žive veze koju slika uspostavlja preko ruke autora i tehnike s našim unutarnjim, dinamičkim procesima percepcije. Slika je tu metonimija našeg pojma stvarnosti, odnosno, prema riječima Vande Božičević ona je "*statički supstitut vizualnog principa označavanja*." (Božičević, 1990: 21) Istraživanjem prirode medija slike, koji nam u konceptualnom nacrtu vizualnosti prilaže trag osjetilnosti i ljudskog rasuđivanja, otkrivamo raznolike načine likovnih postupaka koji su sukladni funkcijama uma, i načinima vizualnog opažanja. Značenja su u slici na ovaj način nedjeljiva od svladavanja otpora materijala, tj. likovne materije u koju se upisuje autorski komentar, odnosno umjetnički postupak. Materijal je sadržaj i forma u jednom - boja, ploha i plošni prikaz je istesani pogled vremenosti dubinske stvarnosti slike.

Recimo još jednom da dominacija pojma razumljivosti, a koji stoji u strukturi metafore gledanja, tj. poznatijeg pojma *vizualne metafore*, dovodi, međutim, do višesmjernih uopćavanja ishodišta slikovnih sadržaja i neadekvatnog poistovjećivanja jezika i slike. Konkretizacija koju jezik vrši posredstvom metaforičke slike svijeta (vizualna metafora) nedovoljno razjašnjava ograničenost takve uporabe i tomu sukladno pretpostavljanje vizualne metafore za stvarnu sliku svijeta.

---

[96] Usp. Moxey, Keith. (2008.), *Vizualni studiji i ikonički* obrat, u: *Tvrđa 1-2,* Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb

[97] Rosenberg, Harold. (1982.), *Umjetnost i riječi*, u: Miščević Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, str. 231-232

"*Ideja da je slikovna informacija poistovjetiva s onom koju možemo verbalizirati krije dvostruku zamku: s jedne strane nedovoljno razotriva značenjske potencijale likovnog izraza, a s druge strane takvu nepotpunu informaciju doživljava kao jedinu moguću i adekvatnu, dakle, ne osvještava njenu nedovoljnost, što je prvi preduvjet za poticanje adekvatnijeg otkrivanja verbalno nesaopćivih značenjskih dimenzija neverbalnih izraza.*"[98]

Ta izdvojena intrigantna slika proizlazi iz umjetničkog uma snagom njegove interpretacije umjetničkog prostora u svladavanju otpora materijala, one evidentne likovne/vizualne materije koja sadržaje svijesti usidruje u formu. Dostignuće likovne materije, u kojoj Ranciere nalazi istinsko obilježje figuracije i fabulacije, pojavom filma, gurnulo je literarni okvir djela u drugi plan - ono napušta staromodna mimetička načela forme koja su oblikovala materiju prema prisilama objektivnog simboličkog ustroja. U opreci od klasične mimeze, uživljenost u materiju, koja je u-slici nedjeljiva od sadržaja svijesti umjetnika i specifičnog autorskog komentara, formira se i ustrojava upravo u onomu prema čemu se želi vidjeti, a to su zategnuti ikonični odnosi *smjelih ekvivalencija* i *odvažnosti* slikara i sineasta.

1.5.3. Materija, utiskivanje i odsutno-prisutno

Kada se pitamo što stoji *s onu stranu* ugledanog predmeta slike pružiti će nam se veliki broj raznovrsnih odgovora. Ako ih pokušamo zapisati, od jedne slike mogli bi napraviti priču, teoriju, kritiku ili esej. Hoće li takav tekst i njegova logika uspješno dozvati ono čuvstvo koje nas je, u stvari, pokrenulo na razmišljanje ili pisanje? Odgovor je neizvjesan pošto jezik nije u stanju prikazati haptički naboj cjeline slike u onoj mjeri u kojoj ga osjetilno doživljavamo pri susretu pogleda sa slikom. Praktično pitanje glasi: Što slika prenosi od slike riječi?

Govorimo o svojevrsnoj ekspanziji teksta *s onu* stranu vidljivoga, odnosno o vrsti integracije jezičnih izričaja sa strukturama našega mozga (oživljavanje) čiji se rezultat očituje u stvaranju novih predodžbi kao materijala s kojim proširujemo tekstove u integrirajuće slike. To nisu jednoznačne, prazne i tranzitivne slike nastale po uzoru sumnjive analogije nego žive i dojmljive predstave dinamičke strukture vizualne percepcije za koju se metonimijski učinci čine relevantnima obzirom na učinke s kojima se to širenje ostvaruje i prenosi dalje.[99] Umjetničke su slike takvih tekstova sama tijela teksta. Više od opisa lica teksta slika skenira

[98] Božičević, Vanda. (1990.), *Riječ i slika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 7
[99] Po pitanju tranzitivne slike vidjeti poglavlje 1.6. (Nap.a.)

strukturu teksta - ona tako postaje zamjena za mišljenje i svijest jezika. Pa čak i po cijenu hermetizma jednog čistog formalnog pristupa slici gdje formalni aspekt, naizgled, konfigurira sam sebi, iz svijesti nam ipak ne promiče stara filozofska misao da ono što se ne vidi ne znači da ne postoji. I upravo se ova nevidljiva poluga apstrakcije, više od apstrahiranog materijala figure, javlja u svom suzvučju iskustva i emocije te, ustvari, liriku teksta premješta u materijalnu draž slike čiji se sadržaj više ne može dešifrirati automatskim pogledom jezične transkripcije. [100]

Nužnost da se u umjetničkoj proizvodnji oslobodimo kako prevlasti automatizma formalnih zakona prikazivanja tako i prevlasti zamjenskih nagađanja oko atribucija 'nečije' svijesti dolazi nam iz poetike samog umjetničkog jezika koja nas uspijeva zadržati u stanju povišenog stupnja zora. Stanje perceptivne draži je nužno stanje i u stvarnom svijetu našeg bivanja. Ono je izvor pouzdanosti, uopće. Za Heideggera ono je mjera istine djela, i to je pojam o upisanosti svijeta u taj predmet (Heidegger, 2010). I sam Heidegger odbacuje pomisao da se osjećaj svijeta i njegova upisanost u sliku može izmjeriti priučenom eshatologijom, metaforičkim konstativima ili nekim oblikovnim pogledom kojemu ne uspijeva ništa drugo do li preslikati i krivotvoriti samog sebe lažnom lirikom. U jeziku Heideggera stoje riječi koje nestaju kako dolaze nove misli i stvaraju nove riječi.

Sl. 1.5. Vincent van Gogh, *Par cipela*, ulje (1886.)

U Van Goghovim čizmama Heidegger nije vidio riječi kao poruku siromaštva, odricanja, jadosti ili kakve druge eshatologije već odsutnu prezenciju njenih stanovnika, ljudi koji obitavaju tu čvrstu tamnu kožu, kožu čizme koja čuva toplinu njihova truda i prijeđenog

[100] Usp. Millet, Catherine. (1982.), *Problem "sadržaja" u apstrakciji*, u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. ur., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 245-248

puta. I upravo je taj put utisnuti trag boje i trag Van Goghove *žudnje za životom* koja obitava u njegovom pogledu na čizme. (Vidi sl. 1.5.)

U boji se kao i u riječima skriva namjera da se u prazne označitelje utisne naše jastvo u razmjeni sa stvarima. Boja i riječi su komentari stvari svijeta oko nas. Ono više je, pak, njihova uporaba, a s tim i boje, da se omogući govoriti i, po prilici, bivstvovati u jednoj neprekidnosti. Zato su Van Goghove čizme trag subjekta pogleda. Lirični prizvuci Heideggerovog mirisa zemlje, brazdi i koraka, sunca, kiše, zôra, bdijenja, tople kaše, tvrdih ruku i vlažnih toplih čarapa jesu metonimije onog što se na slici ne vidi, što joj nedostaje, ono što u odsutnosti nalazimo u dubinskim emocionalnim slikama pozitivnih asocijacija. Osjećamo prisnost slikarske materije (prema kojoj se u velikoj mjeri ističe Van Goghov doprinos slikarstvu) da oblikom posreduje tvarnost i obratno, da izgaženost i "služnost" utisnute boje zamijeni žilavost karaktera cipela. Aktualizirana boja u gesti njena nanošenja otvara prostor zora neposrednih asocijacija čuvstva i primisli nevidljivog prisustva onog odsutno-prisutnog: to je vidljiva iznošenost čizama i ono što tim čizmama nedostaje - odjek zgrčenih prstiju, stješnjenog mesa i žuljeva. U tim čizmama su ruke i djelo čovjeka. Prateći doživljaj našeg pogleda u-slici ima prizvuk nedostižnosti Pontyevog horizonta prema kojem tek stvari u konačnom obliku zaposijedaju svijet pukih privida, krinki i simulakra. *S onu* stranu pogleda taj privid nestaje, nedostižan je i stalno je uznapredujuć u neizvjesnosti kraja - otvoren i prozračan, životan i transcendentan.

Odsutnog sebe, koje Van Gogh lovi pogledom na čizme i bojom ga utiskuje u sliku, jest distanca s koje se slikar približava onome što i sam prepoznaje u čuvstvu izvornog pogleda na čizme u kutu sobe. Heidegger navodi da su te čizme reinkarnacija Isusove željene muke. Koliko je ono vezano za istesani pogled i je li u tom istesanom pogledu stoji misao o eshatološkom siromaštvu, jadu? Veliki udio u slikanju čizama motiviran je onim što se naziva 'ugledati' svoj motiv. Pitanje je: za-što se vide čizme? Odgovor je: izgaženost, put, cijeli dan, cijeli život, napor, bol, prsti u škripu, ali i svjetlost, život i uskrsnuće. Van Gogh nije slikao čizme neke druge osobe već svog Drugog koji je žudnja i nagon; odsutan, sebi blizak, sličan, a ipak različit jer je gledan s distance, nemoguć za uhvatiti, ali dostižan slikom koja bojom usidruje fikciju njega u sebi - boja postaje utjelovljeni i materijalizirani pogled-misao. Sliku sebe u njemu Van Gogh utiskuje svom snagom. Van Goghov je potez reljefan poput kiparskih ruku koje mijese prostor da bi u glini uhvatile vremensku dimenziju tijela i zaustavile ga u ne-vremenu skulpture. Za razliku od kiparstva, koje reljefom kazuje svoje unutarnje bivstvovanje, slikar slaže boje, u njima utiskuje vremenskost svoje strasti, boja je i istovremeno se i sama prenosi u prostor sebe izvan sebe da bi prostor slike rasporedila/o

prema onomu što se s bojom prepoznaje da je znamen, da je znak i u njemu bitak odsutno-prisutno sebe. To je aktualizacija tvarnosti boje i zorna prisutnost Odsutnog u-slici gdje je ono Odsutno aktivno prisutno.

1.6. Metonimija umjetničke i metaforika tranzitivne slike

Teškoće u razumijevanju slike iz ruku onog koji je stvara očito proizlazi iz uloge slike da na efikasan i poznati način izvrši prijenos umjetničkog sadržaja u formu slike. Budući su sadržaji ukalupljeni u likovnu strukturu priče, a struktura priče podliježe staroj literarnoj taštini o prvenstvu pripovijednih shema nad formalnim oblikovnim postupcima, figurativna ekspozicija sadržaja priče zakriva sižejnu strukturu slike. Po srijedi je očiti zaborav da se prikazano vrijeme u ekspoziciji slike i vremenost prikaza kao intencionalnog doživljaja takve radnje krivo dovodi pod jedan te isti nazivnik, s tim da prikazano vrijeme preuzima svaku spoznajnu refleksiju nad vremenosti prikaza. U tom se obratu direktni prijenos (tranzicija) sadržaja ekskluzivno nameće slikarevoj (autorovoj) vizualnoj koncepciji slike. Nastale slike u analogiji jezičnog opisivanja blokiraju slobodne zamisli, ograđuju imaginarni prostor intuitivne nadgradnje smisla s retoričkim svijetom gotovih metaforičkih koncepata iz kojih nastaju beskrajni nizovi parohijalnih lirika. Ogorčen na jeftino podražavanje masovnih emocija, još u vrijeme stvaranja filma kao umjetnosti, njemački redatelj Abel Ganz profetski zaključuje:

> "*Ne prestajem da ponavljam - u našem suvremenom društvu riječi više ne sadrže svoju istinu.(...) Najvještiji, a ne najiskreniji nalaze prave riječi, tako da smo dotjerali dotle da manje vjerujemo riječima nego pauzama. Jedino su činovi još dosta u skladu s našom psihologijom.*"[101]

Ako jezik svedemo samo i jedino na funkciju sličnosti, koja je, budi rečeno, neizostavna u razumijevanju onoga o čemu je riječ, značilo bi metaforički prizivati figure čija bi funkcija slijedila unaprijed postavljene strategije naracije. Takva bi tranzitivna slika bila zaokupljena izljevima osjećanja likova za razliku od umjetničke (translacijske) slike zaokupljene upravo strategijom osjećaja slike. Slijedom razlikovanja ovih dvaju tipova slika, ovu potonju sam prikaz označava kao proizvod umjetnosti, a umjetnika kao njegovog proizvođača**.**[102]

S druge strane, potraga za ishodištem riječi, koju naziremo u njenoj simultanosti s pobuđenim osjećajima "iz duboka", može dostići najviša načela književne riječi. Proizvedene slike nastale iz prostora mentalnog zrenja, iz razmišljanja o tekstu, iz slike komentara, iz aktualizacije jezičnog materijala, u svojim se najvišim točkama uporišta razvija u smjeru vlastite autonomije izričaja. Radi se o oslobođenim slikama naše vizije i naših pogleda koje

[101] Gance, Abel. (1976.), *Došlo je vreme slike (1927)*, u: *Filmske sveske br. 3,* časopis za teoriju filma i filmologiju, Institut za film, Beograd, str. 258.
[102] Bätschmann, Oskar. *Slika-tekst: problemski odnosi*, str. 133

otkrivaju umijeće slikara. To su slike poticaja i jednog neprekinutog lanca pitanja o nevidljivim strukturama misaonog povezivanja, zategnutih odnosa procjenjivanja, čudesnih vizualnih zbivanja u izljevu osjećanja i one isprepletene mreže sumnji, odlaganja, redukcija, nedovršenih krajeva, kontrasta i vizualnih podvala s kojima se predmeti slike obrazuju u psihička bića i živa stanja. U zamjeni imaginarija slike za nadgradnju riječi, za koje Guberina kaže da su *"postale izražajni elemenat produbljene ljudske misli i bogatijeg života ljudskih emocija",* izgled i načini izgleda predstavljaju osjećajnost njena stvarnog tijela, njene pojmovne suštine koje ritmički slažu fragmentirani dijelovi metonimijske putanje svijesti. Istaknutosti i ključni detalji, naglašava Ranciere, aktiviraju primisli na cjeline, a cjeline se lome i mrve u detalje uzroka, posljedica i radnji. Dešava se obrat u smislu osvještavanja dinamičkih struktura sastavnica slike koje više ne stoje u automatizaciji leksike, u opisnoj nužnosti shematski profiliranih značenja, rudimentarnih pogleda i jednostavnih poredbi. Uspostavljanje dinamičke struktutiranosti jezika nalazimo u odnosima njegovih sastavnih elemenata: u riječi sa riječju, u proredima, intervalim, u intonaciji, u primislima i činovima koji postaju stvarni materijal slike. Ilokucijska razina umjetničke slike nadilazi svaku performativnost tranzitivne slike.

Stvarati sliku iz neke druge slike svijeta (na prim.: literarne) ne znači reproducirati na izust teksta, usličnjavati ili ilustrirati, nego doživljaj teksta funkcionalno prenijeti u strukturu drugog teksta načinom na koji ta druga struktura omogućuje proširenje po svim osima novog teksta. Drugim riječima, prvi tekst završava novom motivacijom koja se prenosi na sastavnice sljedećeg teksta.

1.6.1. Aktivna zona *logosa* slike

Metonimije u slici su nevidljivosti i, više od neke određenosti, reprezentiraju procese vizualne mogućnosti ostvarenja vidljivosti. Uviđamo ih u manifestaciji *bitka* slike koji se iskazuje kao *pojavnost*. Drugim riječima, metonimičnost slike otvara percepciju *različitostima* ili uviđanju *razmaka* od izravne vidljivosti, odnosno od našeg znanja s kojim upoznajemo svijet. Razliku umjetničke slike od tranzitivne (metaforičke) nalazimo u razlici slikovnosti od uvriježene slikovitosti. Fiedlerov stav prema ideji likovnog 'podražavanja' osjećajnosti, koji nalazimo u sklopu simboličke sinteze našeg jezičnog znanja o svijetu, kritika je na nesrazmjerno poistovjećivanje vizualne percepcije i slike.

Svoju temeljnu ideju 'otvorenog' djela (ovdje je razmatramo u predmetu otvorenog označitelja) Fiedler prosuđuje u djelu likovne umjetnosti kroz niz suprostavljenih parametara: nesavršeni opažaj i shvaćanje svijeta prema njegovoj vidljivoj pojavi, nedovršeno djelo i procesualnost, negacija imitativnosti i podražavanje sličnosti u kojem tema preuzima ulogu nevidljivog, opažajno znanje i znanje o stvarima, odnos prema vrsti i stupnju, doslovno otkrivanje pojedinačnosti u cjelini i otkrivena cjelina u pojedinačnostima i dr. Odbacujući estetsko načelo prekomjernog "uživljavanja" predhodećeg romantizma, Fiedler traga za istinskim načelima umjetnosti koncentriranjem na problem likovnog oblikovanja. U prisutnoj dihotomiji stvarnih realističkih pojava u slikarstvu od tobožnjeg umjetničkog realizma odbacuje se cjelokupni ideološki okvir koji podrazumijeva slikanje predmetnog svijeta kakav je urezan u kolektivnoj svijesti (objektivizacija znanstvenog pristupa i umjetnička estetska norma lijepog) jer svijet ne izgleda onako za što se prikazuje. Viđenje svijeta je viđenje stvarnosti *iza oka* u produžetku funkcije vida.

Ako se slike striktno vezuju za simboličku funkciju jednog regulativno postavljenog sustava čitanja prema obrascu poznatih figura i ako im se oduzme imaginarni status tada slike u potpunosti prelaze na ugovoreni sustav ikonološke perspektive kojemu u biti pripadaju tek dijelom. Hermeneutika postavlja pitanje: postoji li prostor interpretacije izvan značenja ugovorene simbolike? U kontekstu izražene simboličke funkcije slika gubi svoju imaginarnu suštini koju prepoznajemo u tendenciji ka ilustraciji. Ikonička gustoća tada prelazi u drugi plan, dok je prvi plan rezerviran za pokazivanje sadržaja.

Na rubovima jezične korespodencije sa slikom apstraktni ekspresionizam i enformel uveli su veliku količinu afektivne energije (nepoznatog i liričnog) u plan organizacije vidljivosti slike. Naravno, takvu organiziranost ikoničke gustoće nije moguće prevoditi uobičajenim terminima jezičnog sporazumijevanja. Velike količine "slikovnog teksta" utkane u boju (ikonička gustoća, čvorišta značenja bez označitelja) ostaju neizgovorene, ali ubilježene negdje na rubovima svijesti. Dakle, ako zaoštrimo pogled na simboličku funkciju takvih slika pojam razumljivosti postaje nerazumljiv. Razumljivost u slici zato moramo pretpostaviti imaginaciji *s onu* stranu vidljivoga, koju predstavlja šutljiva kategorija naše intuitivne svijesti, tj. jedan ne-semantički oblik koji nije moguće preslikati. S druge strane apstraktno slikarstvo dokazuje neoborivu stabilnost slikovnosti prema svim utjecajima koje slika trpi u odnosu prisilne simboličke konvencije. Apstraktna mrlja boje na platnu je za

metaforu gledanja nedokučiva enigma. Adekvatnost slike prema položaju stvarnog svijeta ne možemo svrstati pod zajednički nazivnik.[103]

Prakse prenošenja ideja i informacija iz svijeta izravne percepcije slikom brojne su već i zbog same pogodnosti ugovorenih ikoničkih znakova da nam pružaju neposredne rezultate lake prepoznatljivosti (čitljivosti). Karakteristika ikoničkih znakova da na relativno malom prostoru slike prenose sadržinu velikog broja podataka omogućuje njihovu široku primjenu u svijetu komunikacije. U izmjeničnoj funkciji imaginarnog i simboličkog režima otvorenost označitelja podrazumijeva povezivost s većim brojem mogućih kombinacija i tomu ishodovanih značenja dok se prazni označitelji uobičajeno vezuju za neku predvidljivost, neki poznati i usvojeni pojam ili pojavu prema kojima se kao takvi prepoznaju. Tako imamo da su znakovi slabe konvencije i razvijene ikoničke funkcije polisemični na način da jedan znak upućuje na više označenih dok se u slučaju znaka jake konvencije označitelj vezuje za neko određeno ili usvojeno (kolektivno, rudimentalno, folklorno, parohijalno) značenje.

U razvijenim kulturama moć jezika i način njegove uporabe (sticanja i prenošenja znanja) počiva na razvoju, širini i preciznosti simboličke sinteze jezika i njegove moći preslikavanja našeg prostora svijesti na izvan jezični prostor svijeta oko nas. Osnovno vizualno rješenje jezik raspoznaje u ideji *vizualne metafore* ili *metafore gledanja* koju kognitivna lingvistika smatra osnovnim zorom jezika. Isto tako znamo da se organizacija jezičnosti u koherenciji vizualnog predočavanja orijentira prema doživljaju slike svijesti. Dijelom naše izravne percepcije, ta slika svijesti često korespondira u zamjenu za objektivnu sliku koja se pokušava silom prilika ugurati u naš doživljaj stvarnosti. Lingvistička slika se u tom procesu spoznaje zamjenjuje za sliku naše izravne percepcije pa se u tom smislu može razumjeti fantastički obrazac mišljenja koji upravo prekoračuje objektivnu istinu jezičnog znanja usađivanjem kategorije lažnosti.[104]

Fantazije su svakako različite i u razmaku od onog poznatog na temelju čega nastaju. Međutim, isto tako postoji razlika fantazmagorije od fantastičnosti.[105] Podrivati ono vidljivo prostim lažima razlikuje se od načina izvrtanja istine u svrhu razotkrivanja i osujećenja poznatog. Udio fantazije na formiranje naše slike svijeta i zamjenjivanje objektivnih slučajeva za subjektna 'iskrivljena' mišljenja možemo vidjeti u svakoj slici. To je ona perceptivna

[103] Pojašnjenje Aristotelovog pojma podudaranja s bitkom (lat.: *adequatio*) Heidegger razlikuje od preslikavanja "*Ali zar mislimo, da ona van Goghova slika preslikava neki predručni par seljačkih cipela, i da je zato djelo, što mu to uspijeva? Mislimo li, da slika uzima od zbiljskog pasliku, i da ovu premiješta u neki produkt umjetničke produkcije? Nipošto.*" Heidegger, Martin. *Izvor umjetničkog djela*, str. 29

[104] Izraziti su primjeri katahrezičke ili retoričke metafore (npr.: noga stola) Nap. a.

[105] Već na početku, u uvodnom dijelu svoje studije, Lachmann govori o razlici koja "*zdravu i odmjerenu moć mašte, 'imagination', suprostavlja bolesnoj, pretjeranoj, 'fancy'*. Lachmann, Renate. (2002.), *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Matica Hrvatska, Zagreb, str. 9

razlika slike od ubijeđenog izgleda prirodnog viđenja stvari u prirodi. Zato *raison d'etre* slike leži u pokušaju slikara da dopre do one prvotne slike, ishodišta naše percepcije, odnosno prostora *heterotopije* u kojemu se čovjek osjeća prilično nelagodno. Razgolićenjem, osujećenjem pa čak i obmanom poznatog, slikar ne teži da prikaže povijesnost slike ili znanje o slici već naprotiv, ne birajući sredstva, slikar teži prema razgovoru sa slikom, prema uspostavljanju dijaloške relacije između sebe i viđenja sebe, između svijeta koji pozna i njegove interpretacije koja može biti sasvim različita od kolokvijalne. Daleko od stvaranja iluzije o takvom svijetu slikar vrši prodor u prostore vlastite imaginacije, pa i po cijenu nelagode, ali i sreće. "*Zbiljski svijet je za nas to obilje odnosa što izvire iz suzvučja*."[106] Suzvučja su skup percepcija nastala aktivnim oslušavanjem psihofizičkog iskustva i emocija. U tom su se smislu neka vizualna rješenja nametnula jezičnoj komunikaciji i izvršila trajni utjecaj na formiranje jezika i njegovu konkretizaciju iskaza.

Logos slike, dakle nije neka trajna stvar u čiju se prazninu metaforički preslikavaju romantizirane pjesničke slike. Više od praznine i pokušaja utrpavanja 'tuđih' estetskih sadržaja u prazna mjesta percepcije slike ovdje je riječ o pronalaženjima propusnosti i zadržavanja takvih propusnosti na površini vidljivosti. To je proizvođenje vidljivosti oka koje "*se razlikuje od običnog oka ne po tome što vidi različito ili više, već zato što vidi na produktivan način.*"[107] Ne odvajajući pojam svijesti od vizualne percepcije, Fiedler otvara novo područje u razmatranju slike i njena odnosa prema svijetu fenomena. Pošto je naša vizualna percepcija u samom izvoru vezana za fenomene optičke pojavnosti, problematično pitanje realizma u umjetnosti oduvijek je predstavljalo kamen smutnje u prosuđivanju odnosa slike i njene spoznajne uloge. Pitanje realizma, u postavci Fiedlera, zahvaća temeljno pitanje slikarstva. Ugledati nešto na neobjašnjiv način pretpostavlja se za proizvodni, dubinski proces opažanja svijeta prije bilo kakve sposobnosti obrazovanja pojmova. Svijet viđen očima čistog duha, (očima, prije znanja o jeziku) otvara slikaru sliku realnosti izvan zahvata razumne svodljivosti. S tim se pojam opažanja i vizualne percepcije prenosi na funkcije temeljnih kognitivnih procesa koje umjetnik dostiže stalnim prodorom u tajnu uzroka.[108] U povezivanju beskonačne djelatnosti s carstvom pojava naznačuje se otvorenost umjetničkog djela. "*Kao što mu predhodi beskonačna umjetnička djelatnost, tako mu može i slijediti beskrajna*

[106] Usp. Von Usler, Detlev. *Psihologija i svijet*, str. 16
[107] Citat preuzet iz uvodne riječi Milana Damjanovića u: Fiedler, Conrad. *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, str. 22
[108] Ibid., str. 69

umjetnička djelatnost."[109] Taj apstrakni mehanizam usko je povezan s učinkom fantazije i osnovnim je mehanizmom u stvaranju slike.

U slici ikonički znak funkcionira u dvojnom režimu, imaginarnom i simboličkom, što dozvoljava mogućnost stalne izmjene, poput predmeta s dva lica. Već prema potrebi i preuzetosti, ako slijedimo Jakobsona, može se odnositi prema metonimijskom (preslikavanje može biti izmjenično) ili metaforičkom polu (preslikavanje je jednosmjerno). Nadalje, u preuzetosti kulture pisma, ikoničnost znakova se više orijentira prema svom oblikovnom obilježju konfiguracije i korespondencije od, recimo, kontrastnih i emfatičkih obilježja u koherenciji njegove, u suštini, imaginarne podloge *suzvučja*. Ne bez ostatka, ekspresivnost slikarske materije je u primjeru Van Gogha utjelovljena u tvarnosti uljene boje pa tako imamo da su same tehnike slikanja oduvijek bile sredstvo i propozicija vidljivosti, a kao vidljivosti bile su, i jesu, propozicije mišljenja koje se reflektira u *izvedenim sadržajima*. Umanjivanjem širine imaginarnog svojstva ikoničnosti uveličava se opisni karakter direktne simboličke sinteze slike što se u krajnjem scenariju odnosi na prevlast ugovorene simboličke logike nad imaginarnim kapacitetom slikovne oznake. Tim se načinom određeni simbolički sustav i njegova konvencija *a priori* nadređuju slikovnoj prirodi znaka pa se u rezultatu datog odnosa slika doslovno zamjenjuje za sredstvo komunikacije, kao što bi to, u ostalom, moglo biti pismo.

Da bi se razjasnila razlika Fiedler ne dvoji da u imitativnosti postoji izvjesna suglasnost između odraza i odraženog predmeta što, u načelu, funkciju podražavanja dovodi u vezu samo sa spoljašnim pojavama, međutim, lišenim neophodne istovremenosti (simultanosti) istraživanja i oblikovanja. Uzroke takvog neposrednog opažaja zasnovanog na načelima ukusa (sviđanja) Fiedler nalazi u kulturalnoj preuzetosti koja diktira sposobnost obrazovanja pojmova, a "*...sposobnost za opažanje se gotovo svuda zanemaruje i ostaje ograničena na skoro nesvjesnu i slučajnu upotrebu*."[110]

Gledati, po Fiedleru, znači spoznati (opaziti) u djelatnom trenutku samog procesa ugledavanja na temelju čega se razvija ideja *nedovršenog* djela. Premda je svoju teoriju osmišljavao prema umjetničkoj slici, nema nikakve dvojbe o tome da je sliku smatrao mjernim aparatom ljudske svijesti, a vizualni oblik njenim rezultatom. Ne odvajajući pojam svijesti od pojma vizualne percepcije (Arnheim smatra da je vizualna percepcija medij misli prvog reda) Fiedlerov realizam (ono što se zaista može vidjeti) počiva na paradoksalnom učinku fantazije. Pravi, nepatvoreni realizam ne leži u onomu što znamo o svijetu,

[109] Ibid., str. 69
[110] Ibid., str. 62

predkonceptima naše pojmovne slike svijeta, nego nastaje u procesu opažanja (slikanja) koji dovodi do određenog stupnja opredmetavanja i novih predkonceptualnih stanja. Slika kao i svijet nisu dovršena djela. Slikar jednom mora stati i taj trenutak odluke slikar dovodi u onaj ključni granični položaj naše vidljivosti koji je možda najerotičniji trenutak slikarstva, trenutak *intervala* ili prostora umjetničke fikcije u kojem se razvijaju emocije i misli samog djela. Djelo počinje zračiti i u tom fenomenalnom aspektu slike događa se prirast značenja, odnosno metonimijsko preuzimanje koje povezuje nevidljivo s pojmljivim i s čime se slika kompletira u umjetničko djelo.

U mjeri u kojoj se neki umjetnik uspijeva identificirati s ovim procesom nastaje preobrazba gdje se nevidljivi mehanizmi mentalnih sveza otkrivaju u punoj jasnoći bojanog traga. Učinak tog procesa, možemo zaključiti, nije tek odraz (iscrtavanje) kalupa spoljašnjeg optičkog pritiska na retinu oka već upućivanje u svijet gustoće mentalne slike pomoću koje se čulima otkrivaju sfere spoznaje svijeta u slici i prilici slikarstva.

> "*Tako umjetnost nema posla s gotovim likovima koje zatiče prije svoje djelatnosti i nezavisno od nje, već početak i kraj njene djelatnosti leži u stvaranju likova koji kroz nju i počinju uopće da egzistiraju*."[111]

Na taj način razdvajaju se izvanjska uporišta slikarstva od stečenih duhovnih predodžbi upravo po pitanju nezavisnosti pronalaženja predmeta u slici od predmeta odslikane jezične sintetičke slike svijeta. Idealiziranje pozicije slike Fiedler ne vidi u romantiziranoj predstavi o stvarnosti u stilu objektivističkog izdvajanja slike od pojava svijeta. Prostor predodžbe u Fiedlerovoj koncepciji percepcije odgovara mentalnom procesiranju vizualnih podražaja, njihovom razgraničavanju i uspostavljanju novih egzistencijalnih veza prisutnih u zahtjevu oblikovanja. Nastala slika je prostor intuicije i perceptivnih tendencija u kojem se opažanje odvija u ne-razlici od materijala. Istovremenost istraživanja i oblikovanja donosi status bitka slike, status samoopstojnosti, u Heideggerovom smislu sebe-u-djelo-postavljanje istine bića (Heidegger, 2010: 28)

1.6.2. Komunikacijska i umjetnička svrha slike (In memoriam: Ivan Ladislav Galeta)

Dominacija simboličkog režima sporazumijevanja može oslabiti ukupnu funkciju slike i, ono što je još važnije, osiromašiti sam jezik interpretacije primoravajući ga na puku opisnost u

[111] Ibid., str. 66

granicama određene moći konvencionalnog značenja i njemu pridanog sadržaja. Poznato je da su mnogi slikari, u zanesenosti temom, zaboravljali na izvornu moć slikovnosti i njezinu poetičku funkciju da nam ne-semantičkim obilježjima djeluju na misli i otkriva nove prizvuke mentalnih slika, emocija i zorova. U sklopu raznih tematskih zadataka i uvođenjem linearne perspektive u tehniku slikanja, zaboravljalo se na odnos s plošnom suštinom slike. Malo po malo slika se u službi konvencionalnog sporazumijevanja sve više usmjeravala ka jezičnom opisu i sintezi jezične slike s vidljivim svijetom u stilu ilustriranja tematskih sadržaja. Shodno tomu, u razvoju pisma nailazimo na identičnu i nesrazmjernu objektivizaciju narativnog postupka što u jednom krajnjem slučaju današnje umjetnosti (u eri reprodukcije) dovodi do izjednačavanja slike i njezine jezične uporabe (spomenuli smo prigovor Abela Ganza). S tim se načinom poistovjećivanja jezik svodi na kliše slikovne kompozicije, a slika na metaforu jezičnosti. Tako imamo da se u prevlasti simboličkih vrijednosti nad imaginarnim od slike stvara sustav precizne signalizacije što deformira osjetilnu komponentu slikovne situacije znatnim suženjem intuitivnog prostora imaginacije (primjer je prometna signalizacija). Zato ćemo zastupati stav da se komunikacija slikom ne može jednoznačno usporediti s komunikacijskom svrhom pukog oglašavanja koja svoju razumljivost zasniva na ugovorenim načelima raspoznavanja znakova-signala. Strelica se u prometnoj signalizaciji ne može čitati na isti način kako se čitaju strelice u fizici ili strelice na prsima sv. Sebastijana. Značenje strelice odnosi se prema kontekstu. Razlika između smjera kretanja prometa, vršenja kozmičke sile ili ubojitog sredstva divlje prirode čovjeka možemo precizno definirati ugovorenim načelima prepoznavanja tek obzirom na kontekst u kojem se vrši označavanje. Metonimijskim rasporedom značenja, obzirom na okolnosti u prometu, strelica određuje 'obvezni' pravac kretanja vozila, u fizici su strelice zamjene za vektore dok se na prsima sv. Sebastijana strelice razumiju u zamjeni za nasilje. Međutim, u umjetničkim djelima i takav se sustav signalizacije može dovesti u krizu, u jedan vid totalnog prokazivanja značenja brisanjem njegove signalne kontekste, odnosno poništavanjem značenja i dovođenjem umjetnosti u tzv. plinovito stanje. Ovim ogoljavanjem uporabne funkcije znaka umjetnički postupak prelazi u prednji plan opažanja s čime se označitelj poosobljuje novim metonimijskim značenjem.

Na primjeru strelice u funkciji saobraćajnog znaka na slici sl. 1.6. denotira se greška, kao jedna vrsta metonimijskog upozorenja, tj. otklona od uspostavljene norme koja nas prisiljava da se pozabavimo umjetnikovom intervencijom. Znak je slikan fotoaparatom, a izokrenuta fotografija ogoljava pojam ‘obveznog’ smjera. Sada je to obična strelica jer je izbrisan kontekst uporabe u regulaciji prometa. Znaku se premješta semantička os s prometne

na indeksnu i time nas doveo do novog pitanja o besmislu. Indeksnost znaka prelazi u prednji plan prema svojoj očuđujućoj pojavnosti - dovodi nas do paradoksa 'obveze' pogrešnog čitanja u smjeru koji se evidentno u novoj slici prikazuje. Naravno, ovdje se postavlja pitanje o čitljivosti umjetničkog djela. Čitljivost se, u ovom slučaju Galetine intervencije, zamjenjuje za metonimijski smisao: *za-što* se predstavlja distanca od konvencije koju tek sada, pri umjetnikovoj intervenciji, raspoznajemo u njenom narušavanju. Inverzijom čitanje se prokazuje ne-čitljivošću i time problematizira važno pitanje o provedbenom statusu 'čitanja' slike. Narušavanje regulativnog pravila čitanja kao 'obvezujuće norme' kazuje nam da se slike ne čitaju 'redom' poistovjećivanja s jezikom (konceptualnom referencom na vodoravni smjer čitanja od lijeva na desno prema kojemu se inače čitaju pisani tekstovi, a koji je označen u indeksu znaka jer više uopće ne razmišljamo o prometnom znaku), već da slika postoji u 'čitanju' s distance. Osujećujem metafore gledanja Galeta, u stvari, postavlja promatrača u stanje apstrakcije, u prostor čiste kontemplacije jedne 'neobične' situacije. Jedino što čitamo na toj fotografiji je smjer koji kazuje obrnuto-izvrnuto od onog čemu služi. Čak i da sliku čitamo u suprotnom smjeru, opet bismo dobili ništa.

Sl. 1.6. Ivan Ladislav Galeta, *Strelice*, fotografija, (1978.)

Očito je da umjetnički komentar ovdje zastupa centralno mjesto figure u obliku dematerijalizacije umjetnikova dijaloga sa slikom i značenjem. Sam vizualni diskurs postaje figurom i Galetinim ciljem. S tim se Drugi pojavljuje u činu aktualizacije te iz pozadine prelazi u prednji plan umjetnikove namjere usmjerene na načine *obrnuto-izvrnutog* čitanja (postoji cijela serija ovih 'izvrnutih' fotografija). Uvođenjem umjetničkog diskursa u sam

pogled Galeta ne problematizira samo metaforu prometnih znakova kao prisilu jezika nego istovremeno problematizira ulogu fotografije u praksama evidencije. Ovdje imamo da se fotografska vrijednost 'dokumenta' briše jer obrnuta ikona prometne strelice dovodi u krizu smisao dokumentarne čitljivosti. Aktualizacija 'nepravilnog čitanja' odnosi se na paradoks uzrečice "*čitaj kako piše*". Subverzivni akt upozorenja razaznajemo u dvostrukom odnosu: prema formi i prema sadržaju. Poništenjem osnovnog sadržaja konvencionalnog značenja "znaka strelice u prometu" i forme fotografije kao "dokumenta" Galeta dovodi u krizu fotografiju kao medij i jednoznačnost sadržaja strelice kao 'obvezni smjer'. Dakle, sve što je izvan utvrđenih normi jednog 'normalnog' ili 'konvencionalnog' gledanja potpada pod ingerenciju umjetničkog diskursa. S tim se metafora gledanja prokazuje isticanjem različitosti ili aktualizacijom umjetničkog razmaka. Podrivaju se metaforičke konvencije i uspostavlja se prostor teorijskog (umjetničkog) diskursa. U ovom slučaju, u stilu *ready-made*, poništavanjem dokumentarne vrijednosti fotografije stvara se jedna (umjetnička) misaona napetost u polju opažanja slike.

1.6.3. *Za-što*, krhotine i šarke, *présence*

U semantici značenja su vezana za funkciju znaka prema usvojenim potrebama pa se znakovi smatraju za određene signale (*signanti*) između nas i svijeta oko nas. Znakovi nisu stvarnost po sebi na način kako to jesu stvari u prirodi, ali su ‘izvjesne’ tvorevine koje pobuđuju određene tenzije: uzbuđuju naša osjetila i stvaraju misaone relacije prema čemu formiramo i nadalje, konstruiramo i strukturiramo vlastita mišljenja i predstave. Izvjesnost pseudo-realističnosti znakovnog sustava upravo se temelji na propusnosti opravdane sumnje u svojstvo slike da nam reprezentira točnu stvarnost i da nas istovremeno osjetilno pobuđuje svojom uvjerljivošću s kojom nam predstavljaju svijet stvari. Metaforičko kraćenje otklona u vidu brisanja te opravdane sumnje umjetnika (metafora uvijek nadoknađuje svojstvo apstraktnog predmeta nekim poznatim svojstvom preuzetim od nekog drugog poznatog svojstva) događa se u vremenu kad je slika postala instrumentom riječi. Takva su se metaforička značenja nametnula vizualnoj percepciji te sliku podredila funkciji obavijesti, odnosno predstavljanja već postojećih sadržaja ili znanja.

Kod filma je znakovita operativna sposobnost integracije više semantičkih sustava da nam pruža istovremeni priziv slike, riječi i zvuka. Ova je suradnja potpomogla realistički kredo filmske slike istovjetnim zamjenjivanjem optičke slike i izravne percepcije. Prema već

razvijenom klasičnom književnom obrascu pripovijedanja u filmu se javila potreba za isticanjem realističke uvjerljivosti iz prostog razloga pogodnosti medija pokretne slike da na prost i svima razumljiv način vrši gore rečeno metaforičko kraćenje (zanemarivanje otklona). U stvaranju komunikacijske platforme slike kompromitirala su se njena bitna (imaginarna) svojstva zamjenom za izvan slikovnu analogiju. Takva metaforička izvan slikovna analogija, dijelom preuzeta iz kazališne umjetnosti i povijesnog iskustva slike, i dan danas nadopunjuju prazna, slijepa polja filma na način da sa slikom nemaju izravnu prirodnu vezu već se prepoznaju prema vrijednostima tradicionalne kulturne proizvodnje. Suprotno, nevidljivi otklon i promišljanje o onom što nedostaje (odsutno) dovodi do radikalnih promjena u odnosu slike i predstave svijeta oko nas. Ta nevidljiva polja otklona su materijalizirana mjesta dijelova slike i kao takvi su metonimije; to su granice područja aktivnog zbivanja imaginacije ili opažajni trenuci u kojima se razvija intuicija umjetničke svijesti na koju se sasvim rijetko ili nikako ne obraća pozornost. Riječ je o *odsutnom* i načinu na koji to odsutno prisustvo otkriva i potvrđuje svoje označitelje (Mukařovský, 1983: 308-315).

Ovaj priziv prema *odsutnom* u semiotičkoj studiji filma Jean-Pierrea Oudarta predstavlja polazište za razumijevanje sustava označavanja pod pretpostavkom da sudjelovanje u filmskom događaju promatramo izdvojeno od analogije s događajima u zbilji. Filmska slika nije iluzija o stvarnosti nego imaginarna predstava. U uvjetima osviještenog gledanja uključuje se svijest o pozicioniranosti izvan slike. [112] Slika se u biti promatra s izvjesne interpretativne udaljenosti. Imaginacija, koju omogućuje prostor udaljenosti (odmaka, otklona, razlike), premješta subjekt djela u aktivacijsku silu ili poticaj za označavanjem. Tu se udaljenost postavlja u smislu pitanja: *za-što* se ta udaljenost predstavlja? Dakle, u predstavu se uvodi "za nešto" što u slici doslovno nije vidljivo, jer je *odrezano* ili *promijenjeno*, ali jest prezentno u nedostatku vidljivosti cjeline, tj. vidljivo je dijelom. Sami prikazi ili puke predstave nisu dovoljne za označavanje u onoj mjeri u kojoj se označavanjima raspolaže unutar organizacije "zbira" značenja nastalog prema specifikumu konstitucije djela.[113] Polja odmaka između fonema, morfema, riječi, rečenica ili odmak sličice od sličice, kadra od kadra, scene od scene ili filma od stvarnosti (nas od filma) kontigentne su akumulacije učešća *forme* i *stila* u značenjsku prirodu umjetničkog djela i krajnjeg ostvarenog ili provedbenog sadržaja.

[112] Oudart, Jean-Pierre. 1969., *Filmski šav*, u: *Filmske sveske br. 10*, Institut za film, Beograd
[113] Terminom "zbira" Outdard naziva značenjsku cjelinu slike, tj. u filmu stvorenog značenja pretpostavljajući ga za subverzivni pol u odnosu na normativna očekivanje gledalaca. Ibid., str. 65

"U tom ključnom trenutku slika pristupa redu oznaka, a beskrajna filmska traka carstvu diskontinuiteta, carstvu "diskretnoga". Usvajanje ove činjenice je od kapitalnog značaja, jer sve do sada su stvaraoci, kada su pribjegavali filmskim jedinicama, koje su u najvećoj mogućoj mjeri "diskretne", mislili da ponovo otkrivaju pravila lingvističkog jezika, dok je u stvari to bio sami film koji je, određujući se kao kinematograf, težio konstituiranju svog iskaza u "diskretnim" jedinicama."[114]

Realna koncepcija ikoničnosti ne dvoji od toga da su znakovi izvjesne oznake svijeta oko nas - ali s jednom bitnom razlikom, a to je rad u uvjetima neizvjesnosti njihova označavanja. U stvari, to i jest realna strategija označitelja - njegova funkcija u aktivaciji pretpostavki, pitanja i odgovora kao nedovršenog djela. *Praznom* označitelju, koji u svom radijusu prepoznavanja nadopunjava svoju ispraznost metaforičkom zamjenom Odsutnog s nečim poznatim, suprostavljamo *otvoreni* označitelj pod čijom otvorenošću podrazumijevamo konceptualni zahvat označavanja prirodnog raskoraka između oznake i označenog - odsutno dolazi u prvi plan i zamjenjuje prisutno. Otvorenost ikoničkog znaka se prema tome nalaže u metonimijskoj pouzdanosti održavanja distance (čvrstine njegova traga, indeksnosti) kao pretpostavci za metaforičku narativnu i fikcijsku sklonost simboličke uporabe označitelja. Konceptualni aspekt metonimije ovdje dolazi do pune snage na isti način na koji znak strelice na Galetinoj fotografiji ne možemo vezati samo za njegovu simboličku ulogu 'obveznog smjera' (u njegovoj fotografiji postaje apsurdom čitanja), već za značenjsku uputu ili upozorenje o jednom novom načinu figuracije, a koja stoji na marginama indeksnosti fotografije. U distanci fotografije postoji svijet koji nije uređen nečijim znanjem, već imaginarnom putanjom subjekta (konstrukcijom značenja) kojoj se pridružujemo, tj. svijet svega onog što nas čini potencijalno svjesnima. U distanci nalazi se Outdarov *otklon/rez/šav*.

Polisemičnost funkcije znaka u sustavu ikoničnosti dozvoljava nepredvidljivost, sumnju, ponavljanje pa čak i načine podešavanja nepredvidljivosti kao oruđa u postizanju opažajno nevidljivih, ali spoznajno efikasnih funkcija slike. Otvorenost ikonike slike nadilazi pojam praznog označitelja. Ovisnost ispraznog ikoničkog znaka o ispunjavanju pomoću shema proizvoljnosti nekog njemu u sličnosti poznatog denotata izvan slike ili preuzimanjem znanja iz nekog drugog medija premješta funkciju ikoničnosti u mentalne pretpostavke koje se u najvećem broju slučajeva odnose na diktaturu fikcije nastalu izvan konteksta slike. S toga nas prividna nedovršenost slike u njenom znakovitom manjku sili na stalno uspostavljanje *prirasta* značenja prema kojemu se, uz ostalo, zalaže Kempova estetika recepcije. Ubrajanjem

[114] Ibid., str. 65; također vidjeti u: Stojanović, Dušan. *Film kao semiološki sistem, film: metonimija ili metafora*, URL. http://zaprokul.org.rs/pretraga/24_6.pdf (pristupio, 28.09.2013.)

ne-semantičkih obilježja u korpus slike mijenja se smjer interpretacije sa zaključka o konačnosti figuracije u igru zakrivanja i svijet dijegetičke fikcije.

Nedovršenosti u slici estetičari vizualne recepcije promatraju kao nevidljive prostore koje otkriva promatrač. Slika, dakle, više ne djeluje na nas svojom blistavom vanjštinom već se ona otkriva u nepostojećem, u dijelu onog što nedostaje, naslućenom i skrivenom, u tragu izvornih svojstava slike, njenih graničnih rubova svjetla ocrtanih na "magičnoj" plohi ekrana: u igri svjetla i sjene, boje i oblika, figure i sadržine. Riječ je o intrigi koju Lyotard vidi u predstavi kazivanja zategnutih odnosa prije svake intrigantnosti sadržaja. Wolfgang Kemp tumači da promatraču djelo izlazi u susret načinom otkrivanja tog djela s funkcijom promatrača predviđenog u djelu (Kemp, 2007). U citatu iz Kafkinog "Procesa" Kemp izdvaja prilično dugo zadržavanje pisca na promatranju jednog dijela slike pošto je ostatak te slike bio zamračen. Pozorno promatranje slike, ističe Kemp, Kafka je naznačio prizorom koji se tu pred njim odigrava u nedovoljnosti svjetla da se ugleda cjelina prizora. (Čini se da u tom pasusu Kafka opisuje način na koji radi Daguerova diorama.) Odigravanje recepcije ovdje ima prizvuk otkrivanja, sagledavanja, motrenja ne samo sadržaja nego i načina na koji se sadržaji čine vidljivima u glavi promatrača. Prisutni su komentari i ono što stoji u pozadini sižea slike. U odrednicama recepcije Kemp nalazi protagoniste događaja u sinegdohalnim pojedinostima koje usmjeravaju na okolnosti događaja ili u refleksijama izdvojenih, neizravnih figuracija koje navode na akciju subjekta. U preciznijoj formulaciji Kafkina opisa, prazno mjesto ili mjesto neodređenosti (koje je određeno unutarnjim pretpostavkama i suzvučjima opisa) Kemp uviđa u relističnim opisima krhotina lica, ruku, tijela i prostora kao skretnica ili momenata konstituiranja smisla:

> *"(...)'prazna mjesta' funkcioniraju kao zamišljene šarke prikazivačkih perspektiva i time se pokazuju kao preduvjeti svakog mogućeg nadovezivanja segmenata teksta. Kad prazna mjesta pokazuju odnose izostavljanja, oslobađaju povezanost označenih pozicija za čin čitateljeve predodžbe; ona nestaju kada je jedan takav odnos predstavljen."*[115]

Kemp zagovara ulogu promatrača koji završava spoznajni krug vrijednosti djela. Barok se na taj način ističe svojim uvođenjem čuvstva i psihizma kao vrste premještanja situacijskog prostora slike u promatračev doživljaj prezentnosti, u osjećaj žive nazočnosti slike i dalje do izvora htjenja djela, do motivacijskog prostora Odsutnog. Promatrač više nije očaran slikom kao reprezentacijom nečega poznatog već je primoran da aktivno sudjeluje u stvarnosti umjetničkog čina, u otkrivanju slike i u potencijalnosti da momente pojavnosti slike iskaže u bivstvovanju uslikanog komentara. U osvjedočenju svog pogleda promatrač se

[115] Kemp, Wofgang, *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije,* ibid., str. 227-243

uspijeva identificirati u samom horizontu vremenosti slike - prostoru imaginacije. Riječ je o pogledu koji je fantastičan jer je nastao posredstvom efekta-forme začudne prisutnosti. Nešto nas uči povijest jer pogled sa srednjovjekovne ikone nije nikad slikan na način da opčini promatrača ukrasima koliko se taj pogled zamjenjuje za 'krasni' (Gadamer koristi termin *srebrni*) pogled božje svijesti. Ako bi rekli da slike govore pogledom tada bi glas vidljivosti dolazio *s onu* stranu govora - iz prostora šutljivog obilja zora. Poznato je u-slici nevidljivo, ali prisutno suzvučje primisli, nešto za što se pogled slikara i promatrača vezuje i u tom vezivanju ostvaruje. Šutnja slike, koju Gadamer uviđa u pojmu *présence,*[116] tako postaje stvarni govor ili *aktivna zona,* odnosno metonimijski cilj slike.

[116] Gadamer, Hans-Georg. (2003.), *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb, str. 176

1.7. Zaključak

Metaforički mehanizmi poistovjećivanja i tomu sukladna simbolička uporaba jezika s kojom se služimo i konceptualiziramo naš odnos prema svijetu potvrđuje se za vrlo općeniti model i nedovoljno precizni alat pri analiziranju i utvrđivanju kompleksne strukture slike. Putem prezastupljenosti metafore slika se određuje utjelovljenim mehanizmima jezika i pripadnoj opisnosti specifičnog shematskog načina označavanja (vizualna metafora). U našoj jezičnoj kulturi uobičajeno je da se metaforički izričaji, od kojih smo izdvojili metaforu gledanja, upliću u svakidašnje odnose prema stvarima i pojavama oslanjanjem na postojanje superimpozicije označitelja za označeno kao i prema odnosnom poretku riječi na poredak stvari. Takvi su označitelji, izlaže Boehm, determinirani znakovi nekog ideografskog sustava kakav može biti slika ili jezik interpolirani u proizvoljnom tumačenju ikoničkog znaka ili riječi pa, recimo, izomorfni model jezika u prirodnim i tehničkim znanostima može označavati vrlo precizna područja smisla tako da svaki označitelj odgovara jednom vršiocu ili nosiocu radnje (ima strogo određenu funkciju u sklopu njegove simboličke uloge posredovane izravnim preslikavanjem znaka na značenje). Izjednačavanje ovog tipa komunikacije i umjetničke translacije nije plauzibilno umjetničkom otklonu od takvih standardiziranih oblika percepcije.

Dihotomija perceptivnog poistovjećivanja i osjetilnog razlikovanja predstavlja, dakle, granični položaj između dviju temeljnih okosnica slikovne situacije: ustroja i reda ikoničkih elemenata slike te sadržajnog slijeda njihove 'nijeme' razumljivosti. Bilo da je riječ o apstrakciji ili naturalizaciji, pitanje o tome, može li se slika "bez ostatka" onog neprevodivog i neizrecivog taloga "ikoničkog viška" (Ingarden ga formulira kao "nijemi" talog, apstraktna slika slike i sl.) uopće percepirati kao slika, govori nam o metonimijskoj subpoziciji polja ikoničke napetosti koje je bitno različito od izravnog opažanja i mogućnosti izvanjske jezične detekcije. Istraživanje vidljivosti u slici, obzirom da se metaforičke konstrukcije značenja ostvaruju tek s uspostavljanjem jezične točke promatranja, nalaže drugačiji pristup, u najmanju ruku izvan gledišta i uvjerenja normi jednog općeg jezičnog prepoznavanja. U tom pogledu svijest o ne-sličnosti slike i svijeta oko nas proizlazi iz činjenice Boehmovog inzistiranja da se motiviranost ikoničkog znaka pretpostavlja svojevrsnom *façon de parlar* iliti jeziku slikovnosti kojeg treba dostići i dostizanjem razumjeti, a da bi u toj relaciji postizanje (eventualne) sličnosti razlikovali od njena utemeljenja u logosu izvan slike (Boehm, 1997).

Pošto se kod naturalističkog slikarstva razumijevanje slikovnog sadržaja dešava simultano perceptivnom poistovjećivanju (vrsta doslovnog čitanja u stilu "čitaj što piše"), cijeli značenjski oblik može biti kontaminiran "sličnošću" s vanjskim motivom pa se dešava da se na analitičkoj i interpretativnoj razini slike jednostavno preskoče važne dionice tvorbenog postupka, a koje leže u centru autorove namjere i njegove 'dubinske' motivacije. S toga se potreba za razumijevanjem motivacijskih poticaja, tj. osjetilnog razlikovanja u samom procesu slikanja odnosi na ono "kako" je označeno to "za-što" je označeno. U tom smislu sama je oznaka opterećena talogom neizrecivih i izrecivih, nevidljivih, ali i vidljivih oznaka jedne apstraktne svodivosti semantičkih odnosa piktograma kao specifične problematike jedne opće teorije slikovnog izraza (Božičević, 1990).

Obzirom da otkriće značenja plohe u modernom slikarstvu napušta kontroverzni koncept oponašanja, predmet slike postaje predmetom ideje, a ploha regulativno polje djelovanja samih sastavnica ideja, naših sveobuhvatnih koncepata o stvarima i pojavama svijeta u koje smo uronjeni svim svojim bićem, bitkom i bivstvovanjem. U shvaćanju otklona ili preciznije, odnosa slike i svijeta, stvarnost svijeta fenomena premješta se na stvarnost slike, na ono što je realno prema slici i prema elementima njene izgradnje smisla. U tom pogledu i sama se slika pojavljuje kao fenomen. S tim se tradicionalni pojam realnosti nadmeće s pojedinačnim idejama, uvjerenjima i osjećajima svijeta. Mišljenja koja odražavaju naše ideje, stavove, pojmove i osjećaje o stvarima zbilje utkana su u naše izraze i poglede, u naše riječi i geste. To su plastičke slike naše konstrukcije stvarnosti. Slike kao i jezik, konstatira Detlev von Uslar, za razliku od pokazivanja zbilje, služe u proizvodnji zbilje. Na taj se način pojam zbiljskog trajno združuje s proizvodnim činom jezičnog i vizualnog izražavanja.

Valja reći da se odnos perceptivnog poistovjećivanja referentne figuracije i osjetilnog razlikovanja ikoničkih elemenata, s kojima se takve figure čine vidljivima (kontrasti u polju, zastupljenost veličina, odnos pozadina-figura, perspektiva i dr.), postavlja u jednu dvojbenu situaciju: da li da sliku određujemo prema njenom figuralnom aspektu značenja (slikovitosti) koju evidentno prepoznajemo mehaničkim 'očitavanjem' nastalim izravnom pozornošću na referentnu figuraciju ili nas slika sa svojim distinkcijama, ograničenim vidnim poljem, krajevima figura i njihovom kromatskom različitošću upućuje na vrijednosti slikovnosti koja, nadilazi neka svojstva puke percepcije svijeta.[117] I to je ona značenjska situacija slike kad nam funkcija metonimije, koja zastupa onaj dio našeg znanja koji se nerijetko oslanja na situaciju neodređenosti, nedorečenosti i sumnje, aktivira pritajene čulne senzacije i

[117] Slike odražavaju naše misaone registre prema čemu je, u Wartburgovoj tezi misaonog svijeta slike, riječ o određenim poboljšanjima i uređenosti naše percepcije do krajnjih granica simetričnosti. (Nap.a.) Usp., Gombrich, E.H. (1986.), *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The University of Chicago Press, Chicago

zaboravljena iskustva na način da s jako jednostavnim sadržajem dostignemo visoke estetske kriterije vizualne umjetnosti.

Za razliku od opće prihvaćene metafore gledanja, metonimiji se podaruje status neprimjetnog, ali sveprisutnog komunikatora ili, ako hoćemo, neizbježnog ekvivalenta slijepog polja slike.[118] Što je *to* što potiče naše mentalne procese i osjetilnu reakciju draži pogleda do stanja povjerenja u viđenom nalazimo u interpretativnim mehanizmima otpora slikovnog materijala. Utisnuti znak tada postaje područje metonimijskog značenja *s onu* stranu pogleda. Uz pomoć percepcije traga umjetničkog postupka, geste ili pokreta ruke (dodir), dolazimo do ishodišta plastičkog oblika i proizvodnog majstorstva umjetnika.

S onu stranu pogleda, dakle, ulazimo u problematiku *razmaka*, odnosno područja *slikovnosti* kao logosa i polja napetosti između forme i sadržaja. Polazište nam je Boehmova definicija slikovnosti kao istosljednost bitka i pojavnosti pa postavljamo pitanje: što su to momenti bitka koji se iskazuju kao pojavnosti? Uviđamo ih u području ikoničke gustoće i ikonike slike te smatramo da su nastali u skladu s osnovnim procesima likovnog obilježavanja: izvodom i poretkom oblika u skladu okvira i plohe slike. Na taj način metonimijska aktivna zona postaje poljem umjetničkog diskursa i umjetničkog načina zamjene naših imaginarnih koncepata za stvarnost slike, odnosno uozbiljenja umjetničkog djela.

[118] Ove metonimijske procese Barthes vrlo opširno razlaže pri analizi slijepog polja fotografije. Za više vidi u: Barthes, Roland. (2003.), *Svijetla komora*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb; također u: Bonitzer, Pascal. (1997.), *Slepo polje*, Institut za film, Beograd

2.0. OD JEZIČNE DO ČISTE SLIKE: TRANSLACIJSKE RELACIJE VIZUALNE GRAĐE I VERBALNE MOĆI JEZIKA

2.1. Rasprava o fenomenu sličnosti i razlika u slici i riječi

U jeziku kao i u svakidašnjem govoru snažno smo povezani s fenomenom vizualne percepcije pa se prožimanje slike u jeziku i jezika u slici podrazumijeva i preklapa u pragmatičnoj funkciji *znaka*. Pri tomu, valja imati na umu da se preklapanje vizualne percepcije s jezičnim operacijama odvija brzinom misli ili, da budemo precizniji, naše su misli, manjim ili većim dijelom, produkti nastali iz slika koje osjećamo i razumijemo. Proizlazi da odnos slike i jezika ukazuje na izvjesnu bliskost verbalnih i neverbalnih izraza, da se naše jezične izjave mogu vizualizirati kao što se i vizualni konstrukti mogu verbalizirati. Međutim, sposobnost slike da nam *kazuje* onim što *pokazuje* sadrži opasnost relativiziranja slike do mjere poistovjetivosti s jezikom. S druge strane, ne možemo izbjeći znanju da je jezik aktivni promotor naših misli i njima pripadnih mentalnih slika i da se u zajedničkoj kombinaciji ova dva sustava konstituira svijest o viđenom. Međutim, ono što izravno vidimo obično tumačimo i oblikujemo prema jezičnim mjerilima i pogodnostima izražavanja u jeziku. Neophodno investiranje jezične paradigme u našu mentalnu sliku od iste stvara jezičnu sliku svijeta ili metaforu gledanja. Na taj se način slikovni izrazi mogu relativizirati prema dosegu jezičnih pravila označavanja i sliku staviti u drugi plan - slika tada postaje predmetom jezičnosti.

Pošto je naš jezik najzastupljenija forma razmjene informacija često ga zamjenjujemo za direktni supstitut živog svijeta. Stvari se dodatno kompliciraju činjenicom da se utjelovljenost jezičnih konvencija u naše modele mišljenja i rada projiciraju na pragmatičku i poetsku uporabu istih. I ne sluteći, naša svakidašnja komunikacija nesvjesno je dirigirana homologijskim sustavom jezika. Ono što govorimo odražava se na ono što radimo, a ono što radimo slika je naše percepcije svijeta. Svijet se tako poostvaruje jezikom, a jezični konstrukti mišljenjima i emocijama.

Ovim dolazimo do ključne teme hermeneutičkog promišljanja o slici, tj. odnosa slike i jezika u kojem se ogleda ideja o zbiljskom. Budući je stvarnost jezika postala objektivna činjenica našeg odnosa sa svijetom, relativiziranje slike jezikom može reducirati cijelu semantičku strukturu slike na vizualnu metaforu. Metaforičko gledanje zastupa razrađene modele predočavanja, tj. postavlja okvire znanja unutar kojih su konstruirane osnovne sheme vizualnih parametara. Na taj se način vrlo kompleksna struktura vizualne percepcije može

pojednostaviti i ukalupiti u skup vizualnih metafora, tj. postati doseg jezičnog pogleda. Taj pogled, međutim, nije pogled s kojim čovjek spoznaje svijet.

U vizualnim se umjetnostima takva vrsta 'prigodnog' gledanja uočava na primjeru ikonološke i ikonografske perspektive slike. Neosporna baza ikonološke interpretacije je objektivni svijet znanja koji odgovara svijetu jezika pa se iz toga proslijeđuju sva daljnja značenja koja samo slijede analogiju opisivanja i razvoj jedne nadasve metaforizirane stvarnosti. Ikonološka interpretacija, kako je tumači Imdahl, zasniva se na oblikovnom gledanju i analognom artikulirajućem razumijevanju kao vrsti uspoređivanja jednog sustava drugim (Imdahl, 1986). Na primjeru metafore gledanja parametri okomite orijentacije pozicioniraju figure prema usvojenoj značenjskoj hijerarhiji *višeg* i *nižeg*. U srednjem su se vijeku figure razvrstavale prema položajnosti od višeg posvećenijeg (shematičnijeg) do nižeg svjetovnijeg (specifiranijeg). Istim se principom označavao središnji lik (prototip ili figura) u obliku Krista Pantokratora dok su laterarni (radijalni) manje važniji prikazi u pravilu predstavljali dijelove iz života središnje figure. Oni su, uopćeno gledajući, bili pozadinske manifestacije centralne figure. Pravila ovog načina gledanja/čitanja slike olakšavala su orijentaciju u prostoru: iznad-ispod, desno-lijevo, gore-dolje, naprijed-nazad. Ova se slikovna paradigma srednjevjekovnog slikarstva snažno oslanjala na Plotinovu shemu viših božanskih bića i nižih svjetovnih te s tim podredila objektivni svijet stvari filozofskom poretku znakova.

Primjenjivost takvog idejnog plana počiva na antropocentričnoj koncepciji slikovne predstave, dok je danas prisutna u izomorfnom slučaju okularocentrične perspektive. U takvu skupinu konvencionalnog predočavanja ili metafore gledanja spadaju odnosi između *figure* i *pozadine*. Prednji je plan (lik, profil) bliži promatračkoj poziciji od udaljenije pozadine pa se prednji lik ističe u detaljima i stupnju preciznosti od nejasnije, scenski postavljene pozadine. Pošto je sam način izgradnje značenja scene određen jakom vizualnom konvencijom *ispred-iza* (prednji-stražnji) promišljanje izgradnje takve scene neutralizira formalne aspekte izvođenja, tj. više se vodilo računa o sadržaju koji figure reprezentiraju nego o provedbi likovnog postupka s kojima takvi sadržaji postaju uopće primjetljivi, manje ili više vidljivi. Naguravanje izvanjskih opisnih elemenata u figuru jedan je od tipičnih metaforičkih postupaka izgradnje smisla i načina vizualnog predočavanja. Neproblematični model komparacije slike i jezika, koji se zasniva na sličnostima, prisiljava nas na konvencionalna pravila uočavanja koja su regulirana usvojenim *načinima isticanja* i *profiliranja* podešenima prema zakonima i potrebama objektivne empirije, odnosno retoričke funkcije perspektive. U tome se, dakako, ističe fenomen perceptivnog poistovjećivanja koji može dovesti do izražene logocentričnosti prirodnih pojava, neadekvatne zamjene, kategorijalnog pojednostavljenja

raznolikosti živog svijeta, našeg iskustva i heterogenosti prirodnih fenomena. Posljedično se ogromne količine osobnog iskustva relativiziraju, poistovjećuju ili ukalupljuju u već dobro poznate kulturalne sheme, značenja i iskustva jezične detekcije stvarnosti pa se pitanje o heurističkoj funkciji slike nužno prenosi na heuristiku jezika.

Urođeni perceptivni model poistovjećivanja kognitivni je proces i kulturološki fenomen ljudske zajednice.[119] Poznato je da konvencija drži na okupu ogromna područja znanja prema nekom već ustanovljenom pravilu segmentacije, tj. kodu ili načinu tumačenja i prepoznavanja relacije i odnosa sa svijetom oko nas. Uporaba metaforičkog koda u slici je neizbježna u stvaranju kategorija, međutim, nedovoljna u raspravi i analizi dubljeg smisla sadržaja slikarstva i pokretne slike. Već na primjeru gramatike jezika, koju Langacker tumači u svjetlu metonimijskih procesa, jasno nam je u kojoj se mjeri takav sustav može prilagoditi potrebama čovjeka pa se inverzivno čovjek u potpunosti prilagodio jeziku. Razmatrajući logiku jezika, američki filozof Willard Van Orman Quine rezimira da jezik tako kazuje onim što pokazuje na način da razlike usličnjava, a sličnosti sintetizira bilo u nove pojmove ili one stare proširuje na nova područja znanja (Quine 2011: 13-20). U brzopletosti primjene jezičnog obrasca eksplikatornog znanja briše se otklon jezičnog i zbiljskog arbitrarnom zamjenom znaka za pojam. Kontekst misaone i čulne sadržine se tim načinom suzuje na eksplikaciju određenih sadržaja i zakrivanje važnog imaginarnog potencijala koji, recimo, slikarstvo izdvaja od puke simboličke funkcije vizualnog znaka.

Tako imamo da se u naš cjelokupni predodžbeni materijal investira jezični materijal do mjere brisanja izvornih načela imaginarnog režima koja u prvom redu pripadaju osjetilnoj percepciji. U svakom slučaju, smanjenjem udjela imaginarnog u simboličkom sustavu jezika i slike, tj. našeg šireg znanja, smanjuju se izgledi za uspostavljanje jedne cjelovitije percepcije svijeta. Ako prihvatimo tezu da izravna percepcija nije jednostavni biomehanički odslik na retini oka ni sirovi plošni preslik neke objektivno ustanovljene stvarnosti za koju smo ustanovili mehanizme postojanja posredstvom metafore gledanja, nego mentalna projekcija u dubokoj prožetosti s višeznačnim utjecajima fiziološke i psihološke konstitucije osjetilnog registra te mentalnog i tjelesnog iskustva, tada se prikazano u-slici ne može olako interpretirati tradicionalnom kategorizacijom u stilu: vizualna percepcija = metafora gledanja. Kategorijalno podrediti sliku normativnim pravilima jezične slike svijeta znači doslovno zamijeniti sliku za propoziciju jezičnog opisa.

[119] Za više vidjeti u: Potrč, Matjaž. (1990.), *Kategorije i pouzdanost*, Filozofska istraživanja 38-39, HFV Zagreb, Izvorni članak UDK 165.172

Oponašateljska funkcija slike (u konvencionalnom smislu značenja mimezisa) ima za posljedicu ukrašavanje ili prekrivanje nedostatnosti slike da prikaže ukupnost percepcije svijeta. Indirektno se slici na taj način namjenjuje posrednička uloga u smislu u kojem David Lodge kritički sagledava zamjenu jezika za oruđe u službi obavijesti. Ogromna količina neizravnih podataka ukalupljenih u slici ostaje na taj način nevidljiva i prekrivena plaštom priručne semantike. Tipizacija izgleda prisiljava oko da predmete (figure) vizualizira prema privjesnim sadržajima općeg znanja pa se ona stvarna i bitna značenja slikovnosti stavljaju u drugi plan. Ključni dio informacija grupiranih u izostavljenim dijelovima slike ili u onom ikoničkom višku, kojeg gotovo više nitko ne primjećuje, metaforička interpretacija nadilazi s proizvoljnom igrom unaprijed postavljenih nadpredmetnih relacija. No, premda nam metafore služe da se prevladaju ograničenosti u jeziku i da se sadržana značenja predmeta (oznaka) sintetiziraju u izvan jezičnom prostoru (da preuzmu svoju simboličku funkciju koja im pripada), isto je tako neophodno imati na umu da se značenja ne mogu izdvojiti iz materijala u kojem se formiraju, s čime, dakako, postaju vidljiva i dostupna interpretaciji. Zato je analiza provođenja vidljivosti slike neophodna u interpretativnim strategijama likovne umjetnosti. Isto tako, valja reći da su metafore skupovi više elemenata unutar kojih se profiliraju odnosi i tenzije dok se metonimije odnose prema znanjima i osjećajima o tim tenzijama, o njihovim veličinama i svojstvima.[120] Metonimijsko se profiliranje nalaže unutar određenog skupa relacija dok se preslikavanje takvih rezultata i te kako upliće u svojstvo, vrijednost i prepoznatljivost metaforičkog konstrukta i njenog koda prepoznavanja.

Profiliranje pojedinih značenja konceptualnih tvorbi kao što su veličina, količina, materijal, dubina, perspektiva, vrijeme i sl. nije moguće bez aktivnog učešća sastavnica istih. Dubinu slike, recimo, ne možemo odrediti ako u istom momentu nismo svjesni njene površinosti. Raspoznatljivost predmeta određujemo ne samo prema parametrima sličnosti već i prema anamorfizmu, kontrastima, teksturi, intenzitetu boje, veličini, zakrivenosti i pozicioniranosti u odnosu okvira. Svaki od ovih parametara aktivnim je učesnikom i važnim čimbenikom isticanja pojedinog atribucijskog svojstva neophodnog za profiliranje krajnjeg značenja. Time slika zahtijeva dublji zahvat prema pozadinskim temeljima figuracije. Formativni akti nam služe da se u slici skrene pozornost na ono što opažamo s načinom kako se to to opaža. Oko se u slici navodi relacijama isticanja što u konačnici podrazumijeva da su slike izvorišta izraza i da svako jezično predstavljanje za sliku zahtijeva dekonstrukciju

[120] Držimo se znanja kognitivnih lingvista koji smatraju da se profiliranje metaforičkih značenja uglavnom zasniva na metonimijskoj konceptualizaciji metaforičke izvorne domene (ili ciljene domene) što je poslužilo Langackeru da iz temelja provede svoju teoriju o metonimiji kao ključnom kognitivnom i konceptualnom procesu u stvaranju jezične gramatike. Ovu su paradigmičku relaciju s metonimijom mahom usvojili brojni kognitivisti. (Nap. a.)

jezičnog izraza, a ne jezika kao takvog. To će reći da apstraktna dimenzija jezika odgovara slikovnom formiranju izraza pa će svaka metaforička supstitucija biti u dosluhu metonimijske zamjene elementa slike (piktografske oznake) za dinamički proces percepcije. Ova zamjena jezika za vizualni oblik čini jezičnu scenu perceptivno dohvatljivom za oko.

Dakle, tek kad slikom predstavljamo funkciju jezika, tek tada slika može proširiti jezični sadržaj i kontekstualni okvir njegova prostorno-vremenskog zbivanja premjestiti na razinu tzv. *epistemičke perspektive*. Koncept epistemičke perspektive, pod onim što podrazumijevaju kognitivni lingvisti, pretpostavlja širu perspektivu komunikacije od one što se pretpostavlja da je poznata sugovorniku.[121] Ovaj kognitivistički stav podrazumijeva da nije riječ o doslovnim operacijama prenošenja značenja jednog sustava (jezičnog) drugim (slikovnim) koje bi mogle odgovarati modulaciji jednog te istog značenja različitim medijima, već o translaciji neizravnih mjesta jezika slikovnim sredstvima. Bilo da se radi o potrebi rasterećenja od suvišnih opisa ili unošenja novih značenjskih parametara, rad na slici podrazumijeva proizvodnju svih onih značenjskih sastavnica koje nisu izravno povezane za pripovijednu radnju, nego za one aspekte značenja koje je u zahvatu intuitivnog područja znanja vezana za osjetilne pobude i epistemičku pozadinu izvanpripovijednog sadržaja.

Povezivanje jezičnih podataka s našim umnim konceptima uvjetovano je mogućnostima integracije s drugim i drugačijim sustavima znanja. Kod slikarstva, na primjer, suzvučje vizualnog i slušnog pomoglo je Kandinskom pri oblikovanju vizualnih ritmičkih kompozicija dok nam u filmu određeni zvuk može sugerirati diferentna emocionalna stanja, a da slika pokazuje nešto sasvim drugo (kontrapunkt). Ikonički znakovi su bez obzira na svoju izglednu sličnost relacijski kompleksniji od onog što prikazuju. Razlika između profila znaka i osnovne baze na temelju koje je znak nastao predstavlja dijapazon njegovih mogućnosti. Metonimijski odabir jedne od ponuđenih mogućnosti iz baze izbora, a koja sugerira značenje ikoničkog znaka, odnosi se proporcionalno motiviranosti autora da određenim odabirom ispuni zahtjev izgleda s kojim namjerava dostići intendirano značenje. Apstraktna kompozicija Kandinskijeve slike nastaje u pozadinskom (metonimijskom) suzvučju ritma zvuka dok Michelangelo u skulpturi Davida teše gravitacijsku os renesansnog čovjeka.

Nevidljivost intencija zahvaća prostor čulnih osjeta i znanja iz drugih područja denotacija, a njihovo zavođenje i draž u umjetničkom djelu razumijemo prema metonimijskom proširenju izvan područja homologije vidljivosti. Nevidljivosti su znakovi otklona koji

[121] Šire pojašnjenje o uporabi pojma epistemičke perspektivi vidjeti u: Krüger, Ralph. (2013.) *A Cognitive Linguistic Perspective on Explicitation and Implicitation in Scientific and Technical Translation*, trans-com 6 (2), str. 285-314, URL.http://www.transkom.eu/bd06nr02/transkom_06_02_02_Krueger_Explicitation.20131212.pdf (pristupio, 17.07. 2014.)

postaju materijalizirani označitelji naše svijesti o viđenju i vidljivosti. U formalnom rasporedu oni su izvorni materijal slike i kao takvi predstavljaju metonimijske relacije sadržaja s našim opažanjem.

Posezanje u nevidljiva područja baze znaka u slikarstvu je evidentno činjenici da se figure ne štampaju na podlogu kao gotovi predmeti već konstruiraju, od točke, linije i plohe do kompleksnih tijela koja u postupku zrenja subjekta dostižu svoju potrebnu vidljivost, svrhu i namjeravano značenje. Slika je u tom slučaju podređena umjetničkoj obradi likovnog označitelja i njegovom semantičkom sadržaju neovisno od jezika, a što opet upućuje na bliskost (kontigvitet) sredstva izlaganja, tj. materijalne osnove medija sa sadržajnom platformom iskaza. Ako krenemo od tih temeljnih elemenata slike konceptualizacija istih svojstvena je širokom djelovanju znanja i emocija. Slika, za razliku od riječi, apsolutno je podređena mehanizmima viđenja upravljanima iz same baze vizualne percepcije. Epistemička pozicija slikara, dakle, nije samo određena njegovim očištem iz jednog kuta promatranja, na što je primorava tema ili jezik, ukoliko smatramo da crtanje vidljivosti zaziva haptički zor obzirom na prisutnost u-slici pronađenih uporišnih točaka vidljivosti.

2.2. Kritika izvorne prakse oponašanja - fantazmagorije jezika i slike ili fikcijski skepticizam

Vizualni govor sastavljen je od niza optičkih smjernica, vrlo je složen i kontrastan značenjski sustav za koji smo utvrdili da može odgovarati određenoj razini jezičnog tipa označavanja. Iz predhodne rasprave o sličnostima i razlikama slike i riječi utvrdili smo da se jezik i slika ne mogu doslovno uspoređivati jedan s drugim ukoliko želimo izbjeći mogućnost svođenja slike i jezika na jednoznačnost njihove funkcije pa s tim sliku i jezik smatrati analogonom zbilje.

S druge se strane, u današnjoj uporabi masovnih medija, budući su još na snazi teorije slike čija se aktualnost temelji na simplificiranoj teoriji mimezisa, primjećuje se stalno naginjanje kultnim i parohijalnim koncepcijama svijeta. Preuzetost nedovoljno razrađenog imanentističkog stava o poistovjećivanju slike i vanjskog svijeta evidentira teza o nadređenosti sadržaja nad elementima koji takav sadržaj čine pojmljivim i za percepciju uočljivim. Na takvu je pojavu naišao Cassirer pri uočavanju nesrazmjerne uporabe jezičnih izraza u tumačenju stvari iz svijeta zbilje. To, da se pojednostavljenjem jezičnog izražavanja ispuštaju velike količine značenjskih elemenata, da se jezikom izražavaju samo opisne i oku dostupne informacije jednostavne deskripcije opažanja Cassirer naziva fantazmagoričnošću jezika:

> "*U semplificiranom obliku jezik može biti posljedica naivnog realizma za koji je zbilja stvari jednoznačno dana, (...) i nužno se sve što nema tog čvrstog realiteta okreće u obmanu i privid.*"[122]

Cassirer upozorava da je taj izvor oponašanja prividno istinitih stvari vrsta subjektivnog izobličenja poistovjetiva s kategorijom skeptičke fantazmagorije izvorno vezane za *fikcijski skepticizam*. Na toj površini jezika nailazimo na cijeli niz relacija čija se baza zasniva na jednosmjernim analogijama alegorijskih značenja i eshatoloških pretjerivanja s konačnostima. Na planu slikarstva, primjećuje Boehm, punoj značenjskoj osnovi slike s tim se onemogućuje iskorak iz opisne oznake koja je svodi na prazni otisak (Boehm, 1997: 81). U opravdanju da je funkcija slike zapravo prenošenje nekog jezičnog sadržaja ili da su prazne slike lišene svoje svrhe u smislu u kojem bi takve slike imale možda jedino spomeničku funkciju, pribjegava se oblikovnim tehnikama kojima se za cilj pretpostavlja gledanje videćeg i prepoznavajućeg (Imadahl, 1986: 85). Putanja tog mišljenja, nažalost, povijesno je prisutna u religioznoj i političkoj svijesti i velikim je dijelom prisutna u današnjoj komercijalnoj i njoj

[122] Cassirer, Ernst. (2000.), *Prilozi filozofiji jezika*, Matica hrvatska, Zagreb, str. 51

podređenoj retoričkoj praksi uporabe slike i jezika. Ideja umjetnosti ipak ne teži slijepom vjerovanju u konačni oblik svijeta već u nadahnuće sveukupne nadređenosti fenomenu postojanja. U tom se smislu jezik i slika ne mogu shvatiti kao jednoznačni prikazi svojih predmeta već trebaju biti shvaćeni upravo u prezentnosti svog izraza, onoga čemu Cassirer daje *status nascendi.*[123]

Shvaćanje jezika kao izraza u nastajanju nalazimo u hermeneutičkoj interpretaciji mentalnog zora. Prema mišljenju hermeneutičara vizualna interpretacija riječi pridaje manje pozornosti operativnim dosezima jezične korespodencije, a više na cilj usmjeren na funkciju ikoničke prisutnosti kao izraza u nastajanju. Ova je težnja u vizualnim umjetnostima izražena ukoliko slika zahtijeva osjetljivu perceptualnu ocjenu da bi se otkrila (Moxey, 2008).

Pošto je slika ontološki vezana za narav pojavnosti objekata i figura, svaka joj metaforička interpretacija nužno iskrivljuje izvorni smisao preslojavanjem značenja koji dolaze iz drugih izvora izvan slike. Da bi se uspostavila potrebna razina razumijevanja slike Max Imdahl zagovara posebni analitički pristup ikonici slike zastupanjem određene autonomije konstruktivnih obilježja slike obzirom na jezične konstrukcije značenja koje stoje u podlozi kulturne prisile i našeg znanja o reprezentacijskom statusu slike. Imdahl podrazumijeva čitanje slike prema shvaćanju 'fundiranja' ikoničke napetosti jedne figure s drugom, reda s redom ili veličine s veličinom čiji analogon ne postoji u prirodi.[124] Proizlazi da je sama vrijednost perspektive zakonomjerni perceptivni instrument procjene vidljivosti slike i aktivan uzor procesa razmišljanja pa se svaka usporedba s vanjskim svijetom ne može tek tako ocijeniti procjenom 'od jednog oka'. U Imdahlovoj ikonici ili strukturalnoj analizi slike nastoji se izdvojiti izvorno značenje slike od sveprisutne ikonološke metode Erwina Panofskog.

Očište hermeneutičke interpretacije nalazimo u istraživanju same slike na način razumijevanja odnosa slike i njene 'šutljive' sadržine. Na razini nekazivog, tumači Imdahl, razvijaju se interpretativne prakse u kojima se ikonološka metoda uplela u mrežu originalnog značenja koje je već na prvi pogled vidljivo i prepoznatljivo u obliku dijegetičkog paralelizma - u širem smislu alegorijskog, eshatološkog ili tropološkog značenja preuzetog iz tipičnih primjera prenesenog značenja literarnih narativnih strategija, pasinske baštine i folklora.[125]

Neadekvatno povezivanje šutljive dimenzije slike s misaonom razinom jedne nadasve metaforizirane stvarnosti pretpostavlja sliku pre-egzistencijalnom modelu narativa

[123] Ibid., str. 51
[124] Usp.: Imdahl, Max: *Izbor tekstova - IX Ikonika ili strukturalna analiza*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986
[125] Ibid., str. 85

(estetska normativna praksa ugađanja). Usporedbe, analogije i poistovjećivanja slikovnog obrasca s metaforiziranom strukturom mišljenja i sporazumijevanja ne samo da zanemaruje otklon slike od njenog denotata već usmjeruje slikarstvo k ilustrativnim obilježjima slikovnosti. Lažna slojevitost slikovne građe (slikovitost) takvim se činom interpretacije nazire u tehnikama oponašanja pa se u tom svjetlu slika sagledava prema iskustvu u osnovi dobro poznatih analognih kvaliteta vidljivih fenomena i njihovih uopćenih značenja.

U osporavanju vrlo popularne teorije ikonološke perspektive pridružuje se njemački hermeneutičar Oskar Bätschmann koji smatra da je ogromni utjecaj ikonološke metode tridesetih godina prošlog stoljeća potpuno zasjenio iznimnu studiju Kandinskog, a koja se zasniva na izvornim načelima slikovne artikulacije smisla.[126] Kao primjer Bätschmann navodi intrigantni slikarski priručnik Charlsa Lebruna izdanog s kraja 17. stoljeća kao uputu za prikazivanje osjećaja u crtanju likova.

Sl. 2.1. Charles Lebrun, *Izrazi duhovnih osjećaja*, crtež, (1663?)

Bätschmann upozorava na Lebrunove slikovite tipizacije i uzročnog dokidanja mogućnosti slike zatvaranjem u stroga pravila perspektivne jednadžbe koja su velikim dijelom bila obrascem učenja na europskim umjetničkim akademijama. Izraz takve slike ne seže dalje od intrige kazališne mimike. Atraktivnost crteža, usmjerenje na zadovoljenje osnovnih osjetilnih nagona, vulgarizacija i podilaženje efektu realnosti nije ništa drugo nego "htjeti se svidjeti" i zadiviti publiku. Učešće ovih površnih opažaja prebacuju vizualni status slike na jezičnu retoriku koja preuzima veliki dio regulativne funkcije slike. S tim se

[126]Bätschmann, Oskar. (2004)., *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Scarabeus, Zagreb

definitivno slici pridaje status virtualnog posrednika te se izvorni značaj likovnog diskursa prebacuje na figuru misli himbene slike jedne nadasve oponašajuće pseudologike.

Relativiziranje kategorije slike prema službi jezične tvorbe kao osnovi konkretne komunikacije, nalaže Boehm, razvilo je sustav 'čitanja' slike na osnovu naivne prepoznatljivosti s tekstom i nepravedno sliku odredilo ne samo njenom sličnošću s vanjskim motivom već joj nametnulo granice razumijevanja podređene poznatim tehnikama naracije i opisa (Boehm, 1997). Prilagodljivost jezika i njemu svojstven način izražavanja ograničen je normativnim zahtjevima svoje mogućnosti opisa i tomu pridružene ekspozicije opisa. Posljedično se kolokvijalno promatranje slike jezičnim tumačenjem primjenjuje na svim razinama društva i u gotovo svim vrstama komunikacije. Kulturološki zahtjev ka objedinjavanju jezika i slike nastao u potrebi prenošenja pozitivnih značenja objektivizira i ne osvješćuje njihove različitosti već ih svodi na zajednički nazivnik koji sporazumno odgovara 'nekoj' nadređenoj ideji stvarnosti. Slike govore, slike se čitaju, slike imaju tekst, slike pričaju ili slike su prozor u svijet stvarnosti. Ako, uz to, prihvatimo načelo da su jezik i slika zauvijek suprostavljeni stvarnosti, da su oni, u stvari, himbene slike-posrednici nakog izvanjskog znanja koje treba opisati tada se inzistiranje na opisnosti razumije jedino u smislu prenesenosti na stvarno. Ovako upućivanje na različitosti povlači za sobom glorifikaciju izgleda pa se udaljavanje od izvorne vrijednosti slike podređuje naglasku na semantičkom prekrivanju i nesrazmjernoj uporabi simboličkog u objašnjenjima imaginarnog. Fantazmagoričnost je, dakle, vrsta pretjeranog alegoriziranja s ciljem prikazivanja nepoznatih fenomena nekim nama poznatim pojmovnim alatom.

> "*Doba sličnoga upravo se zatvara u samo sebe. Iza njega ostaju samo igre. Igre čija čarobna moć izrasta iz te nove srodnosti sličnosti i iluzije; posvuda se ocrtavaju tlapnje sličnosti, ali znamo da su to tlapnje. To je povlašteno vrijeme varke, komičke iluzije, teatra koji se udvostručuje i prikazuje teatar zabune, snova i vizije. To je doba varavih čula, vrijeme u kojemu metafore, usporedbe i alegorije definiraju poetski prostor jezika.*"[127]

Sumnja u pouzdanost ove religiozne koncepcije svijeta stoji već u samoj činjenici da se u sustavu prenošenja znanja nalazi cijeli niz razlikovnih konstrukcija, funkcionalno složenih u razumljivi red, simetriju i proporcionalnost. Znači da višeslojnost i informacijska složenost slike i jezika zahtjeva dodatni uvid u razmatranje načina postizanja njihove komunikacijske pouzdanosti. Iz perspektive lingvističkih istraživanja već je De Saussure naišao na jedan karakterističan fenomen koji se tiče pridruživanja zvuka svakom pojedinom

[127] Foucault, Michel. (2002.), *Riječi i stvari*, Golden marketing, Zagreb, str. 69

označitelju (grafemu). Povezivanje fonema u skup riječi ili rečenice De Saussure nalazi u njihovoj razlikovnoj osnovi i motivacijskoj povezanosti s osjetilnom slikom označenog pojma, a koja se smatra, uz njenu leksičku funkciju, osnovnim konceptualnim materijalom jezičnog znaka i u njemu sadržanog značenja.[128] Kognitivne teorije koje proširuju De Saussuroveovu lingvistiku nalaze da je stupanj dopuštene varijacije fizičkog signala (fonemska akustika) dijelom izvan same homologije jezičnog sustava. Umjesto starije strukturalističke teze o samodovoljnosti jezičnog sustava i značenja koja se u okviru tog sustava može izvoditi, relacijske veze jezičnosti s izvan jezičnim iskustvom otkrivaju nedovoljnost golih jezičnih performansi. Konstitucija fonema u značenjske skupove riječi i riječi u rečenice zahtijeva svestraniji pristup jeziku i sa strogog strukturalističkog polazišta zaokreće se u potragu za pragmatičnijim temeljima prožetosti jezika i dinamičkih procesa percepcije kao nepresušnog izvora sadržaja svijesti, tj. jezika i učešća našeg *bića* u njegovoj uporabi. Osjetilnost i emocionalna prožetost jezičnih sadržaja više nisu mogli biti izostavljeni iz kognitivnih pristupa konceptualnoj strukturi jezičnosti. S jedne je strane pitanje govora i sadržaj neizrečenog u govornim manama (načinima izgovora) ukazalo na postojanje "neizrečenih sudova" dok su se s druge strane istraživale jezične kompetencije razumljivosti u skraćenim oblicima sintagmatskih sveza, u misaonim elipsama i znatnim skraćenjima opisa. Izgleda da se očito shvatilo da je način na koji vršimo uporabu jezika u stvari način osjećanja, vizualiziranja i shvaćanja izglednog koje se razabire u jezičnim sklopovima i govornim činovima.

Jakobson, rekli smo predhodno, unapređuje De Saussurovu tezu akustičkog obilježja jezika izdvajanjem ekspresivnih i emfatičkih funkcija akustike pojedinih znakova definirajući ih distinktivnim jedinicama jezika (Jakobson, 1966: 218-269). Preciznim dijagnosticiranjem fonemskih obilježja Jakobson nalazi da fonemi nisu zastupljeni samo s univerzalnim akustičkim signalom već kompleksnim varijacijama njegove zvučnosti. Ove spontane promjene u zvučnosti glasa vrlo su brojne i odlučujuće u razlikovanju velikog broja riječi. Slične glasovne strukture znaju biti izvedene iz različitih emocija i odražavati različita značenja. U okviru temeljnih odlika kognitivne gramatike i jezičnog sustava, uz semantičku i simboličku strukturu, Langacker uključuje i fonološku strukturu (Langacker, 1990). Iz perspektive psiholingvistike, osjetljivost usne šupljine i emocionalna prožetost svakog fonema ponaosob zorno je opisala francuska psihoanalitičarka i filozof Luce Irigaray ne dvojeći o tome da fonemska struktura jezika dokazuje u kojoj je mjeri jezik sastavni dio našeg

[128] De Saussure, Ferdinand. (2000.), *Tečaj opće lingvistike*, ArTresor, Zagreb. Također pogledati: Devitt, Michael i Sterelny, Kim. (2002.), *Jezik i stvarnost - Uvod u filozofiju jezika*, Kruzak, Zagreb, str. 289-301

bića i osjećaja svijeta.[129] Lingvističari Devitt i Kim primjećuju da se u govornom jeziku kombinacije i odabiri ne odnose jedino na funkciju sinkronije i dijakronije već su uz ostalo motivacijski povezani s ritmom, pauzama, intonacijom, gestama, ponavljanjima i drugim razlikovnim obilježjima koji u cjelini čine dinamički sustav jezičnosti (Devitt i Kim, 2002: 293). Primjerice, u hrvatskom jeziku razlikujemo riječ "pas" od riječi "pâs" (životinje od krojačkog naziva za struk). Razlike na koje je, između ostalog jasno upućivao De Saussurov učenik i urednik poznate studije *Tečaj opće lingvistike,* Charles Bally,[130] tiču se afektivnog aspekta jezika koji ne bez ostatka sudjeluje u značenjskom i simboličkom sustavu gramatičnosti i njegove pragmatičke primjene prema kojoj se nalažu osjetilne senzacije s onim izgovorenima. U suzvučju riječi razumijemo emocije govornika.

U slučaju slike obilježavanje figura i predmeta slijedi način na koji se obilježavaju. Već pri prvom razabiranju uvjeta opažanja slike (u prvom redu mislimo na razliku između grafičke slike i izravne percepcije) primjećujemo da se višeznačnost slikovnog znaka odmjerava u odnosu dijelova slike, koji sintetizirani u cjelinu, nude zbirni dojam prepoznatljivosti (odgovara razumljivosti u jeziku). Ono što ostaje neprimjećeno jest formativni utjecaj na percepciju slike: rad oka i ruke između relacija (kontrasti) boje, mrlja, linija i teksture. U suštini svakog raspoznatljivog objekta na slici, tumači Boehm:

> *"(...) postoji nešto neviđeno, prekriveno - otkriveno: čvorišta i pojasevi bez vidljivog značenja i bez izraza sastavljeni od čiste boje i pokreta. To su sintetizirane cjeline, neartikulirana fonemska zbrka, kaotična masa čiji se smisao otkriva jedino naslućivanjem u odmjeravanju ne baš točno utvrđene opozicije.* (Boehm, 1999.)

Radikalni perceptivni formalizam, kako Moxley imenuje Boehmovo inzistiranje na konstruktivnim i formalnim procesima slikanja, odrečno odbacuje pomisao na konstrukciju koja je slici izvanjska. S tim postaje jasnije Boehmovo razlikovanje tematskog od slikovnog, kompozicijskog od konstrukcijskog, faktičkog od aktualnog, ali isto tako i bliskost tih odnosa i njihovo plodonosno nadopunjavanje u izvornoj napetosti vidljivog plana slike. Naklonost prema slikovnosti slike u odnosu uporabe slike da nam prikazuje "nečiju" egzistenciju proizlazi iz dubokog osjećaja za slikarsku gestu i za materiju slike u cjelini (slikovitost). Time se utvrđuje razlika između onog što nam u slici prenosi njena slikovna, a što njena jezična dimenzija. Međutim, kontigvitet slike i jezika je ujedno i propozicijska moć da se slikom

[129] Irigaray, Luce. (2002.), The Gesture in Psychoanalysis: In *Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. Teresa Brennan,London, New York, Routledge, str. 127–138

[130] Guberina, Petar, (1952.), *Zvuk i pokret u jeziku: problemi ljudskog izraza*. Matica hrvatska, Zagreb; Škreb, Zdenko. (1956.), *Jezik i umjetnička* cjelina, Jezik; časopis za kulturu hrvatskog književnog jezika, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, str. 33-37; Vuletić, Branko. (2006.), *Govorna* stilistika, FF Press, Zagreb, str. 9-24; Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, str. 81

aktualizira jezična tvorba ili, u obratnom slučaju, da se jezikom komentira, prosuđuje i interpretira slika. U ovoj dihotomiji bitno supostavljenih parova nalazimo izvor slikarske vještine i njen genij utjelovljen u ruci koja bojom dodiruje ono što se u jeziku misli i osjeća.

2.3. Principi funkcionalnog preklapanja slike i riječi - bliskost slike i jezika

Metaforičkom analizom nije moguće doprijeti do izvorišne sintakse naizgledno disparatnih pojmova: riječi i slike. Određenosti su u slici prilično neodređene jer je u slici sve drugačije od žive prirode. Slika je zasnovana na interpretaciji i bez kontekstualne baze, recimo okvira ili plohe, cijeli se program slikarstva raspada u nebrojeno dijelova. Moguće ih je sastaviti, ali metodom koja je slici izvanjska. Suprotno metaforičkoj analizi, metonimijom možemo rasvijetliti dinamičke principe slike koji slici priskrbljuju status "žive nazočnosti" s predznakom visokog stupnja autonomije.

Usporedba slike s jezikom nameće jedno pitanje koje se, za razliku od sličnosti i analogije, odnosi na bliskost slike i naše mentalne sposobnosti da sliku doživimo i krajičkom oka shvatimo. Dobru sliku nije potrebno objašnjavati. Ona se jednostavno nameće oku svojom prezentnošću koja opet, s druge strane, ima posla s riječi. Razlike su evidentne, ali niti koje ih povezuju u cjelinu zakrivene su bojom i oblikom koje ne pripadaju svijetu izvan slike. To su ljudske tvorevine, odnosno tehnika nastala u suzvučju naše svijesti o viđenom

Oko bez svijesti o viđenom zapada u besmislenu šaru. Perspektiva jasnoće ili u najmanju ruku dostizanje estetskog zadovoljstva nije besciljno lutanje za osjećajem sreće ili prikriveno pridruživanje filozofskoj, religioznoj i političkoj sreći, koristi ili uvjerenju. Stvari treba jasno sagledati i pridruživanje mora biti otvoreno. Metafora i metonimija, ponavljaju lingvisti, dvije su strane iste kovanice. Naglašavanje jedne pa druge put je umjetnosti. Međutim, interpretacija mora razlučiti što pripada jeziku, a što slici. Drugim riječima, perspektiva umjetničke svijesti sadržava neki plan organizacije koji spriječava zapadanje u iluziju. Plan postoji u vidu nacrta i perspektive te ne mora biti očit. Witgensteinov aforizam koji kaže da alogičko stanje ne znači da organizacija tog stanja ne postoji, navodi nas i motivira prema otkrivanju načina organizacije tog 'nerazumljivog' stanja za koje se u najvećoj mjeri odnosi kompleksna organizacija slike. Recimo, apstraktna slika Newmana *Tko se boji crvenog, žutog i plavog III* na sl. 1.4. gotovo nema nikakvo uporište u onomu što vezujemo za nešto poznato, za literaturu, filozofiju ili za riječ. Međutim, autonomija apstraktne slike, premda se jasno odvojila od bilo kakve primisli na neki postojeći sustav znanja ili predmetnu vidljivost, u sebi održava neki sustav sintakse koji održava ovu plinovitost pogleda krajnjih faza apstraktnog ekspresionizma u osjećaj neobjašnjivog spoznajnog učinka. Biti ispred te slike i slušati osjećaj te energije boje koja silovito nadire iz 'crvene' slike, jednostavno nije moguće opisati u onoj dimenziji u kojoj to osjećamo na licu mjesta. Premda nevidljiv, plan ipak postoji. Je li on bio prije slike ili ga je Newman shvatio

tijekom slikanja, za interpretaciju nije bitno. Slika je dobra, čarobna i veličanstvena. Interesira nas životna energija i duhovna aktivnost s kojom je Newman došao do faktičke i realne istine koja u ovoj slici nije ni metafizička ni metahistorijska pojava već, naprotiv, ona je konkretan oblik ljudskog djelovanja.

U pokušaju da dopremo do nevidljivog nacrta došli smo do sustava mentalne organiziranosti i od lingvističara preuzeli konceptualni model organizacije uma kao kognitivni proces mentalnog i tjelesnog iskustva koji se može primijeniti na analizu i interpretaciju slike u širem smislu njenog značenja. Funkcionalna opravdanost ovog preuzimanja određuje bliskost jednog sustava (lingvističkog) s drugim (likovnim). Da to nije samo vrsta metaforičkog preslikavanja jednog sustava na drugi govori u prilog činjenica, s kojom se slažu i sami lingvističari, da integriranost različitih disciplina znanja, umijeća i osjećaja u viši pojam svijesti već dovoljno govori o složenosti pojma vizualizualizacije i bliske povezanosti slike i jezika. Riječ je o svijesti o viđenom. U saznanju da je pojam svijesti u mislima riječi nastao na temelju gledanja i promatranja dolazimo do interesantne činjenice o riječima u kojima su utjelovljene naše misli i mislima koje su nastale na temelju vida - promatranja i opažanja. Promatranje i opažanje zalazi u sferu optičke i taktilne percepcije, a organizacija ukupne percepcije ne pripada riječi već je riječ nastala u skladu kognitivnih procesa i umske konceptualizacije. Samom analogijom riječi i slike ne mogu se objasniti pojave u vizualnim umjetnostima. Moraju se ustanoviti mehanizmi preklapanja i dodirivanja.

U eseju *Umjetnost i riječ* Harold Rosenberg oštro kritizira pojavu udovoljavanja impulsu koji preko oblika i boje čini stvari privlačnijima oku (Rosenberg, 1982: 227). Bliska nam je kritika o nemogućnosti da se jezikom izrazi značenjska suština slike u onoj mjeri u kojoj nam se predočuje. Jezik može opisati tzv. šutljivu dimenziju slike koju zastupa opći pojam neizrecivog.[131], ali onaj nacrt neizrecivog s kojim se slika pojavljuje uvijek stoji na marginama svijesti i dijafoničnom dodirivanju s nesvjesnim. Nije ga lako riječima opisati, izreći, nacrtati i obojati jer mu oblik izmiče definiciji. Filozofija je zato skovala pojam *proces* i njime se približila onom intencionalnom doživljaju umjetnika, njegovom izrazu za koji

[131] Pojam neizrecivog u fokusu je hermeneutike slike. U Gadamerovoj koncepciji filozofije umjetnosti, koja uglavnom zastupa temeljni pravac hermeneutičke interpretacije slike, svaki pokušaj verbalizacije slike suočava se s talogom neizrecivog; Gadamer, Hans-Georg. (2003.), *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb. Treba istaknuti, da se oko ovog središnjeg pojma zasniva veliki broj teorija koje istražuju odnose vizualne percepcije i govora pa bi u tom slučaju istaknuli Vandu Božičević u već navedenoj knjizi *Riječ i slika*, koja je sustavno obradila fundamentalni odnos semantike i hermeneutike u analizi i interpretaciji ikoničnosti znaka bilo jezične ili slikovne provenijencije. Odnos slike i jezika sagledava se i u filozofijskom tumačenju viška značenja kroz teoriju proširene slike. Za više vidjeti: Rukavina, Katarina. (2008.), *Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse XX. stoljeća (Viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća)*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb (doktorska disertacija); također vidjeti: (2009.), *Istina u umjetnosti (Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti)*, u: *Filozofska istraživanja br.* 115, God. 29,Sv. 3, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str. 567-586

kažemo da se nalazi u osobnom rukopisu. To su rukopisi nastali u pokušajima otcjepljenja od moćnih struktura konvencija, pravila i svjetonazora. Ovi rukopisi sežu dalje od jezika.

U današnjem vremenu teorijsko promišljanje slike ne zaobilazi ovaj subjektivni plan 'rukopisa' jer u njemu nalazi odraze svijesti individue i umjetnika u prvom licu. U jednostavnoj potrazi za autonomijom i subjektivnim raspoloženjem umjetnika nalazimo njegov odnos s riječju koja zastupa ogromne količine znanja, literarnosti i filozofije. Što sve uvlači riječ u umjetnost i u naše poglede s kojima izgrađujemo slike riječi predstavlja za teoriju izazov i različite interpretacije. No jedno je sigurno, šutljiva dimenzija slike je tu, u-slici zastupljena pozadina i ujedno egzistencijalna os njena značenja.

Ova ograničenost uporabe jezika u interpretaciji slike već na prvi pogled govori o nemogućnosti pravilnog prevođenja potencijala slikovne predstave jezičnim modelom izražavanja. Direktno opisivanje slike zapada u besmisleno ponavljanje onog što se na slici "ne-može-ne-prepoznati" (Bätschmann, 2004). Govoriti ono što se upravo radi ili ono što je svima jasno nije u funkciji jezika. Austinovi govorni činovi razlažu performative u složeni sustav općenja čiji se krajnji ishod ne može jednostavno zamijeniti leksičkim pojmom. Također, poznata Sapir-Whorfova hipoteza počiva na ideji jezika prema njegovoj ulozi u kreiranju svijeta. Prema Whorfu, istakli smo, jezik ne služi za prenošenje gotovih ideja već za njihovo stvaranje. Prostora za razvoj jezika i novih vizualizacija još uvijek ima. Kognitivna lingvistika analizira ljudski jezik kao sredstvo organiziranja i procesuiranja informacija koje čovjek posjeduje i koje tijekom života strukturira i neprekidno razvija zajedno s razvojem znanja. No, ipak, odmjeravanje našeg učešća u svijetu, budući je velikim dijelom regulirano jezičnom prisilom i modelima aktualnog znanja skriva opasnost od svojevrsnih kulturoloških tipologija. Otkrivamo ih u generaliziranju jezičnih izričaja, pri zamjenjivanju i prenošenju vizualnih sadržaja na puku formu jezika. Pošto je sustav jezične vizualnosti uvelike raspoređen u strukturi slike, Vanda Božičević napominje:

> "*Ideja da je slikovna informacija poistovjetiva s onom koju možemo verbalno potencijale likovnog izraza, a s druge strane takvu nepotpunu interpretaciju doživljavamo kao jedinu moguću i adekvatnu, dakle, ne osvještava nedovoljnost jezika.*" [132]

S lošim jezikom svaka je slika, kao i naša vizualna percepcija, oštećena i loša. Je li jezik uistinu toliko plošan, doslovan, linearan, ograničen naizglednim normativnim značenjem samih riječi i stavljen u funkciju oglašavanja i zabave (fantazmagorije) u čemu Cassirer vidi

[132] Božičević, Vanda, (1990.), *Riječ i slika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, str.7

osiromašenje bogatstva jezika? Ova razmišljanja navode na činjenicu da se za spašavanje jezika mora spasiti i slika jer jezik bez slike izgleda kao brojevni sustav bez uporišta u prirodi stvari. Što bi u tom smislu mogao biti jezik bez adekvatne slike, bez imaginarne pozadine na temelju čega razumijemo pojam vizualnosti? Metonimija, premda neizrečeni predmet riječi, pogodan je pojam s kojim riječ dopire do dijela slike koji nedostaje. S ove intuitivne pozicije jezik i slika su nedjeljivi u smislu u kojem jedan drugog nadopunjuju i potvrđuju.

Medij jezika funkcionalno se preklapa s medijem vizualne percepcije. Istraživanja na polju kognitivne lingvistike ne dvoje u činjenici da su predodžbene situacije koje odgovaraju mentalnim slikama pogodne za jezične operacije uređivanja, slaganja, profiliranja i normiranja kao što, na primjer, hermeneutička interpretacija slike dokazuje da vizualno opažanje stvara situaciju govora (Gadamer, 1997, 2003; Imdahl, 1986, 1997; Bätschmann, 1997, 2004; Boehm, 1987, 1997). Drugim riječima, bliskost jezika i slike nalazimo u činjenici preklapanja njihovih funkcija na način da slika zastupa riječ u odnosu riječi s iskustvom i znanjem o svom nastanka. S toga je za pretpostaviti da su principi vizualizacije adekvatno polazište istraživanja odnosa slike i jezika. Budući je pojam vizualizacije integralni dio vizualne percepcije organizacijski ustrojen u sinesteziji s drugim osjetiloma, našim znanjem i emocijama, svaka riječ ili rečenica, pojam ili imenovana stvar u slici složena je i kristalična konstrukcija.

Prema istraživanjima s polja kognitivnih znanosti, percepcije i psihologije, mozak strukturira osjetilne registre prema unaprijed postavljenoj strukturi našeg mentalnog mehanizma koji registrira, pamti i usko surađuje s fiziologijom tijela. Intenzitet vrućine, na primjer, registriramo u odnosu povećanja fizičke aktivnosti kao što je to, primjerice bolest. Zaprimljeni osjetilni podražaji vrućine, napora, boli, čujnosti i sl. bivaju prepoznati zahvaljujući otporu tijela u sklopu kojeg se izvršava selekcija i slaganje podražaja pa se adekvatno takvim ograničenjima prilagođavamo te strukturiranje podražaja izvodimo prema odmjeravanju i skalarnoj vrijednosti nastaloj prema mogućnostima primanja, izdržavanja, podnošenja. Tek se tada, nakon ovog kompleksnog provlačenja kroz tijelo, mogu izvršiti razni oblici sinteze, konceptualizacije i sintaktičkog udruživanja s medijem. Strukturiranje osjetnog zahvaljujemo našim kognitivnim sposobnostima koje nastaju u skladu mentalne organizacije i odgovaraju mogućnostima i potrebama, bilo subjektivne ili objektivne naravi.[133] Uporabom medija slike ili jezika elemente primarne strukture (impulsi, podražaji, reakcije,) prenosimo iz kontigenta svijesti i prilagođavamo ih mehanizmima sekundarne strukture u simbolički sustav

[133] Antonio Damasio daje opširan pregled interakcije tjelesnih, mentalnih i znakovnih obilježja. Za više vidjeti u: Damasio, Antonio: *Osjećaj zbivanja*; također u znanstvenom pristupu shvaćanja emocija vidi: Oatley, Keith i Jenkins M. Jennifer. (2007.), *Razumijevanje emocija*, Naklada Slap, Zagreb

- kod slike crtanjem u perspektivi, a kod jezika gramatikom i sintaksom. Razumljivost prijenosa dojmova iz živog svijeta u slike, u govorne ili jezične izraze, dakle, zahtijeva interpretaciju odgovarajućeg simboličkog sustava koji omogućuje da se prenošenje i razabiranje osjetnih doživljaja i kognitivnih sposobnosti sprovede u strategije likovnog ili jezičnog obilježavanja.

Opće je prihvaćeni stav da se perceptivna slika i govorni izrazi organiziraju logikom mehanizma spajanja i povezivanja informacija u razumljive formulacije rečeničnog ili slikovnog sklopa pa se određena bliskost mehanizama govora i jezika s mehanizmima vizualne percepcije ističe u jednakomjernosti pravila urođenosti. U tom smjeru izlaganja vrijedno je spomenuti da se zastupljeni utjecaji na percepciju slike: plošnost, okvir, intezitet svjetlosti, boja, kontrast, te zastupljenost u polju i perspektiva preklapaju s govornim aktima intonacije, inteziteta, pauze, rečeničkog tempa, boje glasa, gestualnosti ili u formalnim jezičnim konstrukcijama gramatike i sintakse. Film je u današnje vrijeme možda više od ostalih vizualnih medija izložen pritisku jezične uporabe premda je filmska umjetnost neraskidivo povezana s idejom plošne ekranske slike. Utemeljenost nekih vrsta filma na tradicijskom obrascu priče čvrsto ga vezuje za klasične narativne postupke novele i romana koji su s druge strane u najvećoj mjeri prepoznati i tumačeni kroz teoriju književnosti. Međutim, da uzajamnost i duboka prožetost jezika s našim vizualnim registrom nije samo slučajna govori nam i podatak da u organizaciji naše ukupne percepcije osjetilu vida pripada najmanje 2/3 cijelokupnog udjela ljudskih osjetila.

S mentalne pozicije vrlo je teško reći što je slika, a što je jezik, što pripada jezičnoj, a što slikovnoj ili vizualnoj djelatnosti. Niti za kognitivnu lingvistiku cjelovitost jezičnog sustava nije moguće obuhvatiti jedino jezičnim pravilima pošto se jezična sposobnost promatra kao:

> "(...) *sposobnost koja zavisi od ostalih senzornih, motornih i kognitivnih sposobnosti, percepcije, pažnje, društvene interakcije i direktnog iskustva. Jezik ne samo da zavisi od ovih sposobnosti i iskustava, nego se one u jeziku direktno rekflektiraju*."[134]

S druge strane red i notacijski ustroj jezika ogledan je primjer za vizualnu percepciju koja svoju ogromnu optičku raznovrsnost realizira u jasnoću i simetriju slike. U tom smislu Hubert Damisch postavlja ulogu perspektive prema funkciji gramatike u jeziku naglašavanjem da perspektiva nije instrument ili tehničko pomagalo jedne epohe ljudskog razvoja već model svijesti:

[134] Imamović, Adisa, *Metonimijski procesi u nominalizaciji: Kognitivno-lingvistička analiza*, str. 18

> "*U umjetnosti slikarstva uloga perspektive nije ograničena samo na registar imaginarnog, ona ne olakšava samokonstrukciju slike, nego preuzima na sebe ulogu, funkciju, koja je u pravom smislu simbolička. (...) perspektiva nije kod, ali s jezikom joj je zajedničko to da se u njoj i s njom u vidu točke uspostavlja i stvara neki faktor analogan sa "subjektom" ili "osobom", kao u jeziku, koji je uvijek uspostavljen u odnosu s "nekim ovdje" i "nekim tamo", i sadrži sve mogućnosti prijelaza s jednoga položaja na drugi koje iz toga proizlaze.*"[135]

Možemo li utvrditi da se jezik na nivou dubinskih procesa našeg uma povodi za ustrojstvom vizualne percepcije, da se u zakonima reda vizualne percepcije iznađe model pogodan za jezičku tvorbu i danas čini prijepor oko kognitivnih teorija o postojanju jedinstvenog organizacijskog sustava našeg imaginarnog režima. Spomenuli smo Arnheimovu tezu da je vizualna percepcija medij misli prvog reda, da je u sustavu Lacanovih psihoanalitičkih istraživanja subjekta skopički režim usko povezan s našim emocijama i da se neuroznanstvena istraživanja funkcije mozga i vizualne percepcije temelje na tzv. mentalnim slikama i mentalnim prostorima. Kognitivna lingvistika nalazi da se struktura mišljenja i značenja odnosi prema konceptualizaciji mentalnih prostora koja uključuje široki spektar našeg mentalnog iskustva. Ovisi o različitim imaginarnim sposobnostima: metafore, metonimije, projekcije, fikcije i konstrukcije mentalnih prostora.[136] Ove nam sposobnosti omogućuju široki dijapazon djelovanja i povlače za sobom ogromne količine podataka našeg mentalnog i tjelesnog iskustva. Uloga metonimije je zato ključna u otvaranju kanala prema subkategorijama našeg znanja i podataka koji stoje u zapećcima svijesti, u našem nesvjesnom.

Dubinska istraživanja mentalnih funkcija dokazala su procese prilagodbe simboličkih režima s emocijama i umnim operacijama. Empirijska psihologija, pak, uviđa da psihofizičke akcije i intelekt ovise od cijelog niza senzornih, motornih i kognitivnih sposobnosti svojstvenih dubinskim strukturama i procesima iz kojih se translacijski izvode jezični i vizualni oblici. Dubinska struktura, smatra se, u svim je jezicima ista što je potvrđuje kao univerzalno pravilo i nužno mu daje znanstveni karakter dok su translacijska pravila u svakom jeziku različita te svojstvena segmentaciji kulturalnog preoblikovanja. U svjetlu ovih saznanja nameće se zaključak da je u pitanju predočavanja i simboličke sinteze model vizualne percepcije u sinhronom odnosu svakoj mogućnosti jezične strukture. Metafora gledanja je jedan takav očiti primjer.

[135] Damisch, Hurbert. (2006.), *Porijeklo perspektive*, IPU, Zagreb, str. 69
[136] Više u potpoglavlju 1.1.

2.4. Prostorno označavanje u slici i riječi: apsorpcija u jeziku i dubina slike

Da bi smo razumjeli složena istraživanja kognitivne lingvistike, filozofije i psihologije percepcije, u nastojanju da se dohvati pojam slike valja se vratiti unazad na početni stadij utvrđivanja predmetnosti kao čina identifikacije nekog odnosa s predmetom identificiranja. Razumijemo ga prema složenom procesu imenovanja, a koji stoji u podlozi naših reakcija na stvari i pojave svijeta. Imenovanjem uspostavljamo odnos koji se u jezičnoj i vizualnoj komunikaciji pretpostavlja znanjem o svijetu. Takvo znanje kognitivna lingvistika pretpostavlja konceptualnoj metafori (Lakoff i Johnson, 1980; 1987). U inačici "vidim ono što znam" podrazumijeva se kulturalna varijanta mrežne sheme odnosa jezika, vizualne percepcije i kulture života. Mi smo je ovdje pretpostavili odnosom slike i riječi.

Izvrstan primjer slike jezika predstavlja konceptualni rad Gorkog Žuvele na sl. 2.2. U primjeru analitičke konceptualizacije fundamentalne osi slike-jezika, Žuvela radikalizira, na svoj način, temeljni teorem likovne umjetnosti oslonjen na ekskluzivitetu pojma vizualizacije i vizualnosti. Žuvela se koncentrira na proces konceptualizacije koji seže dalje od vidljivosti (možemo reći da svoje uporište nalazi u ishodišnom značenju filozofskog pojma *theoria*).

Sl. 2.2. Gorki Žuvela, *Moja monografija*, metal, (1991.)

Pojednostavljena varijanta metafore gledanja označena je pojmom sličnosti ili analogije pa se u daljnjem izlaganju postavlja pitanje o translacijskim pogodnostima između riječi i slike. Problem nastaje kad se zapitamo u kojoj je mjeri formiranje jezičnog teksta

podređeno vizualnom učinku slike ili u slučaju Gorkog slike jeziku? Dakle, kad treba reći ono što se u jeziku i govoru ne vidi ili kad treba vidjeti ono što riječima nedostaje, a to je u ovom slučaju nevidljivi doživljaj u realizaciji govora ili perceptivni (slikovni) doživljaj suzvučja riječi. U kognitivnoj lingvistici se proširenje značenja koje vrši metafora uspostavlja metonimijskim profiliranjem izvorne domene metafore kao izvan jezičnom mentalnom prostoru. Za Gorkog je to metalni kvadrat slike. Proširenje (eng.: *excess*) pomaže da se konceptualna metafora učvrsti i uglavi u jezične pojmove prema stvarnim mentalnim i fizičkim iskustvima tijela. Ova čvrstoća omogućuje da metaforu prihvatimo za uzor i primijenimo je u gotovo svim oblicima komunikacije.

Počeci jezičnog imenovanja određenim su dijelom imanentni osvjedočenju u izravnoj percepciji, tj. načinu na koji uspostavljamo vizualne opažaje. U istom smislu jezično imenovanje doslovno zamijeniti za konkretnu stvar nije plauzibilno izvornim oblicima ljudske percepcije temeljem čega se zasniva osobitost jezične uporabe. Jezično je oblikovanje posredovano predmetnim polisemičkim obilježjima prema čemu se zasniva oblikovna osobitost njegova višeznačja i uloga gramatike kao svojevrsne jezične perspektive. U to svakako spada mogućnost jezičnih znakova da se spajaju i u tom spajanju vrše kompleksne funkcije obavijesti. Urođena slabost jezika, u psihoanalitičkoj praksi označavana kao 'manjak', zamjetljiva je u nemogućnosti da se jednim govornim činom obuhvati generirajuća misleća cjelina. Razvidan je u tom smislu postupak imenovanja (nominalizacija) gdje kompleksnost predodžbene aktivnosti zahtijeva od jezika formu određene prilagodbe koju jezik najvećim dijelom prirodno utemeljuje u skladu s tjelesno najdominatnijim osjetilom, a to je vid. Pri tomu se, naravno, ne isključuje utjecaj moći ostalih osjetila u izgradnji kompleksne vizije nečega što se u Cassirerovom ogledu o jeziku naznačuje u složenom pojmu *apsorpcije*.

Prema Cassireru imenovanje se sprovodi u uvjetima mnogostrukog promatranja i odnošenja spram nekog pojma ili stvari tako da se u izgovorenoj riječi osjeća cjelovitost dojma onoga prema čemu usmjerujemo pozornost. Ako se poslužimo primjerom jezične apsorpcije stvari u funkciji predmetnog imenovanja kod djece, uz roditeljsku sugestiju repetitivnog glasovnog označavanja nekog predmeta, veći dio vremena ono posvećuje dodirnom i vizualnom kontaktu s dotičnim predmetom. Ovdje su prisutni još slušni podražaji kroz udaranje te okusni i mirisni podražaji njušenja i dodirivanja jezikom (Irigaray 1995). Ne manje važni parametri apsorpcije su, također, vrijeme, prostor i uporaba koji u djeteta nisu osviješteni u onoj mjeri u kojoj oni stvarno sudjeluju. Ako djetetu sugestivno naznačujemo mekani zaokrugljeni predmet ponavljajući riječ 'lopta' (lokuciona razina) dijete će tek u osjetilnoj sintezi dodirivanja i vida moći usvajati riječ lopta za taj, na prvi pogled zaobljeni

skočni predmet. Urođeni slijepci, na primjer, bez zamjenske dodirne osjetilnosti ruku i nogu ne bi mogli zamišljati okruglost, uglatost ili fizičku narav predmeta u odnosu pozicije svog tijela. U neverbalnom odnosu s loptom u ruci, u bacanju lopte, u promatranju dinamičke datosti loptastih predmeta (kotrljanje, odskakivanje) te svekolikom dodirivanju i promatranju u vremenu i prostoru dijete provodi šutljive trenutke intenzivnih sjetilnih utisaka apsorbirajući pri tom u svijesti nametnuti pojam 'lopta' na ilokucionoj i perlokucionoj govornoj razini. Stoga, ako ćemo se ravnati prema Austinovoj teoriji govornih činova, ilokucijski i perlokucijski govorni čin ove kompleksne situacije predstavlja jedan od temeljnih funkcija jezika s tim da se, u odnosu vizualnog opažaja i dodira rukom, gest i mimika supstancijaliziraju u govorni značenjski izraz datog označitelja. Takav metonimijski kontigent svake predodžbene situacije u kasnijoj fazi praktične uporabe govorne vještine manifestira se pokretima ruku (gestikom) i tijela; naglašavanjima fonema, slogova i pauza nesvjesno se opisuje nagonski podražaj označavanja onog što se određenom riječi ili sklopom riječi želi izreći. S tim se ilokucijski govorni čin nazočuje u pozadinskoj, nevidljivoj strani označitelja pa imamo za slučaj da je cijela logika usvojenog pojma skrivena i smještena na emocionalnim razinama nevidljivima za prostorno opažanje. Uvjet predočavanja označenog Cassirer sagledava u ovoj supstancijalizaciji riječi kao temeljnom pravilu stvaranja označitelja. Imanentnost riječi i predmeta možemo, dakle, utvrditi postojanjem u našem osobnom mentalnom i tjelesnom iskustvu.

> "*Raspon između pukog znaka i označenog nestaje - na mjesto više ili manje primjerena izraza stupa odnos identiteta, pune podudarnosti između slike i stvari, između imena i predmeta*."[137]

Utvrđivanje imenovanja u riječi i jeziku Cassirer razlučuje, dakle, u odnosnom prožimanju tjelesnih, psihičkih, vizualnih, gestualno-glasovnih te napose sintetičkih učinaka jezika. U konkretnom životu na taj se način oformljuje utjelovljenost jezika te atribucijska, predikatna i logička uloga jezika u osvještavanju vlastitog i identiteta stvari i pojava svijeta.

Slijedeći Cassirerov panoptikum jezika te višekratne odnose jezika i zbilje, 'imenovanje' je u svojoj osnovi rad koji osjetne registracije (podražaje) pretvara u apstraktne notacije. Ključni pojam u Cassirerovoj pretpostavci imenovanja, što upućuje na stvaranje zornog sadržaja, jest pojam *obilježja*. U odnosu prema osobnoj naravi um metonimijski konstruira obilježje, tj. upadljivo svojstvo ili *atribucijsku odliku* predmeta izvedenu iz sinteze sjetilnih podražaja, okusa i dodira, njuha, vida i sluha te ostalih mogućih i nemogućih

[137] Cassirer, Ernst, *Prilozi filozofiji jezika,* str. 130

kombinacija sinestezijskih (anonimnih) funkcija tijela i poznavanja svijeta (kulturalnih i sociooloških aspekata). Sagledavajući ovu razasutost sjetilnih utisaka i memorijskih kombinacija u težnji ovladavanja ogromnom količinom podataka, s kojom jezik evidentno barata, subjektu se postavlja gotovo nemoguć zadatak razrješenja smisla, tj. enigmatične odnosnosti prema svim smjerovima njihova postojanja - jer jedno "obilježje" ima stotinu početaka i krajeva. U ovom procjepu velikog broja kombinacija i klasifikacijskih shema Quine razrješuje strukturu jezične logike dok Lacan detektira postojbinu nesvjesnog, njegovu jezičku dimenziju uslijed čega je, prema Lacanu, nesvjesno strukturirano kao jezik.[138]

Postojanost bilo kojeg podražaja um osvjedočuje u činu reakcije tijela na količinu i narav podražaja. Evidentno je da na nivou usvojene reakcije tijela prema intezitetnim obilježjima zvuka, opipa, njuha, vidnog utiska ili okusa samo se primjećivanje ravna prema nekim mjernim (uzmognimo reći 'omjernim') karakteristikama koje se, u suštini, potvrđuju u sukcesivnim i simultanim odnosima jednog osjetila prema drugom. Jedno se osjetilo potpomaže (nadomješta) ili preuzima od drugog informaciju kvantitativnih i kvalitativnih relacija da bi tek na temelju usvojene logike jezika polučena predodžba bila izmještena u sferu svog "metaforičkog" bitka simboličkog sustava jezika. Imenovani predmet, pojava ili pojam skup je slobodnih asocijacija koje se u sljedećem stupnju razvoja obrazuju u pojmove. *Obilježje* se prema Cassireru formira prema apstrahiranim, u umu zabilježenim reakcijama cijelog niza aktivnost. Valja reći da je glas proizvodna oznaka uma prizvane slike ili doživljaja koji ga inicira, a jezik licencira. Na taj način diferencijacija glasa i njemu usvojena gesta posreduju u diskurzivnom luku prema lingvističkoj slici, prema vidljivosti i doživljaju perceptivne slike uglavljene u pojmu metafore gledanja. Kontigent pohranjenih obilježja na razini svjesnog i nesvjesnog polja opskrbnim je prostorom naše svijesti i moći govora. Ono je dinamička fluktuacija utisaka i mrežne raspoređenosti značenjskog umnožavanja zora. Svijest o jezičnosti i tomu pripadna predmetna individuacija neodvojiva je od sadržaja afektivnih stanja koja oblikuju ne samo leksičke pojmove nego i pojam o predmetnosti. Metonimijska i metaforička konceptualizacija našeg imaginarnog kapaciteta omogućuju da se simboličkom formom jezika dosegnu izvori dinamičkog kognitivnog procesa. Metonimija u ovom slučaju drži aktivnom zonu metaforičkog izvora. Metaforičko preslikavanje aktivne zone izvora na apstraktni cilj ima za rezultat spomenuti biblijski pojam konceptualne metafore JABUKA JE IZVOR LJUDSKOG ZLA kojeg razumijemo prema metonimijskoj relaciji ZLO ZA SRAM (Kövecses, 2009). Pošto je sram vezan za golotinju, a da se izbjegne zlo, crkva je simbolički prekrila

[138] Lacan, Jacques. (1986), *XI seminar - Četiri osnovna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, str. 158 - 165

spolovilo Michelangelovog Davida premda je David nastao u duhu ogoljavaja od religiozne dogme (vidi potpoglavlje 1.1.).

Prema kolokvijalnoj dispoziciji jezika prostor je u slici podložan manipulaciji na način da se slikom može mimikrizirati ogled o prostornom utemeljenju jezične slike svijeta. Prvo što nam pada na pamet jest argument velikog dijela povijesti umjetnosti da se opis prostora metafore gledanja i pjesničke izvedenice vizualne metafore može najlakše prikazati tehnikom *tromp l'oeila*, koja efikasno reprezentira tehniku slikanja u linearnoj perspektivi, a danas je nalazimo u prisili linearne perspektive fotokamere. Fizički pojam vizualnog prostora metafora može tek opisati dok je slici takav prostor imanentan osjetnoj dimenziji vremenskosti. Razlog više da se prida nužna pozornost na pojam vremenske dimenzije slike može u krajnjem slučaju dovesti do obaranja klasičnog argumenta mimeze koji se ekskluzivno zasniva na prostornom uređenju slike prema analogiji. S druge strane, s pozicije interpretacije, mentalni prostor riječi, koji pripada apstraktnom svijetu predodžbe, kod slike unosi određenu poteškoću u predočavanju istog. Polazeći od znanstvene pretpostavke empirijske psihologije da je u temelju svih zamišljajnih i stvarnih prostornih konstrukcija osjećaj dubine jedina relevantna kategorija našem tjelesnom i umnom iskustvu vizualne percepcije, stječe se zaključak da mentalni prostor riječi odgovara onomu što u slici doživljavamo kao *dubinu*.

Činjenica je da se u vizualnoj percepciji prva poteškoća pri ispravnom definiranju prostornosti odnosi na pitanje dubine. Empirijskim mjerenjima osjećaj dubine tek je dijelom naznačen mehanikom vida. To što se uslijed diplopije oka nazočuje izvjesna prostornost između preklapajućih stvari (djelatna je na udaljenosti od cca 15 metara) ili da se reakcija oftalmološkog mišićnog pojasa računa i komputacijski pamti ne govori mnogo o prirodnoj povezanosti vizualne percepcije i psihofizičkog osjećaja dubine. Čak, štoviše, dubina se u prirodnim znanostima ne naznačuje kao kvalitativna veličina već se mjerenje prostora izvodi prema udaljenosti od jedne točke, po pravcu, do druge mjerne točke. Dakle, prostornost se nalaže u pravilu distanci po širinama, dužinama i visinama. Zaista, s našeg stanovišta teško bi bilo za povjerovati da čovjek ne vidi dubinu znajući u kojoj nam je mjeri ona neophodna da bi uopće mogli svladati kretnju prostorom i da bi, na kraju krajeva, vidom mogli definirati ono za što nam vid služi, a to je prostorna i psihička orijentacija. U fenomenološkim studijama Merleau-Ponty navodi da bi za pravilno poimanje dubine bilo potrebno, istodobno u vremenu dok gledamo s jedne točke gledišta, imati pogled sa strane i odozgo.[139] Kvalitativni uvid u

[139] Merleau-Ponty, Maurice. (1990.), *Fenomenologija* percepcije, Veselin Masleša, Sarajevo; U ovom kontekstu možemo razumjeti Imdahlovu tezu o mnogostrukim 'motrćim položajima prostorne plastike figure. "*Nju stalno vidimo drugačije iz ovog ili onog kuta promatranja, često na taj način da iz jednog kuta promatranja uopće nije*

vremensku dimenziju dubine izgleda neizbježan.

Činjenica da smo u našem pogledu određeni točkom promatranja naznačenoj samim našim položajem, onemogućuje nam istovremeni pogled s boka ili s visine pa se dubina, tim više, ne označava kao pitanje prostornosti u zahvatu organa vida već više spada u domenu vremenosti psihofizike bića prema pojavama i stvarima s kojima dolazimo u doticaj slijedom iskustva i memorije. U suodnosu ostalih podražaja (opip, sluh, njuh, okus) te pokretnosti tijela (u vremenu i prostoru) i oftalmološkog mišićnog podražaja naš osjećaj dubine postiže svoj totalni učinak u definiranju prostornosti kao sredstvo s kojim je omogućen položaj nas samih prema stvarima koje susrećemo. Dubina prostora se, dakle, susreće u nama samima i pojavljuje se kao zamišljajni moment i važan psihički potencijal u egzistencijalnoj orijentaciji stvarnosti. Lacan, na primjer, dubinu razmatra u vidu ideje vizualne percepcije na način snalaženja u prostoru osobe s oštećenim vidom. Rođeni slijepci su osobe koje ne poznaju vidnost kakvu mi poznajemo pa se za orijentaciju u prostoru služe rukama i bijelim štapom. Njihova se percepcija zasniva na mehaničkom osjećaju udaljenosti koja se percepira dodirom štapa. Dubina se, u tom slučaju, naznačuje kao vrsta tjelesnog uživljavanja, a prostor kao sredstvo u kojem je moguć položaj. Da bi slijepac shvatio vremensku funkciju prostora, ono što se vidom podrazumijeva kao trenutačnost u iskustvu dubine, tj. viđenje, on mora uzeti u razmatranje predhodno iskustvo dodira predmeta kako bi posve shvatio da se prostorno polje koje poznaje, i poznaje ga kao realno jer ga je dodirivao, može oćutiti na udaljenosti i kao simultano (Lacan 1986: 95). Ova je simultanost ključ je za razumijevanje vremenosti, odnosno pojma ‘temporalizacije’ slike.

Psiholozi smatraju da naš organ što ga nazivamo okom, funkcionira kako bi mogli uspostavljati optički odnos između određenih znakova na koje nailazimo: od oka do predmeta i natrag od predmeta do oka. Osjetljivošću na svjetlost naše oko uspostavlja vidne odnose po vrijednosti snage iradijacije što ih predmet šalje u lomu svjetlosti, a što nalazimo i kod fotoaparata pri optičkom pritisku. Mrežnica oka prima od prizora projekciju okomitih i horizontalnih veličina. To da oko primiječuje geometrijske veličine, ono bliže veće i udaljenije kao manje odgovara našoj odmaknutosti s koje fiksiramo određeni prizor. To je, ujedno, parcijalna uloga optike vida u sklopu funkcioniranja sveukupnog osjećanja prostornosti. Vid na daljinu uvelike ovisi o visini s koje upućujemo pogled dok će se širina odnositi prema razmještaju predmeta u horizontalnom nizu. Osim toga, vid ostvaren mehanikom oka nije dovoljan da bi se uspostavila pravilna orijentacija tijela u prostoru pošto

---

moguće zaključiti o beskonačno mnogo drugih kutova.” (Imdahl, 1997: 223), U slici je očito da se prostor zahvaća u dinamičkim relacijama zasnovanim na zamišljajnoj razini.

nam prostor nalaže sveukupnost taktilne razlikovnosti. Dodir, kretanje od mjesta do mjesta, kruženje pogleda po rubovima objekata i fokusiranje, kontrast, kromatizam i osjećaj postojanja, zvuk i miris; sve su to informacije potrebne za točnu uspostavu osjećaja prostornosti pa prema tomu i dubine. Opstojanje gledanja kao tumačenje određenih znakova dubine postojećih u razlikovnim datostima jednog od drugog kao što su usporedba visina i širina, konvergentnost, paralelizam, zaklanjanje, gubljenje oštrine i sl. (nalazimo ih u sustavima centralne i atmosferske perspektive) najavljuje nam jedino optičku relaciju među samim stvarima u ukupnosti zahvata pogleda. Merleau-Ponty smatra da se tek uvođenjem pojma *moći* udaljenost počinje prikazivati kao nešto što sadrži nekakav uznapredovali taktilni odnos prema nama samima. Distance, predlaže Ponty, tek su fizičke relacije među stvarima dok je dubina kompleksna i velikim dijelom nesvjesna veza između stvari i nas.

Poznavanje svijeta odnosi se na temelju relacija koje uvodimo kroz iskustvo skupnog djelovanja *sensoriuma* i *motoriuma* tijela. Bol što je doživljavamo kao otpor tijela na ekstenzivno djelovanje okoline najčešće pridružujemo osjetilu dodira. Taktilnost osjetila je univerzalna vrijednost koja nije izuzeta ni vidu, ni njuhu, ni sluhu. Bez obzira na posebnost kojom su osjetila određena u funkciji tijela ona međusobno koreliraju u mreži isprepletenih odnosa te će određenim dojavljivanjem nadomještati manjkavost i nedostatak funkcije drugog te se time jedna s drugom prepoznaju i koreliraju. Plodonosno spajanje čula, McLuhan nalazi u istovremenosti obrađivanja i opažanja: dodira u vid, zvuka u dodir, mirisa u pokret i sl. Stoga će se pravilna funkcija vidnosti moći sagledati samo u totalu jedne vremenske protežnosti anonimne distribucije osjećanja. Vrijeme u kojem se ovo mnoštvo informacija sabire u sliku jest vrijeme memorije i trajanja jedne druge naravi od protoka vremena našeg ručnog sata.

Slijedom toga, postojanost dubine ostvaruje se u suodnosu fizičke i psihičke moći jedinstvenog zahvata između stvari i nas samih. U često navođenom primjeru djeteta ručice se ponašaju poput izvanjskih ticala oka koje u povezanosti s umom percepiraju predmete i ukupnost sensorialnog zbivanja te se na taj način ostvaruje neposredni kontakt neophodan za kreiranje trenutnog i onog budućeg svjesnog stava. U tom krucijalnom momentu razvoja svijesti dodir se naslućuje kao mjerilo ugode ili boli pa će u suradnji s vidom dijete početi razvrstavati predmete po kvalitetnim obilježjima te ih kontrastirati i komparirati u odnosu vlastitih potreba, želja i iskustva. Svaki dodir je jedno vrijeme stvari, svaki je pogled vremenost tih stvari.

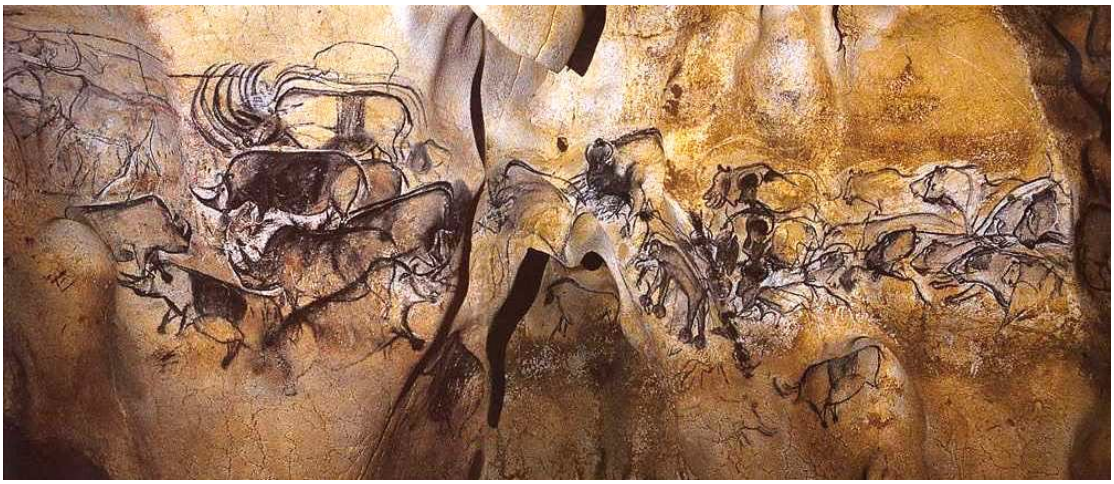
Psihoanalitička istraživanja vizualnu percepciju ne izdvajaju kao zasebni fenomen već kao ekskluzivno polje djelovanja subjekta unutar mehanizma svijesti s kojim reguliramo

odnose stvarnog i zamišljajnog, realnog i imaginarnog. Svojim prstićima dijete dodiruje predmete vršcima jagodica, a prije samog čina dodirivanja ono pokreće prstiće uslovljenom gestom nagonske akcije koja će se, kasnije, pretvoriti u akciju osvajanja prostora i spoznavanja psihofizičke dimenzije svijeta. Upravo se dubina i postojanje dubine nalazi u ovoj moći psihičkog zahvata koje se ostvaruje u pokretu, a s tim i u vremenu. Sljepačka dubina, kaže Lacan, je odnos dviju ruku, lijeve i desne, udaljenost trenutno percepirana kao osjetilni razmještaj, a tek onda, u nastavku logičkog vremena, udaljenost drugog predmeta koji nije na dohvatu ruke, ali doživljenog u predhodnom iskustvu sinhrono postavlja kao izvjesnu percepciju dubine. Tako će se nagovještaj dubine ostvariti samo u količini naše uživljenosti u ukupnoj percepciji odnosa unutar tjelesne stvarnosti prema van tjelesnoj stvarnosti te se realizirati kao stvarna dubina samo u potpunom odnosnom shvaćanju sebe i udaljenosti što nas dijeli u vremenskom i psihičkom iskustvu stvarnosti.

Dubina je u slici, dakle, imaginarna kategorija koja nije na dohvat oka ukoliko je vizualna stvarnost slike nemjerljiva s vizualnom površinom predmeta u prirodi. Okidač za mentalnu proizvodnju prostornosti su vizualni elementi slike u metonimijskom odnosu s dubinskim osjećajem percepcije *figura/pozadina s bazom okvira*. Sintaktička uređenost elemenata slike i proizvedeno značenje su srazmjerni našem iskustvu gledanja, promatranja i osjetnog doživljaja identificiranih predmeta na slici. Simultanost vremenosti u sklopu sukcesivnog primjećivanja predmetnih obilježja koja je omogućena metonimijskim kanalom čini sliku dubinskim prostorom zora.

2.6. Sintaksa čiste slike - u ishodištu procesa podešavanje slikovne građe

Možemo li zaključiti da je nastanak slike predhodio pismu kao što je artikulacija glasa predhodila govoru? Oslikana stijena u okrugu Ardèche u Francuskoj (vidi sl. 2.3.) jedna je od najstarijih do sada pronađenih slika. Veličina slike je oko 70 kvadratnih metara i za danas predstavlja apsolutno zbunjujući rad koji je čovjek onog vremena bio u stanju naslikati. Ta je slika, da napomenemo jezičarima i ikonolozima, nastala davno prije pisma. Taj senzacionalni prikaz životinjskog svijeta ima svoju vlastitu narativnu strukturu. To nisu samo nabacana životinjska tijela u obliku samostojećih simbola nego cjelovita perspektiva izvedena superiornom tehnikom i vještinom kakva ni danas ne bi bila na odmet slikarima realizma. Jednom riječju - to je slika koja, više od govora, zrači inteligencijom ondašnjeg čovjeka. Zato je uvijek interesantno pitanje: *Kada je nastao govor?* Je li se on razvio prije slike i samog pisma nije poznato, ali možemo sa sigurnošću pretpostaviti da je govorna intencija proizašla iz konteksta reakcije na specificirane osjetilne podražaje od kojih, rekli smo, registru vida pripada ogromna količina sveukupnog potencijala zora.



Sl. 2.3. Oslikana stijena u pećin Chauvet-Pont-d'Arc. Datirana je između 30000.-32000. godina p.n.e.

Vid, poput govora, nije ograničen na samo jednu sliku niti na zbir povezanih slika već je aktivnim dijelom organiziranog perceptivnog kontinuuma naše svijesti. Rečeno je u predhodnim izlaganjima da je pitanje načina tvorbe misaonih sadržaja uspostavljenih govorom ili jezikom te tomu tvorba pripadajućih mentalnih slika dovela do izvjesnog zaključka o bliskoj postojanosti i neraskidivoj sponi vizualnih i jezičnih izraza. U pismu izvjesno jest da su se jezični znakovi razvili iz značenjskih elemenata slikovne građe te da se

razlikovnost svake riječi odnosi prema jedinstvenosti pojedinog slikovnog znaka - ideograma. Dovođenjem različitih sličica izvjesnog stupnja stilizacije u uzajamni odnos preteča je slikovnog pisma. U egipatskom slikarstvu i slikarstvu ikona srednjeg vijeka ovim su načinom takve slike zamjenjivale jezičnu predaju. S toga je moguće da određena slika u sebi podražava određene misaone konstrukte kojoj mogu pripadati jedan ili više znakova kao što bi to mogle biti riječi ili veći sklop riječi. Tim načinom možemo potvrditi tezu da slika može biti priča ili obratno, od priče se može napraviti slika. U činjenici da velikim dijelom našeg opažaja rukovodi tvorbena misao nastala jezičnim posredovanjem, Bätschmann ne isključuje drugu činjenicu da slika za priču izmišlja situaciju govora ili događaja: "*Slika je postigla samostalnost time što je dobila jezik kojim kaže 'ja'.*"[140]

Vizualni govor, sastavljen od niza optičkih smjernica, vrlo je složen i kontrastan značenjski sustav za koji se nerijetko tvrdi da nadmašuje formu jezika možda upravo zato što se višeznačnost značenjskih razina slikovne oznake ne može u cijelosti interpretirati jezičnim modelom. Specifični jezik kojeg treba razumjeti temeljem čega slika sadrži sintaksu Boehm nalazi u ikoničkoj razlici upućenoj na naše oko. "*U tom živom odnosu zbiva se odgovarajuće gledanje slike i njezino izvorno tumačenje*".[141]

Naime, niti najdetaljnija tekstualna analiza neke slike nije u stanju iskazati ono što je, u stvari, najvažniji cilj svake slike, ono što se nalazi u suštini njene pojavnosti, a manifestira se kao senzacija pogleda. Upravo taj prateći osjećaj onog konačnog opažanja predmeta slike (spomenuli smo Gadamerov srebrni pogled) otvara novo pitanje intuitivne sadržine s kojom subjekt seže preko mogućnosti jezičnog određenja. U prostoru jedne takve imaginarne i prilično labave situacije opažajni ekvivalent slike nadilazi poznatosti s kojima se slika priviđa kao reprezentacija zbilje. Zbivanje pogleda unutar aperceptivnog i eksteritorijaliziranog prostora slike ipak je nadređeno operacijama zamjećivanja sličnosti i njenom reprezentacijskom statusu. Prema Boehmu pogled usmjeruju i pokreću "točke pozornosti" (često su to stvari ili kompozicijska čvorišta) i pojasevi osjetilne kategorije. To su slikovni elementi (naznake) čiju prisutnost promatrač vrlo slabo zamjećuje; izolirani su kao da ne imenuju nikakav smisao: "*Taj 'zorni suvišak smisla' sastoji se od boje bez ikakve druge referencije, oni su doslovce: bez značenja i bez izraza*."[142]

U raspravi o doživljaju umjetničkog djela Gombrich izdvaja umjetnikovo podešavanje prema mediju i njegovoj materiji. Prilagodba stvara *mentalnu usmjerenost* na

[140] Batschmann, Oskar, *Slika - tekst: problemski odnosi,* str. 132
[141] Boehm, Gotffried. (1997.), *Što znači: interpretacija?* u: Briski.Uzelac, Sonja, pr., *Slika i riječ,* IPU, Zagreb, str.106.
[142] Ibid., str.106

sam predmet označavanja. Ono što je značajno stoji u činjenici da je pogled u-slici zaveden stalnim odstupanjima i perceptivnim tendencijama, kao vrstom profiliranja različitosti slikovnih oznaka generiranih prema kognitivnom modelu odjeljivanja, ujednačavanja, slaganja, klasificiranja i zaključivanja.[143] Položajna određenja likovnih naznaka u tom se smislu ne mogu mjeriti jedino u odnosu sličnosti ukoliko su u pitanju visoko motivirajući podražaji psihičke prirode čija se razrada odnosi na neizravnim senzacijama pozadinskog pritiska metonimijskog tipa konceptualizacije. U prvom se redu pogled u-slici odnosi prema napetosti figure i pozadine, novonastale vrijednosti visina i širina, zastupljenosti u polju, kontrastima, zakrivanju figura te na regulaciji perspektivnog odmjeravanja. Valja reći da perspektiva slike zahtijeva posve drugačiji način percepcije. Neodređenost slikovne oznake i simultana razrada njene optičke vrijednosti uspostavlja diskurzivnu napetost u polju slike čiji se rezultat očituje u subjektovu dostizanju osjetilne kategorije percepcije slike. Slika ne nastaje hladnim odmjeravanjem nacrtnih tehnika ili njihovim iscrtavanjem u mjerilu nego je riječ o vizualnoj konstrukciji tijekom estetičkog uzbuđenja. Slikanje, kao aktivni proces konceptualne inovacije izdvaja, integrira i interpretira složeni sustav osjetnih informacija.

Svaka slika posjeduje, osim sličnosti s predmetom slikanja, svoju apstraktnu sadržinu koju Ingarden naziva "nijemim talogom" (Boehm je predstavlja kao zorni suvišak smisla), a što predstavlja temelj estetske vrijednosti slike. Taj “ikonički višak” na površini slike sazdan je od nebrojeno veza, spona, utisaka, dodira i emotivnih oznaka što je u kasnijim fazama razvoja likovnosti rezultiralo genijem apstraktnog slikarstva i konačnom raskidu svake sličnosti s predmetnošću vanjskog svijeta pa prema tomu i konačnom raskidu spone s naturalističkim sadržajem i lingvističkom slikom. Sadržaj slike, njen optički potencijal omogućen je kinestetičkim principima slikovnih procesa nastalih u odnosnom djelovanju osjetilnih, emocionalnih, oblikovnih i značenjskih činilaca. Kakofonija ritmizacije, preklapanja, kontrasta, veličina, nijansiranja koje vidimo na sl. 2.4. nije i ne može nastati pukim odmjeravanjem veličina. Specifičnost razumijevanja slike zahtijeva da se formalni čin slikovne akcije, utjelovljen u gesti slikara, valorizira *a priori* od onog predstavljački jasnog i jezički razumljivog. Boehm inzistira na promatranju i razlikovanju sekvenci mrlja boje (one se međusobno dodiruju, preklapaju ili stoje na distanci) u stvaranju nesličnosti s odrednicom izvan slike. Slika se može odnositi samo prema slici, a nikako kao supstitut za nešto; recimo da smo napravili sliku po nekoj fotografiji – za usporedbu je li slika uspjela, referencija na fotografiju nema nikakav smisao. U istom se uspjelost neke slike ne može odrediti prema

[143] Usp.: Gombrich, H. Ernst, *Umetnost i iluzija*, str. 43-91

sličnostima ili analoškim procjenama koja su, recimo, zakonomjerna jedino u policijskoj antropometriji.[144]

Sl. 2.4. Bruce Gray, *Kišne kapi #4*, akril, (god. nepoznata)

Logička povezanost slikovnih naznaka mrlja, linija, teksture i kontrasta podređuje se metonimijskoj artikulaciji nastaloj na temelju intuitivne procjene osjetnih reakcija za uravnoteženjem, orijentacijom, skladom i potragom za jasnoćom. Ako i postoji, geometrija je ovdje apstraktni pojam koji nam ništa ne može objasniti. Na tom principu konstrukcije relacijskih odnosa pratimo smjer razvoja apstraktnog ekspresionizma američkog slikarstva s kraja druge polovice 20. stoljeća. U nizu optičkih smjernica u kojemu svijest organizira ravnotežu pogleda u slici, točka kao najsitnija partikula (mrlja nanešena dodirom kista na platno) postavlja se u napetosti svog odnosa prema površini i orijentaciji zamišljenog plana slike. Ruke slikara govore ono što subjekt gledanja radi pa se događanje u slici ne odnosi prema konkretnom vanjskom prostoru svijeta, nego je vezano za unutarnji prostor sadržaja svijesti koji slikar dijeli sa svojim sugovornikom. Prvi mu je sugovornik ploha i njen otpor prema slikarevom subjektu koji se uporno želi označiti i kao označen vidjeti u očima slikara. Na primjer, Pollockov *dripping* kada je slika položena vodoravno, a slikar kruži oko nje ili Vedovina *gimnastika mozga,* odnosno vrsta uranjanja u crnu ne-prostornu plohu.[145]

[144] Usp., Goodman, Nelson. (2002.), *Jezici umjetnosti*, Kruzak, Zagreb
[145] Manje je poznata činjenica da je Vedova prije slikanja platno maskirao crnom bojom. (Nap. a.)

Putem ovog principa zornosti Kandinski je u svojoj poznatoj studiji *Točka, linija ploha* utvrdio da je razlikovanje između točke i plohe u odnosu prema veličini točke i plohe ostvarivo jedino i samo s pomoću osjećaja te niječe izravnu vezu pisma i slike. To se odnosi na visoki stupanj motiviranosti slikovne u odnosu na arbitrarnost jezične oznake. Dakle, struktura slike potencijalno se komplicira: mrlja boje javlja se kao znak, kao prostor-vrijeme i kao osjet u kretanju od-do. U tomu Kandinski razlikuje jezičnu točku od likovne točke oslobođene svoje praktičnosti u jeziku. Obrat se dešava u unutarnjoj nužnosti s kojom točka uspostavlja živost slike i podriva napetost vizualnog polja u svim smjerovima vidljivosti.

> "*Točka je rezultat prvog dodira alata (olovka, kist, itd.) s plohom (...) kompozicija se ustanovljuje kao zbroj organiziranih napetosti uslovljenih zornim odnosom prema sebi i prema ostalim organiziranim odjecima svojeg sadržaja. (...) u jednoj kompoziciji mora se organizirati veliki broj pojedinačnih napetosti jasno da ta organizacija može smjerati u mnogim pravcima poput pojačavanja, negacije, stvaranja pokreta, smirivanja itd*."[146]

Iz priloženog ispada da svrhovitost oprostorenja slike nastaje u potencijalnosti naznačavanja zora posredstvom djelovanja skupnosti prostora akcije, tj. visoko motiviranom konceptualizacijom mjesta dodira gdje slikar svaku mrlju (točku boje) postavlja u napetosti od one predhodne. Ploha i okvir, u tom slučaju, nisu samo bilo kakvi nosioci boje već senzibilizirano polje neophodno za planiranje svih budućih konstruktivnih i kompozicijskih izvedbi i kao takvo predstavlja konceptualno uporište u stvaranju slike. S ovim se stiče jasan uvid o tomu da naznačavanje u slici ne možemo odvojiti od taktilnosti i očevidnosti (sagledavanje i značenje). To je sintaktičko svođenje (dijametralna artikulacija) disparatnih i divergentnih jedinica plošne strukture slike prema načelnom uvjerenju o stvarnoj postojanosti objekta slike. Kontigvitet između sadržaja radnje i gotovo stalno-izmjenične vizualne pozicioniranosti subjekta stvara izvornu dramaturšku i narativnu situaciju slike. I u krajnjim oblicima realizma takve su slike fikcije.

Razumijevanje slike, u tom slučaju, Bätschmann određuje prema najmanje dva dominantna pravca gledanja kao temeljne odrednice percepcije kod identifikacije oblika: odozgo prema dolje kao gledanju koje prepoznaje što pripisujemo pojmovnom opažanju (ikonografsko i ikonološko obilježavanje) i odozdo prema gore u sagledavanju uvjeta pod kojim se izvodi naznačavanje slikovnog uprizorenja (detektira specifične vidove stimulusa)

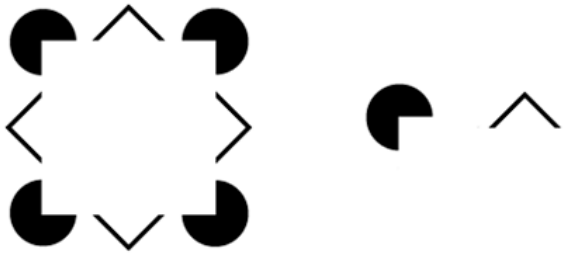
[146] Bätschmann, Oskar, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, str. 111-118

kao ideje kongruentnosti likovnog izraza.[147] Prvi način razumijevanje slike, tumači Bätschmann, dovodi se u odnos prema podacima poznatima izvan svijeta slike, a što Paul Valery definira kao svakidašnje opažanje dostupno jezičnom razumijevanju, dok je drugi način, u suštini, izvedbene naravi i neposredno vezan za elemente smisla što ih slika iznosi po samoj sebi.[148] Ova dvozamjedbenost jasno govori o tome da slika počinje biti slikom u onom momentu kada inovacija (razlikujemo je od invencije) ne ovisi samo o ekspoziciji sadržaja, njenoj fiktivnoj naravi reguliranoj retoričkim zahtjevima tematske građe, već o inovacijskom slikovnom procesu kroz koji se takvi retorički zahtjevi aktualiziraju. Ono s čim nam se slika nudi pogledu nalazimo u figurativnim odstupanjima, tj. perceptivnim otklonima koji raspoređuju i, ujedno, profiliraju likovne označitelje na način i s namjerom postizanja vizualnog učinka "žive nazočnosti". Ti su procesi zamjenski našem prirodnom procesu uočavanja kroz pojednostavljenje, uspostavljanje ravnoteže i napetosti razlika putem kojih su Werthaimer i Keller ustanovili osnovne principe *Gestalta*. To je, ujedno, mjesto susreta pogleda u dodiru sa slikom ili ako želimo to prevesti na ideju jezika - mjesto gdje se govorom ostvaruje misao.

[147] Pojam kongruentnosti koristimo za označavanje konceptualnog odnosa ikonike slike i njena značenja. Riječ je o konceptualizaciji, tj. sustavnom slaganju likovnih elemenata i sadržaja u sintaktičkoj, odnosno smislenoj povezanosti značenjsko-sadržajnog i formalno-izvedbenog ikoničkog tipa obilježavanja, tj. izraza slikovne konceptualne naravi. (Nap. a.)
[148] Ibid., Oscara Bätschmanna, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku,* str. 34

2.7. Konceptualna inovacija slike - geštaltni pomak (*gestalt switch*)

Nabacane mrlje boje ne predstavljaju ništa, eventualnu konfuznu sliku neodređenog sadržaja. Slika postaje jasnija tek kada utvrdimo indikatore vidljivosti pomoću kojih mrlje boje (oznake na slici) aktiviraju kognitivne procese snalaženja u polju vidljivosti slike. To su procesi vizualne razrade i orijentacije koji se odvijaju sukladno proširenju značenja unutar zadanog okvira. Na ovoj osnovnoj razini razumijevanja slike, budući je uspostava značenja implementirana u procesu shvaćanja slike, očitavamo specifične gestaltne procese (dobri gestalt) metonimijske provenijencije. 'Oko' se na slici kreće s jedne oznake na drugu, odmjerava i profilira odnose i vizualne utiske da bi ih, zatim, iz jedne konceptualne distance povezalo u cjelinu dojma (vidi sl. 2.5.).



Sl. 2.5. Gestaltne figure

Na elementarnoj razini gornje slike uviđamo da je cjelina više od zbroja njenih dijelova. Perceptivni doživljaj iniciran strukturom radijalnih grafičkih dijelova predočuje, prema riječniku geštaltizma, suprasumativnu (reverzibilno) kvalitativno novu cjelinu,[149] koja se ne može prepoznati na temelju svojstava onih dijelova iz kojih je nastala, ali je s njima u dodirnoj, bliskoj i uzročnoj vezi. Kružići i crtice označavaju prividno novi oblik - bijeli kvadrat. U ovom tipičnom metonimijskom efektu *figura iz pozadine* označeni bijeli kvadrat ishodovan je konceptualnim rasporedom radijalno postavljenih grafičkih dijelova. Novi vizualni oblik, u stvari, ne postoji jer nije nacrtan, ali se samooznačava na pozadini crnih elemenata. Pojavnost bijelog kvadrata aktualizirana je radijalnim kategorijama (subkategorijama) pozadine. Inovativna oblikovna konceptualizacija predočuje ili označava 'novo' obličje u punoj logici njegove mogućnosti. Oblik bijelog kvadrata je evidentan, ali ma koliko mi bili sigurni u njegovu postojanost on nije materijalno prisutan u mjeri u kojoj su to radijalni nepotpuni kružići i trokutići. Ovaj perceptivni pomak prema kojem se opažena nova

[149] Hrvatska enciklopedija. URL. www.enciklopedija.hr (pristupio, 20.12. 2014.)

cjelina nalazi u razlici od dijelova koji je čine vidljivom, s druge strane, otvara područja više nego jedne interpretacije onog što se konkretno vidi.

Statički plan slike posjeduje, dakle, svoju dinamičku os prema kojoj figuru percepiramo tek u suodnosu s pozadinom. U ovom slučaju nije u potpunosti jasno što je pozadina, a što je figura jer se ova dva entiteta susreću u jednakomjernosti opažajnog polja istovremenim otvaranjem prostora interpretacije. Na slikama 2.6. i 2.7. ovaj geštaltni pomak još je intenzivniji. Richard Serra je optičku stvar senzibilizirao na način integriranja nevizualnih čula u doživljaj slike. Naslov govori o umjetnikovoj intenciji, ali i motivaciji da čistim optičkim sredstvima predstavi iskustvo fizičke stvarnosti, njenu nevidljivu supstancu i kvalitativni doživljaj konceptualne integracije optičkih podataka s temeljnim tjelesnim i mentalnim pojavama kao što su gravitacija i veličina s oblikovnom plastikom.

Sl. 2.6. Richard Serra, *Weight and Measure*, ink, (1993.)

Sl. 2.7. Richard Serra, *Sostanza plastica*, ink, (1965.)

Aktualizacija vidljivog onim nevidljivim dijelom koji mu je blizak i integriran u percepciju cjeline (razumijemo ga prema okvirnoj pozadini) pojačava dojam i vrši aktivnu zamjenu nefizičkog tijela za fizičku postojanost. Geštaltni pomak s plošnog lika na trodimenzionalno tijelo, koje pri tome priziva izvan slikovne, mentalne koncepte možemo smatrati izvanrednim vizualnim doživljajem i semantičkom promjenom.[150]

Obzirom da je inovacija izvor značenja u modernoj umjetnosti, konceptualna inovacija u vizualnim umjetnostima jaka je motivacijska sila sadržana u smislu uvođenja promjene u postojeće modele plastičkog oblikovanja i rezultirajućih značenja.[151] Time se stvara aktivna i samoodređena djelatnost pogleda. Ona je bliska prekoračenjima usvojenih kategorija skopičkog režima i poznatih značenja te postavlja nove kriterije realnosti iz drugačije perspektive viđenja. 'Novo' viđenje i različiti načini interpretacije evidentiraju umjetničke prakse suvremene konceptualne fotografije i eksperimentalnog filma. Konceptualna inovacija, dakle, nadilazi poznate koncepte opažanja istovremenim aktiviranjem intuitivnih značenja.

Sl. 2.8. Rino Efendić, *Mjesto*, fotografija, (1989.)

[150] Lingvistička istraživanja metonimije u različitim pojavnostima semantičke promjene izričaja velikim se dijelom odnose prema teoriji geštalta. Promjene nastaju obzirom na efekt *figura/pozadina* unutar okvira. "*Metonymy, then, is a frame-based figure/ground effect with respect to an invariant linguistic form*." Koch, Peter. (2004.), Metonymy between pragmatics, reference, and diachrony, str. 8, URL. www.metaphorik.de/07/musolff.pdf (pristupio, 16.12.2012.)

[151] Usp. Galenson, W. David. (2001.), *Painting outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art*, Harvard University Press, Cambridge*, str. 161-170*

Primjer na sl. 2.8. je fotografija hrvatskog umjetnika Rina Efendića iz ciklusa *Mjesta* realiziranog tijekom 80-tih godina prošlog stoljeća. To je, naizgled, obična fotografija ceste, no ako izoštrimo pogled uočit ćemo da fotografija pruža pogled na jednu vrlo interesantnu pojavu iz domene urbane svakidašnjice. Tiče se tehnološkog prekrajanja prirodnog okoliša povezanog s paradoksom tehnološkog progresa i općom geometrizacijom ljudskog prostora. Na fotografiji nam odmah upada u oko neartikulirana gruba masa u koju je usađena nepoznata metalna konstrukcija od tanjeg profila cijevi u obliku pravog kuta. Suprotno, u protuteži pogleda uočavamo sličnosti prednje metalne (nepoznate) konstrukcije i pozadinskog stupa javne rasvjete, ali samo po izgledu. Funkcionalno su ova dva entiteta posve različiti jedan od drugog - udaljeniji je standardni stup javne rasvjete dok bliži nije ni stup ni rasvjetno tijelo. Komparacijom ova dva kontekstualna elementa postiže se osjećaj perspektivne udaljenosti koja odgovara metafori gledanja *naprijed/nazad*.

Mehanika fotografske percepcije, međutim, ovdje nema umjetničku vrijednost. Ona samo razvrstava poglede. Premda je fotografija napravljena po uzoru 'tehničke' fotografije, koja se rabi za statističke svrhe (objektivni pogled interesa), primjećujemo da je prednji plan u ovoj fotografiji istaknut do mjere potpunog obuzimanja pogleda promatrača. On je u fokusu interesa. Istaknut je donjim rakursom upravo stoga kako bi se ova golema, neartikulirana prednjeplanska masa nametnula svojom beznačenjskom pojavom u jednoj tako precizno artikuliranoj perspektivi suvremene prometne komunikacije. Ovo brutalno iskrivljenje onog što bi po svim uzusima tehnološke civilizacije trebalo biti simetrično i skladno, inovacijski je i, ujedno, Efendićev subverzivni stav prema prekomjernostima današnjih konvencija života.

Za Efendića fotografija posjeduje moć samorefleksije. Istraživanjem ograničenosti fotografskog pogleda Efendić dijagnosticira civilizacijske greške i suženost jedne konvencionalno uspostavljene životne prakse. Poput kiklopskog oka koje vidi grešku, istovremeno je svjestan da bez greške ne bi mogao vidjeti ono što se greškom kazuje.

Ako bi se prebacili u oko 'operatora'[152] i njegovu namjeru usvojili za svoju, tada bi primjetili nekoliko ključnih kontrastivnih uporišta percepcije ‘greške’. Masivna rupa izgloñanog brda izokrenuto je suprotna masivnom prodoru s desne strane pogleda. Taj upozoravajući otklon dodatno je pojačan bezličnom ‘tehnologijskom’ konstrukcijom koja jako sliči udaljenom stupu javne rasvjete. Sama metalna šipka izgleda sasvim čudno jer nema ni smisla ni svrhe. Međutim, pozornijim gledanjem primjećujemo da metalna šipka obilježava ono što nedostaje. S druge strane, odrezano brdo ističe taj goli apstraktni prostor pa se u

[152] Prigodno koristimo Barthesov termin koji označava autora. (Nap.a.); za više u: Barthes, Roland. *Svijetla komora - bilješka o fotografiji*

momentu može učiniti da je geometrijski metalni dio nekakav građevinski supstitut, ostatak mjernog alata ili apstraktna proteza nestalih kubika zemlje. Bez obzira na razne mogućnosti interpretacije gruba površina usjeka i metalna konstrukcija stvaraju dojam pravokutnika. Je li taj dojam nastao gestaltnom asocijacijom šipke u odnosu *pravi kut za oblik pravokutnika*, ne možemo biti sigurni. No, dojam kontrasta je izvjestan kao što je izvjesno da cijelim putem interpretacije nešto nedostaje. Nedostaje prostor kubika i kubika materijala koji sada, kognitivnim pomakom postaje slobodnim 'mjestom' komentara. Otuđenost *Mjesta* (stoji u naslovu fotografije) kojeg nema metonimijska je suprasumativna kvalitetno nova cjelina koja je označena 'sličnim' oblikom rasvjetnog stupa, ali funkcionalno neslična. Ovaj metaforički apsurd govori o paradoksu odsutne praznine koju registriramo kao nijemo svjedočanstvo ljudskog "mjesta" - naših ruku djela.

Primijećena praznina je smisao izvedenog sadržaja fotografije. To je mjesto susreta u pogledu, fotografski pogled koji vidi s onim čega nema. Praznina pogleda mehanički je prodor kroz prirodu pogleda koje s onim *kako* vidi ono *što* vidi, osjeća i zaključuje. Praznina se puni osjećajem praznine. To što nedostaje ne može biti vidljivo jer je *prazno* - ono je vidljivo jedino u imaginaciji. Više od viđenog, Efendićeva fotografija označava ono što u prirodi izmiče pogledu, u krajnju ruku ostaje neprimjetni detalj izgubljen u mnoštvu senzacija života. Na ovaj način bez logosa fotografije sam problem ne bi mogao biti uočen kao takav. Kvadratni plan i kvadratno obilježavanje perspektive omogućuje da se stvari iz okoliša vide na drugi način.

Znajući u kojoj mjeri Efendić polaže računa o konceptualnoj uporabi fotografije i činjenici da elementi forme stvaraju uvjete za sadržaj, istom se na fotografiji pojavljuje paradoks dvaju tehničkih elemenata sadržaja: punog i praznog u odnosu figure i pozadine. Time se ne možemo oteti dojmu da ova fotografija obrće temu jednog svakidašnjeg pogleda u novost i predlaže kao novu temu upravo ono što fotografija omogućuje da se shvati, a to je prostor komentara. Prazni krajolik označava punoću rušenja dok je besmisao rasvjetnog stupa označen prazninom nedovršenog kvadrata prednjeplanske metalne šipke. Razvoj prometne komunikacije ogledava se na nestalim stvarima prirode. To je Efendićev paradoks okularocentrične perspektive fotografije i mjesto obrnuto i izvrnuto naglavačke.

Druga nam se fotografija Efendića na sl. 2.9. nameće kao zaključak njegovog svakidašnjeg nailaženja na paradoksalne pojave urbanog realiteta od kojih i sama fotografija

Sl. 2.9. Rino Efendić, *Mjesto*, fotografija, (1989.)

ima svoje mjesto. Na drvenom stupu električkih kabela vidimo trag odsjaja mjesečeve svjetlosti. Neobično je da se na ogromnoj udaljenosti mjeseca od zemlje može proizvesti ovaj trag odsjaja na stupu pa nam se čini da je mjesec tu, nadohvat ruke, obješen za stup. Sanjamo li ili je to stvarnost? Kad se bolje pogleda u fotografiju vidimo da je Mjesec vrlo malen i na suprotnoj strani u fazi mladog Mjeseca. tek tada shvaćamo iluziju plohe koja može približiti jako udaljene objekte i postaviti ih na jedinstvenu semantičku os. Paradoks je simptomatičan obzirom na uporabu fotografije u dokumentarne svrhe. Kut gledanja je objektivan dok je kut interesa subjektivan. Fotografija registrira objektivne optičke vrijednosti, ali ih istovremeno interpretira svojom subjektivnom sposobnošću plošnog prikaza. Izvjesna je mogućnost približavanja beskonačno udaljenih i dijametralno suprotnih predmeta na plohu na način da im promijeni kontekst i semantički obrne kvalitativnu vrijednost u kvantitativnu grešku te prednji plan zamijeni za pozadinu.

Primjer na sl. 2.10. iz filma Maye Deren, "Mashes of the Afternoon" iz 1959. godine prikazuje metonimijski plan nevidljivog stakla. To je točka u ‘žiži’ interesa našeg subjekta gledanja. Žensko lice s blagom sjenom preko očiju dobija svoj puni smisao tek u saznanju o postojanju prepreke, nevidljive barijere fizičke prisutnosti. Budući se cijeli film temelji na efektu nestajanja, čudesnog ukazivanja paranormalnih pojava i snoviđenja te na paradoksu postojanja sna i enigmatične budnosti, filmska aktualizacija nevidljivosti čini nam se zanimljivim sredstvom ne samo po pitanju razumijevanja logike filma već i same autorove namjere koja se uočava upravo na način na koji Maya Deren pokušava iznaći odgovor na

pitanje o budnosti kroz snoviti prizvuk enigmatičnog doživljaja haptičke percepcije nevidljivog. Senzibilizirano oslanjanje na nevidljivu opnu koja dijeli stvarnost od fantazije razumijemo u metafori sna koja svoje uporište nalazi u metonimijskoj zamjeni NEVIDLJIVO ZA PRISUTNO.

Sl. 2.10. Maya Deren, *Mashes of the Afternoon*, film, (1959.)

U snu vidimo samo ono što osjećamo, prostor je ljepljiv, gust i kondenziran (*mash* na hrvatskom znači: kaša, smjesa, zgnječenost), a dubina je jedna vrsta apsolutne psihičnosti. Time se pojam vidljivosti poostvaruje haptičkom prezentnošću. Na slici središnjeg kadra filma otvoreni dlanovi oslonjeni na nevidljivu prisutnost drugog, dodiruju, pritišću i signaliziraju nevidljivi prozirni prostor koji postaje haptička sila. Taj osjećaj prozirne sile zamjenjuje potencijalnost vidljivosti, a to je granično područje između sna i jave, fantazije i zbilje. Prostor "između" je film, odnosno medij koji translacijski odražava nevidljivi prostor percepcije. Metonimijski aktivirana prisutna odsutnost postiže puni smisao tek kad shvatimo da je odsutno elipsa, a elipsa sredstvo imaginarne raspoloživosti percepcije. Sve što se vidi na filmu, cjelokupni subjektivni materijal pripada obmani, dezorijentiranosti, fantaziji i osjećaju postojanja kakav u zbilji ne postoji. Primjerice, u jednom trenutku filma protagonistica pada niz stepenice na način da se cjelokupna slika izokreće unutar sebe. Okoliš je živ koliko i subjekt u njemu. Taj dodirni odnos je stvaran u onoj mjeri u kojoj nam se stvarnost dokazuje dodirom ili zvukom. Misaono oko vidi dodirom, a dodir registrira prostornost pa se tako misao o prostornosti realizira u optički pritisak. Dodirni osjeti su snažni sinoptički dokazi postojanosti, one materijalne prisutnosti koja osvještava i stvara geštaltni utisak stvarnosti. U Dereninom filmu ono je san kao vrsta prozirne psihičke vizije.

2.8. Zaključak: Predmet stvoren slikom

Slika stvara predmet svog slikanja. Mrlje boje, linije i plohe sastavnim su dijelom slike za čije utvrđivanje smisla valja doseći logiku njihove pojavnosti, odnosno logiku njihove međuovisne napetosti koja vlada u više smjerova. Smjerovi su svojevrsne niti s izvorom odakle nastaju slikareve motivacije. Izvori su u otporu materijala koji registrira perceptivne tendencije. Slike su tvorevine vidljivosti nastale aktivnim gledanjem koje surađuje s djelatnošću ruke (Fiedler, 1980).

Odnosi i tumačenja u slici nisu jednoznačni fakti filozofske spoznaje na način da se slike gledanjem zamjenjuju za etikete onoga što predstavljaju u smislu da je *logos* slike izvan slike. Slika je imaginarna konstrukcija, a slikarev je cilj vizualizirati imaginaciju, tj. učiniti je vidljivom. Susret s 'prìkazom' *u* slici Jean-Luc Nancy ne odijeljuje od osjećaja 'nejasne' očitosti *monstruozne* figure.[153] *Fascinuum* sličnosti duboko je usađen u mehanizam osvjedočenja bliskosti akcije susreta sa svojim drugim Ja. Iznenađenje u susretu sa znakovima sebstva, čija iskustvena podloga prožima svaki dijelić tijela i raspršuje misli u svim smjerovima znanja, temeljem je slikareve motivacije - vidimo je u slikovnom postupku, u svladavanju otpora slike s kojim slikar dostiže potrebni stupanj identifikacije. Van Goghova motivacija, u kojoj je ukorijenjeno 'htjenje' (njem.: *Kunstwollen*), duboko je prožeto osjećajem za materiju boje. U tom utjelovljenom izvođenju od mrlje do mrlje, od crte do crte, od praznog do punog prema cjelini slikovne situacije blizina figure se izoštrava i poravnava (pojačava karakteristične odlike izoštrenog) s umjetničkom namjerom. Razumno se pitati prema čemu slika sliči, onom objektivnom svijetu percepcije jedne utvrđene konvencije postojanja ili slika prikazuje izvjesnu bliskost naše imaginarne projekcije neke stvarnosne situacije stranosti.[154] Dakle, slika predstavlja čovjeka koji se nađe stran pred svojim odrazom sebe u očima Drugog.

Taj model razgovora sa samim sobom usmjeren je ka samo jednom cilj - spoznaji - koju umjetnik uspostavlja likovnom proizvodnjom u relaciji s perceptivnim tenzijama mentalnih prostora imaginarnog režima slike. Riječ je o uspostavljanju značenjskog modela čiji je medijator sama slika pa se u tom slučaju problem vidljivog na slici očituje u metonimijskom tkanju sa strukturama nevidljivosti koje čine bazu "nijemog taloga" slike.

[153] Pojam sličnosti dvojbeni je znak čije je naličje blisko Drugom. Monstruoznost sličnosti Nancy koristi da bi pojam pokaznosti osujetio u prìkazi - susretu s nesvakidašnjim, metaleptičkim dvojnikom. Mitološki odgovara Janusu. Više u: Nancy, Jean-Luc. (2014.), *Muze*, Meandermedia, Zagreb, str. 131-145

[154] Slika je za Nancya u odnosu s Drugim. Filozofski aspekt Nancya otvara temeljno pitanje odnosa čovjeka i njegove slike ljudskosti u očima vlastitog subjekta. "*Sličan ne znači istovjetan. Ja sebe ne nalazim niti se prepoznajem u drugome: ja u njemu stječem iskustvo ili za njega stječem iskustvo drugosti(...)*". Više u: Nancy, Jean-Luc. (1999.), *Dva ogleda*, Arkzin d.o.o., Zagreb, str. 41

Preciznije, postojanje određenog predkoncepta koji se želi dostići, slikarstvo aktualizira na idealiziranoj razini slikovnosti.

Slikanje je vizualno iscrtavanje mentalne slike. Ono je vrsta taktilnog naznačavanja za što je potrebno uspostaviti ili iznaći mehanizme povezivanja po kojima se naznake grupiraju u polja značenjskih (sadržajnih) odnosa ili skupova s ciljem uspostavljanja značenjske cjeline i krajnje funkcije djela. Rečeno naznačavanje u prvom redu pripada slikarevoj intenciji da nesređenu razasutost vidnog polja uobliči u sustav raspoznatljivih znakova. Utvrdili smo da je osnovni mehanizam pomoću kojeg se omogućuje uobličavanje podređen kategorijama razlikovanja i poistovjećivanja proizašlim iz dviju temeljnih razina – osjetilne i perceptivne. Riječ je o ustrojstvu kategorijalne percepcije gdje se osjetilno razlikovanje preklapa s perceptivnim poistovjećivanjem. Osjetilno razlikovanje, izlaže Matjaž Potrč, nije nužno zahvaćeno svjesnim postupcima razaznavanja već se ono povodi za djelovanjem draži, intezitetom podražaja i sposobnosti razlučivanja nasuprotnih pojava: svjetlo-tama, puno-prazno, pozadina-figura, komplementarnost, zastupljenost u polju i sl., dok je perceptivno poistovjećivanje utemeljeno na svjesnom opažanju figura u skladu našeg elementarnog znanja te može biti podložno našoj volji u vidu poboljšanja rezultata učenjem, tumačenjem i shvaćanjem (Potrč, 1990: 1265-1273). Razvidno je da kulturološki model figure zastupa veliki dio naših očekivanja, a da ih umjetnost može iznevjeriti.

Razlikovanje na osjetilnoj ravni svakog pojedinog člana vidnog polja strukturira predodžbenu masu dovoljnu za registraciju u opažaju dok na perceptivnoj ravni, čija se funkcija nalaže na poistovjećivanju prema poznatom modelu ili shemi, pretpostavlja viđenje kao posljedicu razvrstanih i grupiranih entiteta u postojane značenjske sklopove. Potonja, nadalje, formira sve one pojave čije se zamjećivanje ne-može-ne-prepoznati. Na njoj gradimo kvalitetu osnovne pismenosti, vršimo razmjenu mišljenja, učimo i komuniciramo pa ta razina vizualne kulture odgovara jezičnoj kulturi. Ova usvojena perceptivna kategorija perspektive slike služi prilikom prepoznavanja izglednih tijela ili cjelina, linija, kutova, krugova, lica, krajolika, kompleksnih prizora i sl., a koji odgovaraju uspostavljenim vizualnim (metaforičkim) kategorijama tumačenja stvarnog svijeta.

U susretu sa slikom našem 'oku' ne izmiče njen osnovni reprezentacijski plan onog što se ne-može-ne-prepoznati: figuralna raspoznatljivost i dijegetička razumljivost fikcijskog svijeta likova, tj. prikladno orijentacijsko snalaženje unutar semantičke raznovrsnosti koje je, a to ne smijemo zaboraviti, određeno indikatorima plošnosti, okvira, točke promatranja, planova, kontrasta, svjetlosnih valera, interpunkcija, ritma i ostalih specifičnosti likovne

provenijencije. Slika, dakle, efektivno sliči stvarima i pojavama iz živog svijeta, ali je uspostavljena različitostima od onog na temelju čega je nastala (Arnheim, 1962).

U prvom redu, sukcesivan slijed našeg vizualnog opažaja slike sinhron je načinu na koji opažamo svijet oko nas što nam omogućuje da se zamjećivanje slike odvija na temelju (s)ličnih raspoznavalačkih sposobnosti prema kojima se snalazimo u životu. U drugom redu, različitošću od prirodnog (ploha, boja), pobuđuju se adaptivne sposobnosti subjekta gdje u prinudnom snalaženju jedne posve nove skopičke situacije kategorizira i tumači svijet na novi način. Naša sposobnost raspoznavanja prizora u slici, budući zasnovana na reduciranim podacima indikatora vidljivosti, ne odgovara materijalnom (prirodnom) svojstvu predmeta i njegovom učešću u našem doživljaju svijeta već odgovara njegovoj optičkoj predočivosti. Slika pobuđuje retinalnu aktivnost simultanom igrom apstrahirane svjetlosti, sjena, kontrasta i ekranskom modulacijom zakrivanja. Izvjesno je, dakako, da u raspoznavanju slike ključnu ulogu ima adaptacijska sposobnost našeg subjekta koju regulira područje razlikovnosti.

Time se proces opažanja odvija sinkrono na dva plana: metaforičkom primjećivanju većih cjelina (figura, primarna razina vidljivosti, makrostrukture) definiranih percepcijom (poznatih značenja), a koji su na jezičnoj bazi utkani u leksiku riječi (kutija, mrkva, kiša) i metonimijskoj simultanoj igri razlikovnih distinktivnih (pozadinskih) i modulacijskih obilježja njihovih odlika zamijenjenih i utkanih u indikatore vidljivosti - kontrasti i boje čine okosnicu i bit slike. Elementi teksture poslagani na plohu prisiljavaju percepciju da s pobuđenim dražima aktivira određeni sklop mentalnih procesa; istovremeno sami procesi pretpostavljaju veze i multiplicirane odnose s našim mozgovnim procesima, aktiviraju kogniciju i imaginarne resurse konceptualizacije upravo na način na koji se procesiraju informacije iz raznovrsnog sklopa haptičkih impulsa primarnih i izvedenih (složenih) emocija. Prema Boehmovom pojmu slike takva "slikovna" artikulacija smisla, čini se neophodna - ona predstavlja pragmatičku funkciju slike navodeći nas više u smjeru otkrivanja sugestivnih podražaja nego proste prepoznatljivosti.

Ovo stajalište premiješta nas izvan okvira konvencionalnih istraživanja vizualnih umjetnosti promatranih samo s aspekta identifikacijskih mjerila zasnovanih na ikonološkoj perspektivi tumačenja figura i figuracije te nas navodi na činjenicu da je slikovnost u stvari temelj za obradu identifikacijskih načela slike te da se samo po osnovi sličnosti slika ne može dovoljno kvalitetno sagledati u onom značenju kojeg u biti predstavlja. Kod razjašnjavanja 'čitanja' slike i njena sadržaja potrebno je shvatiti unutarnji, metonimijski ustroj odnosnih momenata slikovnog prikazivanja u što spadaju načini i procjene svrhovite uporabe sredstava likovnog oblikovanja, izvedenog u cilju višem od same vizualne ilustracije. U tom slučaju

plastički znak kao vrijednost slike i njena specifična sintaksa nadilazi onaj privid njena figurativnog značenja koji "ne možemo ne prepoznati".

Sl. 2.11. Detalj slike

Sustav razaznavanja pomoću kojeg se omogućuje cjelovita perceptivna identifikacija slike samo se dijelom oslanja na paradigmatsku sličnost živom svijetu prividno postavljenu za konačni cilj. Razumijevanje polisemičnosti slike ne samo u slikarstvu već i na planu pokretnih slika čini oglednim činjenicu da se značenja ne svode samo na izravno prenošenje pažnje na tobožnji predmet referencije,[155] već sagledavanjem sveukupnosti podataka izravno ovisnih o distinktivnim obilježjima samog medija slike preko kojih uspostavljamo identifikaciju i opažajnu relaciju sa slikom. Posljedično tomu, definicija slikovnog značenja nije moguća ukoliko se sadržajni smisao odvaja od piktorijalnog (gradbenog) svojstva oznake, one "apstraktne ideje" koja leži u podlozi opažljivom predmetu referencije. U ovoj ključnoj konstataciji slike Roman Ingarden potiče određenu promjenu smjera tumačenja slike apostrofiranjem apstraktne ideje , pa će se shodno tim novim uvjetima definiranja vizualne informacije, sadržaj slikanog, a s tim i referentna pozicija slike morati razvidjeti u svjetlu

[155] Da bi istaknuo razliku između književnog i neknjiževnog djela Lodge nalazi da metonimija zastupa regulativno načelo u odnosu na metaforičku referencijalnu dimenziju "o čemu se radi". Kod književnih djela poruke i odgovori nisu očiti jer je regulativno načelo *dominantna* sastavnica koja pokreće i usmjerava odnos svih drugih sastavnica. Ona je estetički relevantna mjerilima što ih je utemeljilo samo djelo. Za više u: Lodge, David. (1986.), N*ačini modernog pisanja*, str. 22

šireg plana regulativnih načela, dakle, obilježja likovnog materijala, umjetničkog postupka ugađanja forme i sadržaja. [156]

Stoga je neophodno da se referentni plan slike razlučuje u smjeru piktorijalnih odnosa i njima svojstvene aktualne pojavnosti što je, u stvari, pogled s distance od nosa onih koji stvaraju slike (vidi sl. 2.11.). Bez cjelovita uvida u taj kreativni pogled slika zauzima poziciju fantazmagorične varke u odnosu na stvarnost dok ona istinita pozicija deluzije promatrača nazočna u cilju osvještavanja optičke varke osvjedočuje jednu drugu narav mimeze kao stvaralački proces gdje je predmet pred gledaocem zapravo novi predmet stvoren slikom.

Elokventni primjer novog predmeta stvorenog slikom možemo razumjeti u sklopu perspektivističke organizacije prostora plohe te njenog rezultirajućeg efekta dubine. Da bi se razjasnila potreba razumijevanja metonimijskih procesa u recepciji i u ponudi recepcije slike izlaganje smo usmjerili prema komunikaciji koju stječemo slikom, njenim zadanim područjem regulativnog načela: konstruktivnim obilježjima koji stupaju u međuodnos i pri tom stvaraju dojmove ili jednu vrstu predstave koja potiče naše osjetilne podražaje, tj. ostvaruje uvjete percepcije. U tom smislu perspektiva i njena obilježja mogu se razumjeti i analizirati u sklopu dva načela: obilježja perspektive su sredstva vanjske orijentacije pomoću koje predmete na slici prepoznajemo i tumačimo prema načelima sličnosti s izravnom percepcijom i umjetničkoj perspektivi kao regulatoru, organizacijskom sredstvu i ustrojstvu jednog artikulirajućeg "uspostavljanja" između forme i osjetilne (epistemičke) percepcije utoliko različite od prepoznavanja kakvim se služimo u izravnoj percepciji, a koja stoji u podlozi svih vizualnih senzacija. To što su potonja obilježja neprimjetna prostom oku, zakrivena našim instinktivnim opažanjem cjeline ne znači da ne postoje, da ne izgrađuju temeljne pretpostavke vizualne recepcije. Translatološka funkcija metonimije ovdje dolazi do punog izražaja upravo stoga što povezuje ne-semantička obilježja intimnih osjetnih indicija s perspektivnom organizacijom vizualnog plana slike.

Premda perspektivu možemo smatrati određenim prostorno-geometrijskim rješenjem koje pobuđuje i stvara neposredne vizualne senzacije slične onima izravne percepcije (ono što se ukazuje promatraču na srednjoj udaljenosti), sama perspektiva slike, primjećuje Woflgang Kemp, u odnosu prema ukupnosti izravne percepcije ispunjena je praznim prostorima koji su važni preduvjeti misaonog, tj. mentalnog nadovezivanja.[157] Ovi prazni prostori ili "prazna"

[156] Za detaljnije vidjeti u: Ingarden, Roman. (1975.), *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd, str. 66-99

[157] Kemp, Wolfgang. (2007.), *Umjetničko djelo i promatrač: pristup estetike recepcije*, u: *Uvod u povijest umjetnosti*, Fraktura, Zagreb, str. 233

mjesta, kako ih Kemp naziva, konstruktivna su namjera i sastavnim su dijelom formiranja cjeline figure ili slike. (Vidi sl. 2.12.)

Sl. 2.12. Luc Tuymans, *Hotelska soba*, ulje, (1987.)

Metonimijskim posredovanjem 'ukazujemo' ili aktualiziramo prostore neizrečenosti (umjetnička aktivna zona) i ujedno određujemo vrijednost "praznog" mjesta na neizravan način znakom koji je u bliskoj vezi s tim *otvorenim* uvjetima pojavnosti slike. Ova konceptualna inovacija i geštaltni pomak vizualnog opažanja u sklopu nadopunjavanja i uporabe praznina kao sastavnog dijela cjeline prizora pobuđuje i aktivno sudjeluje u slikovnoj tvorbi i, možemo reći, stimulativni je proces usmjerenja i održanja pozornosti kao kreativni postupak likovnog oblikovanja predmeta, pojava i značenjskog smisla. U sebi je 'ono' kretanje izraza. Hotelska soba je upravo jedan takav prazni prostor bez značenja i zacijelo neodređenog semantičkog sadržaja. Pa ipak, slika prazne sobe ispunjena je gustom neodređenošću. To je ispuna prljavih i blatnjavih boja, neprozirnih bljedoća, samoće i ne-identiteta. Prazna, a puna sadržaja. Otežala, lelujava, reklo bi se da ne postoji, imaginarna.

3. 0. NEVIDLJIVA SVOJSTVA VIDLJIVIH POJAVA

"*La pittura è una poesia che si vede e*
non si sente, e la poesia è una pittura
che si sente e non si vede."
(Slikarstvo je poezija koja se vidi, a ne čuje,
i poezija je slikarstvo koje se osjeća, a ne vidi.)

Leonardo da Vinci[158]

3.1. Oslobođeni pogled u hermeneutičkoj interpretaciji nepredmetnosti - *imati osjećaj za sliku*

Egzistencija nevidljivog središnja je tema teorije umjetnosti, hermeneutike i semantike. Pojam nevidljivog uključuje pitanje o Bogu, smislu i intencionalnom značenju. U lingvistici se potraga za značenjem najčešće odnosi na pitanje: što se kaže s onim što se kazuje? Austinova teorija govornih činova (lokucijski, ilokucijski i perlokucijski) jezik je učinila fleksibilnijim medijem i tvrdokornu narav performativa približila senzibiliziranoj prirodi govornika. U povijesnoumjetničkoj praksi istraživanje slike iz vidljivog sadržaja tek dijelom naslućuje horizont smisla umjetničkog djela.

S današnje pozicije teorije umjetnosti Hans Belting rezimira da su konteksti religiozne, estetske, političke i prikazivačke funkcije slike tek površni odrazi i samo jedno lice dubljeg stanja umjetničke svijesti. Uznapredovala potraga za svrhom slike ostavila je kreacionističke teorije u zapećku novih saznanja. Novi pogled na sliku rađa se s kraja 19. stoljeća u teoriji s kojom Alois Riegl detektira krajnje granice ishodišta umjetnosti - umjetničkog htjenja (*Kunstwollen*). Čovjek - slikar - umjetnik spoznaje svijet u nalaženju *prirode sklada* koja se raspoznaje i odražava u simetričnosti vizualne forme slike. Krajnji oblik i apstraktni pojam simetrije prirodnih pojava (odgovara Platonovom pojmu Reda) umjetnik prenosi bojom i oblikom na sliku. Znanje kao posrednik između prirode i čovjeka opsežni je prostor čuvstva umjetnikove svijesti. Dostizanje čuvstvenih uvjerenja ili intencionalne umjetničke svijesti govori nam o prirastu značenja slike i njenoj nevidljivoj strani nacrta s kojim se to značenje generira u *poiesis* i *zor* (shvatljivost, začudnost i estetsko uzbuđenje pogleda).

Zastupanjem jasnog stava da su osnovni motivi slike simetrija i proporcija, temeljni pojam *Kunstwollen* seže do zadnje instance slike, do njene osnovne materijalne strukture

[158] Doti Castelli, Mimma. pr. (1997.), "*Trattato della pittura" di Leonardo da Vinci, fine Quatrocento*, Demetra, Verona str. 29

plohe, boje i oblika Drugim riječima, nacrtna obilježja kao ekskluzivno polje slike, koja su niže razine prepoznatljivosti (vidi potpoglavlje 1.2.) vrše zamjenu i u funkciji su više, da kažemo, metaforičke zamjene za vidljivi svijet. Uslijed zaklonjenosti semantičkim vrijednostima poznatih oblika figura (ustrojene su našim mehanizmom perceptivnog poistovjećivanja), polje metonimijske napetosti i prostor interpretacije slike zahtijeva dodatni napor u odgonetavanju plodonosnog susreta s ishodišnim procesima oblikovanja koji mišljenje stapaju s oblikovanjem. Time se pozicija analize i rasprava o slici konačno približila umjetniku u prvom licu.

Teorija umjetničkog htjenja Aloisa Riegla omogućila je slici epistemički status i znanstveni karakter. Već nas je Brunelleschi uvjerio u ogromni potencijal slikovnog pogleda na svijet. Nevidljivi način *kako se vidi* Brunelleschi čini vidljivim u pravilima projekcije centralne perspektive. Široka primjena njegova pogleda na svijet duboko se implementirala u svijest i optičke mehanizme suvremene tehnologije zamijenila za funkciju oka. No, pri tome, zaboravlja se da *perspectiva centralis* nužno narušava prirodu pogleda i da je homologija njenog skopičkog režima nedovoljna za predstavljanje puno opsežnijeg sadržaja umjetnikove svijesti i svijeta općenito.

Nužno narušavanje prirodnosti predmeta slikom govori o vrlo važnom aspektu ne-sličnosti slike, tj. indikativnoj prirodi njene ikonike. Riječ je o činjenici da je slika, a s tim i slikovnost, relativno, a ne apsolutno svojstvo onog što prikazuje. Relativno jer je relacijski povezano s onim što je manjak slike, a višak značenja. Manjak slike je njena nedovršenost i označiteljska priroda djela kao bivajući znak otvoren za tumačenje. Metonimijski aktivna zona prirasta značenja je ono što je sadržano u nedostatku koji otkrivamo otkrivajući mu višak. Konceptualna inovacija zamjenjuje slike za ogledala nevidljivih pojava čije vidljivosti postajemo svjesni i razaznajemo je u samom činu zbivanja percepcije. Blisku povezanost slikovne oznake i njenog značenja omogućuje aktualizacija umjetničkog postupka. Naime, radi se o činjenici da su predmeti u prirodi bez značenja dok nas slika tih predmeta postavlja u jednu dvojbenu relaciju u kojoj se predmeti u slici više ne mogu promatrati u analogiji s predmetima u prirodi. Pretjerivanja s metaforičkim prizvukom slike odviše se oslanjaju na sličnost izgleda s predmetima u prirodi dok se sama struktura vidljivosti, tj. proizvodnja vidljivosti slike, pretpostavlja nužnoj tehničnosti. U zadatku našeg izlaganja želimo obrazložiti drugačiji pogled na sliku pošto smatramo da formalno-tehnički uvjeti slike nisu samo indikatori vidljivosti već sredstva s kojima umjetnik postiže metonimijski prirast značenja. U tomu se razlikuje izvedeni sadržaj od sadržaja na temelju kojeg nastaje slika. Da je tomu tako govori nam iskustvo moderne umjetnosti koje sliku više ne pretpostavlja

sadržaju izvan slike već sadržaju umjetnikove svijesti. Ako i pretpostavimo da je sadržaj izravne percepcije zadatak slikaru za njegovo predstavljanje na slici, očigledno je da slika predstavlja nešto drugo od onog na temelju čega je nastala (vidi sl. 1.2.). Stvari složene na slici drugačijeg su reda od njihove složenosti u prirodi. U slikama nema ništa slično što bi se usporedilo s njima u vanjskom svijetu. Ako i kažemo da slike odgovaraju usvojenim objekcijama svijeta oko nas ostaje uvijek otvoreno pitanje o distanci između slike i objekta. Nju rješava autorski postupak tehnikom obrade materijala slike.

Svoju perceptljivost izrađene slike duguju jedino aperceptivnim svojstvima koje posjeduju. S toga ćemo reći da je slika od objekta slikanja udaljena za događanje same vidljivosti. U nagovještaju spoznajne kategorije vizualnog pritiska, slika nas s onim "kako" i "za-što" se prikazuje unosi u područje pulsirajuće refleksije likovnog predstavljanja - osnovne kontradikcije između *površine i dubine*. Tim više što eksperimentalna i analitička konceptualna struja umjetnosti ne bez razloga ističu uzrečicu *imati osjećaj za sliku*, što bi u prijevodu značilo da uz osnovnu tehničku osposobljenost baratanja raznim formalnim zahtjevima, koji se mogu naučiti, u istu se unosi subjektivna komponenta načina njene proizvodnje kroz osobni pristup specifikumu materijalne strukture medija ili, da kažemo preciznije, kroz prizmu ruke autora. Štoviše, analiza i rasprava o slici ne može zaobići načine obrade, odnosno načine ugađanja materijala i ideje koje proizlaze iz iskustva ugađanja u konkretnoj materijalnosti medija slike. Umjetnički postupak omogućuje da se nađe 'novi' narativni prostor za novi sadržaj. Narativni prostor slike je ploha, a zadatak slikara je da u plohi nađe svoj izraz.

Činjenica je da su relacije ikoničkih simbola i našeg prepoznavanja istih vezane za znanje o njima. No, prije svega, izvor slike je vezan i u neposrednoj je relaciji s procesima konstrukcije značenja i primarnog svladavanja otpora materijala. Tarabukin je taj postupak nazvao *proizvodim majstorstvom* (vidi potpoglavlje 1.4.3.). Tek na jednom udaljenijem stupnju opažanja izvedene znakove prepoznajemo u izrađenim figurama i objektivnim stavovima. Ako doslovno zamjenjujemo objektivni status ikoničkog znaka za status naše vizualne percepcije onda ikonički znak opterećujemo njegovom notacijskom ulogom u svijetu već postojećih značenja i sadržaja. Tada će prvenstvo sadržaja nesmetano preplaviti naše poimanje slike svojim načinom označavanja stvari, predmeta i pojava. Fiziognomija jezične slike svijeta odgovara upravo takvoj zamjeni ikoničkog znaka za metaforu gledanja. Znanje jezika s tim se duboko implementira u 'znanje' slike što dovodi do toga da se neizravni sadržaji slike u vidu slikovne manifestacije mahom uspoređuju s metaforičkom pjesničkom slikom slikovitosti. Sve ono neusporedivo biva nerazumljivo i nepotrebni talog jezične prisile razumljivosti. Prisila

jezika, dakle, uvelike može utjecati na naše poimanje slike kao zamjena za jednu vrstu tumačenja svijeta. Sa znanjem o jeziku i prisilom jezika same slike postaju uporišta jezičnog modela interpretacije. Oslobađanje slike od nametnute joj sličnosti jeziku možemo pratiti kroz oslobađanje čovjeka od nametnutih pogleda na svijet. Slike se tiču tih oslobađanja pogleda.

Za razliku od izomorfne perspektive koju Brunelleschi pretpostavlja čvrstom prostoru i arhitekturi, slikarsku sliku obilježava prilagođavanje vizualnih senzacija uvjetima plošnog prikazivanja. Estetsko uživljavanje u nevidljivu treću dimenziju umijeće je slikarstva usko vezalo za tehnike likovnog oblikovanja koje se mogu, ali i ne moraju držati pravila centralne perspektive. (Vidi sl. 3.1.)

Sl. 3.1. Henri Matisse, *Crveni atelier*, ulje, (1911.)

> "*Jedna dimenzija (ploha) preobražava se u drugu (prostor). Stvarima je oduzeto ono što obično s njima povezujemo: njihovo mjesto. Njihova se egzistencija odvija bilo gdje ili nigdje, na svaki način ne u onakvom svijetu u kakvom se svakodnevno krećemo. Matise doduše radi s prividno prisnim, s konvencijom jednog predmetno-prostornog svijeta, no on ga prevodi u slikovne znakove.*" (Boehm, 1997: 110-111)

U Matissovom slučaju prijenos fenomena vidljivog svijeta u svijet piktorijalnih oznaka ne odvija se preslikavanjem. Sudjelovanje slikara u slici ne možemo odijeliti od prilagođavanja vizualnim senzacijama. Točnije, radi se o plošnom prikazu s kojim je slikar zaokupljen. Još točnije, zaokupljen je svojim osjećajem za sliku. Nitko nikoga ne može naučiti kako napraviti sliku. Slika traži intimnu bliskost. Blizinu slike sebi pretpostavljenog bića slikar doživljava u vrsti percepctivnog zbivanja ili odnosa između osjetnog razlučivanja i proizvodnje mišljenja koje zahvaća primarno pitanje slikarstva. Pod predpostavkom da slikar ne napušta svoju subjektivnu poziciju, ukazuje nam se jedna vrsta trajnog pridruživanja spoznajnom objektu

slike. Zanesenost slikom dozvoljava umjetniku da orijentaciju vidljivosti preuzima iz kontigenta svoje osjetilne svijesti, iz područja nižih od racionalnog mišljenja. Riječ je o predlogičkom znanju i svijesti o postojanju stvari svijeta izvan priučene vidljivosti. Hermeneutička interpretacija slike ne dvoji u činjenici da se vizualna orijentacija slikara vezuje uz draž pogleda prije nego što smo naučili vidjeti ili izgraditi oblikovni pogled. U potrazi za draži nastaju slike kao ekstrakti nevidljivih osjećaja i emocija svijeta. Predmetna realnost na površini slike fundirana je u onomu što Boehm označava kao "*zorna geneza, u kojoj se stvari na zagonetan način međusobno izgrađuju*." (Boehm, 1997: 112)

3.1.1. Metonimija i motivacija - umjetnički postupak

U postupku osmišljavanja pojavnosti, kao jednog čistog slikarskog postupka, motivacija umjetnika da s onim što pokazuje ujedno označava smatramo konceptualnim inovativnim činom i umjetničkim doprinosom u uspostavljanja plodonosnog odnosa oznake i označenog. Ovaj konceptualni čin prepoznajemo u slikovnosti kao semantički aktivnoj zoni. Povezanost piktografske oznake, njene fizičke strukture i semantičkog sadržaja slike proizlazi iz ne-sličnosti slike svijetu oko nas. Krajnju fazu ne-sličnosti nalazimo u apstraktnim slikama i koncepciji haptičkog izvoda vizualizacije. Ovaj neposredni, dodirni odnos, s jedne strane forme i sadržaja (likovne materije) i s druge strane umjetničkog postupka (*Kunstwollen*) govori nam o metonimijskoj pridruženosti vizualnog plana slike umjetničkom postupku. U traženju sklada i smisla zagonetna motivacija imanentna je procesima osmišljavanja svakog umjetničkog postupka.

U povijesno-umjetničkoj teoriji likovne umjetnosti napuštanje tradicijskog taloga mišljenja i unošenje promjena u pravila zakonomjernosti slikanja događa se već s krajem 19. stoljeća. Spomenuli smo ih u Rieglovoj koncepciji pojma *Kunstwollen* i Fiedlerovom poimanju *nedovršenog djela*. Rieglovo usmjerenje na *motiv* općenito uvodi jedan jedan novi način vrednovanja sublimnog odnosa umjetnika i njegove radne površine. U pojmovima umjetničke volje, htjenja i intencionalnosti razumije se određeno napuštanje umjetnosti oponašanja i ukrašavanja, koje smo označili za slikovitost, znakovitim približavanjem unutrašnjim porivima umjetnika. U diskusiju o umjetnosti Riegl uvodi materiju slike i problem svladavanja njenog otpora. Motiv i svrhu umjetničkog djela, fundirani u motivaciji, Riegl nalazi u procesu rješavanja istih. Usporedo, Adolf Hildebrand i Conrad Fiedler ne dvoje o tome da između slike i motiva stoji tehnika, da su motivi usko vezani za materijalnu

strukturu označitelja, a da se ono označeno u slici ne odnosi nužno na nešto što je izvan slike.[159] Ovim se pomakom od tradicijskog vanjskog uporišta prema unutarnjem porivu i svladavanju tehnika slikanja obezbijedila slici (i uopće umjetničkom djelu) velika autonomija u odnosu tradicionalnog poimanja visoke umjetnosti. U tom smislu razumijemo Gadamerovu reafirmaciju Aristotelove sprege dvaju ključnih pojmova *poiesis* i *techne* s čime se slike trajno vezuju za potencijalnost ljudske sposobnosti da u materijal utisne trag svoje osjetilne i spoznajne prisutnosti.[160] Zaokret se uočava u činjenici da se tematizira sam čin slikanja s kojim slika zaprima svoju perceptivnu i poetsku sadržinu. Imanentnost značenja u slikovnoj oznaci postaje tema i trajni objekt slikovnosti.

Približavanjem mediju slike otkrivamo ishodišne teme slikarstva. Tradicionalnim pojmovima o ljubavi, junaštvu, milosrđu suprostavlja se umjetnikova osjetilnost, njegov stav i pojam o zbiljnosti stvari i pojava svijeta. Lyotard ističe da vizualnu stvarnost slike više razumijemo nego prepoznajemo. "*Učiniti vidljivim nešto što možemo razumjeti, a što je nemoguće vidjeti ili vidljivim učiniti*"[161] govori o nestanku prepoznavanja i reafirmaciji tehnike, odnosno između stvarnosti koju vidimo okom i ostvarene slike stoji, forma, praksa i teorijski (umjetnički) diskurs. Nadosjetilnoj svijesti jedne opće društvene paradigme suprostavlja se emocionalno biće, individua i uznemireni subjekt. Egzistencija u dohvatu ljudskih potreba kao što je društvo, kultura, jezik i znanje vezuju se uz tijelo i njegovu emociju. Širenje znanja odvija se paralelno sa sviješću o primarnim i sekundarnim emocijama. Emocije se vezuju za naša znanja i predrasude. Svijest i savjest postaju objekti ljudske spoznaje i horizonti misaone prakse. Oni su utjelovljene strukture ljudske psihe (Ulsner, 1999). Izgledna dimenzija slike kao umjetničkog djela motivirana je, dakle, koliko misaonim toliko i emocionalnim procesima čovjeka. U umjetnosti se osjetilno ne suprostavlja razumnom (Ranciere, 2011). Spoznaja i savjest dva su lica ideje postojanja.

Pridruživanje osjetilnosti u procesu umjetničkog ugađanja oblika možemo razmotriti s više interesnih pozicija. One se susreću u oblikovnom postupku. Značaj subjekta u postupku oblikovanja naglasio je Mukařovský u strukturalističkom promišljanju o estetici umjetničkog djela. U sklopu određenog stupnja osamostaljenja umjetničkog rada od prisilnih jezičnih praksi, od konvencionalne društvene i kulturne scene ili od ustaljenih zakonomjernosti skopičkog

[159] Upućujem na: Hildebrand, Adolf. (1909.), *The Problem of Form in Painting and Sculpture,* pr. Meyer, Max, i Morris Ogden, Robert. (2010-2011.), *The Philosophical Review*, Vol. 18, No. 1, Duke University Press str. 91-92. Obzirom na istraživanja percepcije, koja su jednim dijelom potaknuta Hildebrandovom studijom o taktilnosti percepcije, velika se pozornost usmjerava na haptičke pojave vizualnosti, odnosno na fenomen *izotropske percepcije*. Za više vidjeti u: Koenderink, J. Jan and Van Dorn, J. Andrea. (2006.), *Pictorial space, a modern reappraisal of Adolf Hildebrand*, u: *The Depictive Space of Perception Vizual Thought*, edited by Albertazzi, Liliana, John Benjamins B.V. Amsterdam

[160] Gadamer, Hans-Georg. (2003.), *Ogled o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb

[161] Lyotard, Jean-François. (1990.), *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb, str. 23

režima renesansne perspektive, Mukařovský ističe dijalektiku dinamičkog procesa osmišljavanja bitka. Ukazivanjem na činjenicu da se, citiramo, "*Umjetnička struktura razvija sama iz sebe "samokretanjem*", te konstatira da, "*već ta tvrdnja sprečava da se njezine razvojne promjene shvate kao isključive i neposredne posljedice razvitka društva*" (Mukařovský, 1999: 15).

3.1.2. Metonimija i motivacija - konceptualizacija

Obrat i novi pristup slici pretpostavlja zbilju i zbiljnost ideji ili konceptu o zbiljskom pa sama zbilja i zbiljskost slike postaje polje neizmjernih varijanti propitivanja, sumnji i sudova. Traži se istina, postojanost i dokaz. Time se sam proces traženja uzdigao i prepoznao u konceptualizaciji, jednoj beskrajnoj djelatnosti uma koja povezuje i nalazi uporište svojoj funkciji povezivanja. U filozofiji se zahtjev za istinom preoblikuje u zahtjev za *slobodom* pa se moguće i svjetovi mogućeg oslobađaju zahtjeva za apsolutnom spoznajom vječnih, nadvremenskih bitnosti tradicionalne metafizike. Takav pristup slici, ističe Katarina Rukavina, doveo je do zaokreta moderne umjetnosti prema osvještenju umjetničkog čina i njegove pozicioniranosti u sferi ljudske spoznaje.[162] Težište umjetničkog djelovanja se s novim valom osvještenja pojedinca premješta u zonu koncepta bliskog osjetnim doživljajima.

Vidimo ga i razumijemo u sklopu konkretnih manifestacija bilo vizualnih ili jezičnih izričaja. Na tom tragu istraživanja vizualnosti Katarina Rukavina ističe ulogu američkog filozofa Richarda Rortya. Rortry ne dvoji da je sam čovjek saznajni subjekt i spoznavatelj prirode svoga duha. Prema Rortryu, citira Rukavina, "*čovjek je spoznavatelj mentalnih procesa i aktivnosti predstavljanja*", dvaju kompatibilnih procesa kognicije i konceptualizacije dovoljnih za kreativni doseg i utemeljenje ljudskog čina samoostvarenja.[163] Uspostavljanje bitka u procesu osmišljavanja može istinu podrediti *ironiji, podsmjehu* ili *kreveljenju.* To je vrsta osujećenja i prokazivanja koja je, ujedno, bila glavnom motivacijom *dadaizma.* U svakom slučaju *ironija* je metonimijski indikator za nepouzdanost i fantastičnost. Prokazati nepouzdano može biti smiješno ili začuđujuće. Riječ je o "preuređenoj" stvarnosti koja uvijek ostaje stvarnom kritikom

[162] Usp. Rukavina, Katarina. (2005.), *Viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća*, u: *Filozofska istraživanja 99,* god. 25, sv.4, str. 877-899. Također vidjeti u doktorskoj disertaciji: Rukavina, Katarina, (2008.), *Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse XX. stoljeća*, Viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Zagreb, str. 22-25

[163] "*Saznati znači podrobno predstavljati ono što je izvan duha; prema tome, razumjeti mogućnost i prirodu saznanja znači razumjeti način na koji je duh u stanju da stvori takve predstave.*"Ibid., isto; također vidjeti u: Rorty, Richard. (1990.), *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo, str. 17

postojećeg.[164] Raskrinkavanje nepoznatog usmjerava diskurs na otkrivanje sila i procesa načina i metode opstanka, a ne na dokazivanje postojanja istine. Pitanje je: *Koje istine*? U sferi ove dadaističke prakse predstavu svijeta osujećuje njena metonimijska mimikrija znaka i njegovog viška značenja.

Napuštanje predkoncepta objektivističke i slici izvanjske egzistencije ima za posljedicu suprostavljanje diktatu medija u koji je unaprijed utkana ideja nadosobnog stila, tj. neke već uspostavljene estetike. Time se proces označavanja dovodi u izravnu vezu s procesima i sadržajima naše svijesti o razlikama. Pošto je slika smještena u prostor i vrijeme našeg unutarnjeg bivanja dinamičkih procesa svijesti, kontekst slike ima malo ili nikakvo značenje s kontekstom izvan nje. S druge strane, znanje koje se postiže informativnom vrijednošću izvorne manifestacije slike stvara od slike izvanredni informativni doživljaj o svijetu izvan slike.

Predstava slike o ononomu *kako* je nešto izvedeno uvodi *za-što* je to *kako* predstavljeno. Slika se ovdje susreće sa svojim bliskim otklonom raspoznavanja sebe u odnosu Drugog (predstave o sebi). Dakako, drugost u slici nije zamjena za udaljenu projekcijsku točku s koje počinje idejna svevidljivost nekog fantazmagoričnog nadzemaljskog razuma već je ona drugost koja nastaje u razotkrivanju materijalne prisutnosti sebstva kao spoznaje slikovnog bića. Riječ je o sinesteziji mnogostrukih vidljivosti i znanja utkanih u jedinstveni znak, odnosno vidljivosti koja na analitičkoj razini cijepanja otkriva jednu vrstu mrežnog širenja višeznačnosti i polisemije vizualnosti.

Svevidljivost u slikarstvu zauzima poziciju plohe, a njeno razumijevanje, koje se u suštini nalaže u nalogu za otkrivanjem nevidljivog sadržaja, obznanjuje se u napetosti od točke do točke, od granične linije do plohe, od plohe do okvira (Arnheim imenuje okvir "zlatnim" vratima perspektive) i natrag do oka promatrača ili samog autora. Ono što slike prikazuju su sadržaji o načinima vidljivosti u oznakama opažanja predmeta i pojava svijeta. No, to nisu sadržaji kakve preuzimamo iz naučenosti o predmetima - to su sadržaji naše intimne svijesti čiju prisutnost na slici ne otkrivamo pukim oblikovnim gledanjem već jednom kontemplacijskom vještinom koja ne suprostavlja poetiku tehnici ili emociju obliku.

Da bi razumjeli način na koji nam slika omogućuje njen autonomni prirast značenja, tj. njenu poetsku suštinu, moramo znati da privid, fantazmu ili hijazmu znanja u slici slikar konstruira prema selektivnim kategorijama medija slike. U tomu se oprimjeruje dvostruki put provodljivosti slike: jedna se odnosi na prilagodbu slikara mediju, a druga na prilagođavanje

[164] "Preuređena stvarnost" je naslov velike izložbe dadaizma u Budimpešti iz fundusa Jeruzalemskog muzeja. Za više vidjeti u: *Večernji list* od 2. studenog, 2014. godine.

medija slikaru (slikar se ovdje podrazumijeva za autora). Prilagodba autorskog stila inherentnim, provodnim svojstvima medija suprostavljena je prilagođavanju medija subjektivnim inhibicijama (pod kojima se podrazumijeva osobni stil; eng.: *attitude*) u čemu se sam medij izmjenjuje, prilagođava i prerađuje - ekspandira u proširenu sliku zorne vizije svijeta.[165]

Sl. 3.2. Martin Arndt, *It is raining in Oberberg*, , akvarel, (2009.)

Primjer za raspravu na sl. 3.2. je akvarel s naslovom *Kiša u Oberbergu* njemačkog slikara Martina Arndta. Skromnih dimenzija (20x20 cm) i jednostavna izgleda ova bi se slika mogla procijeniti skicom ili se zamijeniti za vježbu tehnike akvarela. Poznata je razlivenost vodenih boja pa se među slikarima cijenjena vještina baratanja akvarelnim bojama uglavnom zasniva na tehnikama kontroliranja razlivenosti. Vodeni tragovi kapanja, natopljena mrlja iz koje se gravitacijski cijedi 'kiša boje'[166] i po donjem dijelu slike spontano stvaraju naplavine lokava prezentirani su u jednom nadasve konceptualnom redu. Vodenasto svojstvo akvarela znalački utjelovljuje ideju slikara da se u samo svojstvo boje i tehnike utjelovi sadržaj slike.

[165] Premda se na tragu ovih prisila medija mogu odrediti neke specifičnosti medija u odnosu drugog medija, pridruživanje izvanjskog utjecaja na dati medij ovdje se promatra u sklopu mogućih nadogradnji ili propusnosti medija da u okviru svog djelovanja zahvati i sebi izvanmedijske sadržaje. Inspirativni tekst o ovom specifičnom umjetničkom problemu može se naći u: Caroll, Noël. (2003.), *Engaging the Moving Image*, Yale University Press,. dok se prijevod dijela teksta nalazi pod naslovom: Caroll, Noël. (2008.), *Zaboravi na medij*, u: *Filmski ljetopis*, br. 56, Hrvatski filmski savez, Zagreb. Valja reći da odnos prema mediju zauzima središnji predmet interesa teorije umjetnosti i znanosti o slici. Obzirom na opširnu literaturu upućujem čitatelje na zbornik tekstova: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr. (1982.), *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

[166] Pojam "kiša boje" Lacan preuzima od Mauricea Merloy-Pontya (*Oko i duh*) da bi izrazio čin slikareve geste, tj. odnos slikara i njegova predmeta slike i tehnike. Spomenimo da se Lacan usmjeruje na Aristotela kad kaže da čovjek misli svojim predmetom, odnosno Označiteljem. Za više vidjeti: Lacan, Jacques. (1986), *XI seminar - Četiri osnovna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, str. 69 i 120

Ovdje je kiša prikazana pravom kišom boje koja je kemijsku strukturu materijala slike pretvorila u sadržaj slike. Premda bi zajedljivo mogli reći da ova slika ilustrira nešto što već znamo, da se slika referira na poznavanje prirodnih pojava i znanja o njima, draž slike uronjena je u samo sredstvo oblikovanja - tehnike akvarela. Sredstvo je zamjena za sadržaj i jedno je s drugim neraskidivo povezano kotigvitetom. Ovaj tip konceptualne metonimijske zamjene SREDSTVO ZA SADRŽAJ u smislu pogodnosti sredstva da izrazi sadržaj u potpunosti je ispunjen: boja, voda i kapanje nisu samo elementi opisa jedne efemerne stvarnosti koliko su konstitutivni elementi njegove proizvodnje vidljivosti i, prema tome, slikovne zbilje. Sredstvo oblikovanja ovdje je ključni element sadržaja slike. Sadržaj je materijalno fundiran u ikoničkoj oznaci i tehnici. Stoga, mišljenje o slikarstvu ne možemo odijeliti od konceptualne uporabe materijala (forma i sadržaj) u kojem je nastala slika. Sam materijal je slika, a prizor na slici ujedno i njegova predstava (Šuvaković, 2005: 510)

Dakle, sâm se čin slikanja aktualizira i prelazi u prednji plan namjere ili htjenja, tj. odnosi se prema akciji slikarske geste kao slikareve temeljne motivacije. U slici, koju umjetnik predstavlja činom kazivanja, ne opisuje se tema za koju očekujemo da nam prikazivački bude jasna već se tematizira opisnost s kojom slika zaprima svoj perceptivni sklad i red. Smisao konstrukcije značenja i *proizvodno majstorstvo* ovdje izlazi u prednji plan interesa. Konstrukciju slike ne možemo promatrati odvojeno od njene tehnike, tehniku od teme i temu od izvedbe. To je sklad i ravnoteža slike. Preciznije, misleća forma slike ovdje nije tek zamjena za opis izmičuće transparencije pjesničke metafore (u konkretnom slučaju metaforu možemo odrediti za re-prezentaciju prirodne pojave) već se u-slici promatrajuća sila metonimijski naznačuje u napetosti jedne apsolutne zamjene percepcije za perspektivu slike. Visoki tlak umjetničke motivacije razumijemo prema rasporedu sila na površini slike. Perspektivistička sažetost u slici postaje perceptivni oblik koji nadilazi tradicionalni okularocentristički model reprezentacije stvari izvan slike, krivo predstavljane za motiv slike.

Više od prikazivanja same kiše Martin Arndt predočava "kišnost" kao dodirnu (haptičku) vrijednost pogleda konceptualizacijom materijalnog svojstva slikovne oznake. Slika nije nastala u namjeri oponašanja kiše i njene odraznosti koju vidimo i prepoznajemo na plohi slike već se ona empirijski dokazuje u matrijalu svog postanka. Narativni ekspoze slike svakako je prisutan u vidljivosti koju prepoznajemo naslijeđem načina na koji prepoznajemo predmete u zbilji. U slici, međutim, potičemo izgradnju određene strukture mišljenja koja nalazi svoj autonomni prizvuk: služimo se razlaganjem i rasčlambom jedne apsolutne ne-sličnosti. Zato se može reći da nam slika uvijek prilazi s jedne intrigantne znakovne pozicije koja nadilazi intrigantnost figura. U stvari, sama se tema na površini slike podređuje

intrigantnošću označavanja i izgradnje znaka kao temeljne slikareve motivacije. Pogotovo u slučaju kad je tema slike tako obična kao što je *Kiša u Oberbergu*, ničim ukrašena, ali ipak zavodljiva u pogledu s kojim se predstavlja. Funkciju slikovne predstave obrazlaže Lyotard:

> "*Jedna slika je nužno predstavljanje, ona je preuzimanje iz vidljivog nečeg što je iz njega izvučeno, nečeg što nam se isporučije kao ekstrakt, to jest, što je ukadrirano u "mjesta" (u svakom smislu te riječi) koja su pogodna za institucionalno viđenje. Ono što u ovom prenošenju vidljivog u vidljivo putem onog što ja nazivam 'preuzimanjem' (a što je Duchamp nazvao 'zadržavanjem') zanima slike, jeste ono što one mogu da prenesu od onog što nije vidljivo, čak i onda kada je to prignječeno naracijom.*"[167]

Slika uvjetuje procese saznavanja osvjedočenjem nedoumice, onim stalnim nadiranjem kontradikcije površine i dubine. Pokušaj i neuspjeh, greška i ispravak kazuju iskustvo i čin djelovanja jedne postojane slikarske prakse i temeljne motivacije u razrješenju likovne prostorno-vremenske enigme. U potrazi za konačnom vizijom čiji nas je rezultat u povijesnom razvoju slike doveo do krajnjih granica predmetnosti suprematizma, čistog filma ili apstraktnog ekspresionizma slika se vraća svom izvornom prostoru označavanja - plohi. Jedan takav visokoapstraktni prostor nadređen je svakom pokušaju usličnjavanja. Predmeti-u-slici izvan su dometa našeg prirodnog opažanja prostora i vremena. Vidimo ih posredstvom njihovog utjelovljenja u osjetljivosti materijala od kojeg su sačinjene misli i slike. Vizualni prostor slike time uvijek ima onu dovoljnu dozu mimetičnosti koju mu dozvoljava otklon začudne promjene vidljivog.

3.1.3. Dvije slike u ideji konceptualne udaljenosti

Krajnju granicu slikarstva nalazimo u apstrakciji. Čista ploha i čista boja postaju građa za jednu nepoznatu geometriju čiji kôd više ne nalazimo u pojavnosti, našem znanju ili nekom poznatom iskustvu. Napušta se doslovna figuracija i metafora čitanja slike koja sliku određuje predmetom odgonetavanja.[168] U ime čistog zbivanja i ishodišnih dubljih motiva postojanja *bića* slike umjetnik izvrće pogled i u tom procesu napuštanja predrasuda i jednog općeg znanja dodiruje esencu pogleda. U ovom prostoru metonimijske pozadine, gdje "svijest gleda retinalnu sliku" snalaženje unutar prostorne konstrukcije slike određeno je zakonima

[167] *Jean Francoise Lyotard:Šta slikati?*, (intervju), u: Marcadè, Bernarda.(1989.), *Časopis za vizualne medije "Moment*", br. 13, NIRO Dečja novine, Gornji Milanovac
[168] Usp. Briski Uzelac, Sonja, (2008.), *Vizualni tekst*, Centar za vizualne studije, Zagreb, str. 73-81

aperceptivne ili čiste optičke situacije piktografije. Radikalna umjetnička praksa dovela je sliku do krajnjih granica prepoznatljivosti i vizualnu orijentaciju spojila s haptičkim procesima percepcije. Newmanova 'totalna' slika *Tko se boji crvenog žutog i plavog* reafirmira plohu, ali i viđenje neopterećeno tumačenjem, odgonetavanjem ili prepoznavanjem. Pred slikom se šuti i osjeća.

Iz analitike apstraktne slike poznato je da je izmještena pozicija subjekta gledanja u slici regulirana odnosom slijepljenih planova (plošna struktura vidljivosti). Ova izmještenost iz orijentacije izravne percepcije nalaže minimalnu dvoplansku situaciju *figura/pozadina iz okvira*. Može se reći da objekti na slici stiču svoj status predmetnosti u onom času kad se nevidljiva strana objekta ogledava od pozadine. Na taj način okvir i pozadina tvori refleksivnu mjeru figure i uporište za predmetni status pojavnosti. Ovo metonimijsko stabiliziranje figure okvirom i pozadinom značajno je vizualno, odnosno materijalno obilježje slike. Budući je primarni zadatak slikarstva postizanje napetosti u izgradnji i konstrukciji vizualne uočljivosti, trodimenzionalni efekt slike (u smislu da dvodimenzionalni plan ne smeta za trodimenzionalni osjećaj situacije) postižemo ukoliko subjektu pogleda omogućimo dubinsko snalaženje unutar prostorne konstrukcije planova slike. Trodimenzionalnost u smislu izravnog odmjeravanja s realnim svijetom u ovom se slučaju nalaže neplauzibilnom pojavom ukoliko zastupamo stav da se prostornost u slici određuje invarijantnim zakonima aperceptivne ili čiste optičke situacije piktografskih elemenata slike. U kojoj mjeri optičkim stimulusima slike pokrećemo haptičke procese percepcije i u tome izazivamo psihičke vizije prostorne dimenzije slike, ima izravan utjecaj na naše poimanje fenomena dubine slike.

Obzirom da diskusije o predmetu slike nisu napustile ideju o sličnosti s našom vizualnom percepcijom, takav problem dijagnosticiranja predmeta slike u nedovoljnoj mjeri problematizira 'matricu slikovnosti' (Boehm, 1997: 79). Praznina slike u kojoj se ogleda "matrica slikovnosti", njena skraćenja, prostorna sažimanja ili gruba, naizgledno, nevješta ujednačavanja kontrasta, iskrivljenost oblika i privid općeg vizualnog nereda nisu nastali iz nesposobnosti umjetnika da, recimo, u perspektivnoj simetriji nacrta portret, ljudsko tijelo, krajolik ili konja.[169] Namjera slikara nije u dupliciranju već postojećih stvari i u-njih umetanje ukrasa kao što ni motiv slike ne nastaje u namjeri zakonomjernog precrtavanja trodimenzionalnih tijela. Slikarstvo nije ni tehnički crtež ni ilustracija. Ono što slikar nastoji zahvatiti jeste oprostorenje ili dubina prostora u ogledu fenomena pojavnosti slike čija stvarnost nadilazi uobičajeno znanje o vidljivom. Riječ je o specifičnom perceptivnom

[169] U tom su ogledu iskrivljena tijela srednjovjekovnih slika znala su se tumačiti kao nevještost slikara ne vodeći, istovremeno, računa o specifičnosti obrnute perspektive. Za više vidjeti poglavlje 4.2. (Nap. a.)

doživljaju zamjećivanja čulnih podataka, njihovoj imaginaciji i proizvođenju u koje nas slika ubacuje na svjestan ili nesvjestan način. Dakle, kad imaginarno polje slike postane stvarni predmet doživljaja tada, kaže Boehm, činimo vidljivim ono što bez slike i neovisno o njoj ne bi bilo vidljivo.

U susret ovom paradoksu opažanja praznine slike korisno je spomenuti tezu o vidljivosti *kao* i vidljivosti *u* engleskog filozofa Richarda Wollheima.[170] U raspravi o reprezentacijskom statusu slike, Vanda Božičević detektira da Wollheim pridaje vidljivosti *kao* izravnu reprezentacijsku ulogu dok vidljivost *u* smjera širem pojmu reprezentacije i grananju prema imaginarnom sustavu predočavanja. Razliku između ova dva tipa vidljivosti Vanda Božičević postavlja u sklopu problematičnog statusa recepcije, tzv. *prikazivačkih slika* te zastupa tezu "*(...) o naivnom nerazlikovanju slike od predmeta motivirane idejom da u slici doslovno vidimo same predmete.*" (Božičević, 1990: 81). Iz toga se može zaključiti da se uporaba vidljivosti *kao* često koristila za zrcalnu teoriju oponašanja u oniričkim predstavljanjima magijske povezanosti ljudi i bogova dok je vidljivost *u* omogućila da se umjetnička imaginacija realizira u razgovjetnost samog čina opažanja. U interpretaciji Wollheimovog razvida dvaju pogleda *kao* i *u*, zamjedbena cjelina slike u slučaju *kao* može se pripisati nekoj propozicijskoj, tematskoj sadržini dok se parcijalna uspostava vidljivosti *u* pripisuje "slikovnoj perceptualnoj prisutnosti" (eng. *pictorial perceptual presence).*[171] Ono na što Wollheim smjera donekle rasvjetljava jedno od temeljnih pitanja slikarstva koje se ne nalazi toliko u tehnikama preoblikovanja koliko se pronalazi u relacijama sa stvarima na razini umjetničkog postupka i načelnog razumijevanja slike kao medija.

> "*Seeing-in permits an unlimited simultaneous attention to what is seen and to features of the medium.*"[172]
> (Viđenje-u dozvoljava neograničenu simultanu pozornost na to što je viđeno i na odlike medija.) Prev. Vlado Zrnić

Da razjasnimo: u slučaju viđenja *u* cjelina se slike otvara pogledu na način na koji i sam pogled biva zatečen i uhvaćen u mrežu semantičkih čvorišta (opažanja i mišljenja) rascijepljenog tijela slike. Ovaj rascjep privida (jer nešto vidimo na slici, ali u isti trenutak ne razumijemo kako vidimo to što prepoznajemo) uslijed jake konotacijske veze s idejom realističke predstave svijeta često se nadopunjuje metaforičkom poetizacijom koja je, svakako, određena našom kulturnom pozadinom, tj. o samoj se rascijepljenosti ne vodi

[170] Wollheim, Richard. (1980.), *Art and its Object*, Cambridge University Press, Cambridge
[171] Usp., Pettersson, Mikael. (2011.), *Seeing What Is Not There: Pictorial Experience, Imagination and Non-localization*, u: *British Journal of Aesthetics*, vol.51, Oxford University Press, Oxford
[172] Wollheim, Richard., *Art and its Object*, str. 212

dovoljno računa u onoj mjeri u kojoj dominacija prepoznavanja sadržaja zaposijeda predstavu. U filmu je, na primjer, rascijepljenost zamijenjena pristajanjem na optičku varku, a optička se varka dodatno ukrašava perfekcijom nevidljivog reza (rakord), slike visoke rezolucije, bogate rasvjete, efektnom glumom, a danas i 3D slikom. Rascjep slike o kojemu je riječ, međutim, izvan je dometa poznatosti našeg optičkog iskustva u prirodi.

Ako bolje promotrimo, u naturalističkim slikama prikazivačka dominanta (nalazimo je u okularocentričnom modelu linearne perspektive) dovela je do umanjivanja ili izbacivanja svih onih vrijednosti percepcije koja nisu u nadležnosti poznatih pravila vizualizacije. Večernje škole slikanja i dalje uče po motivu pa je problem crtanja izvrnute čarape uistinu nerješiva zagonetka. Veliku ulogu u kontroli rascijepa slike imaju kulturni kodovi proizašli iz poznate ljudske 'metaforičke' sklonosti da se nepoznate stvari mogu prepoznati osobinom ili dijelom neke druge, nama poznatije stvari.[173] Na primjer, privid stvarnosti tehnike trompe l'oeil izravno povezujemo sa znanjem o uređenosti vizualne percepcije pravilima centralne perspektive. U ovom je primjeru prepoznavanje omogućeno uporabom jezika, onog jezika što zna, s kojim je znanje o zakonima projekcije i znanje o svijetu nacrtalo te slike. Slika, dakako, nije Gutenbergova tiskarska sprava već je otkrivamo u okviru saznanja onog što se doznaje. Postizanje znanja slikom znači da su praznine i oštri zasjecajući rubovi figure u slici prostori za dostizanje znanja o njima i uspostave jedne vrste perceptivnog reda koji, eventualno, u krajnjim ishodima prepoznavanja može odgovarati onom protokolu znanja na kojem se bazira leksička jezična konkretizacija. Slika, dakako, smjera jeziku i razumljivosti, ali jednom jeziku kojeg, u stvari, neprekidno dostiže, odnosno, u formulaciji Boehma, jeziku koji se stiče.

Slikanje po uzusima realističnosti ili prepoznavalačkih osobina predmeta (odgovara pojmu verosimile ili tzv. vizurnom realizamu) svakako stremi ka što savršenijem preslikavanju predmeta. Uz predmete se tim načinom preslikavaju svojstva i značenja estetskih funkcija i normi nekog poznatog sustava izvan slike. Prazni označitelji na slici tako zadobijaju svoju metaforičku funkciju nadopunjavajući nedefinirani, prazni predmet slike estetskim normama drugih sustava. Prema pravilima preopširnosti, lijepe slike posuđuju misli iz drugih područja znanja kao što su to, na primjer, sadržaji koji sa samom slikom i nisu povezani na način da se takav sadržaj ne bi mogao analogijom prikazati u nekom drugom mediju; recimo, izvedbom u kazalištu, u književnosti ili filmu. Prevladavajući sadržaji takvih slika opterećeni su retorikom kazivanja i metaforom čitanja iz druge ruke što se jasno uviđa u

[173] Sustave kontrole sustavno kritizira Michel Foucault u raspravi o reprezentaciji. Pri tomu navodi interesantan primjer 'čestog običaja' iz Descartove opaske sličnosti: "*otkrivši neku sličnost između dviju stvari, i jednoj i drugoj, čak i u pitanjima u kojima se one doista razlikuju, pridajemo ono što smo utvrdili za samo jednu od njih.*" Foucoault, Michel: *riječi i stvari*, str. 69

prekrivanju ontološkog manjka slike viškom teksta. Nedohvatljivost treće dimenzije, koja je uvijek nekako na vrhu prstiju ili oštrice olovke, nadomješta se raznim pripovijesnim tehnikama koje s izvornim smislom slikovnosti imaju samo probleme i sukobe. Slikarstvo se s tim umetnutim pojavama izrazite metaforičke provenijencije usmjerava na ukazivanje na predmet izvan slike, na fantazmagoriju i ilustrativnu funkciju opisivanja i oponašanja već postojećih stvari i pojava svijeta, bilo u živom svijetu ili preneseno u bajkama. Ukrasna dimenzija slike ili slikovitost ovdje dolazi u prednji plan komentara. Zahvaljujući vještini ili majstoriji slikara, takve slike znaju zbuniti osjetila i pružiti nam lažni osjećaj istine. Usaglašavanje slike s takvim čuvstvima mijenja logiku strukture slike i dovodi do neumjerenog podražavanja privida kakav nalazimo u tehnici trompe l'oeila.[174]

Može se učiniti da slikanje na plohi zaista predstavlja nemogući čin u odnosu na funkciju slike koja se ovdje zagovara - predstaviti neprikazivo i nevidljivo! Na umjetničkim akademijama bi moglo izgledati da poduka iz crtanja anatomije ili akta možda i nema smisla. Zašto se truditi oko crtanja nečega što već postoji kao takvo ili se samo po sebi ne može vidjeti i nemoguće razumjeti u količini koja bi zadovoljila osnovne uvjete našeg radoznalog subjekta pogleda? Neumjereno prepuštanje retoričkim sredstvima regulacije teksta često pristaje na obmanu slike, zatvara se oko pred lažnim svjedočanstvom i efektu pseudorealističnosti ne poklanja se nužna pozornost. Ispada da je pitanje preudorealističnosti figura gotova činjenica, istina i materijal koji je suvišno prokazivati. Je li cilj umjetnosti praviti pseudorealizam?

U činjenici da su slike nastale u odgovarajućim uvjetima plošne percepcije zaboravlja se na cijeli niz izrazito (s)likovnih postupaka koji su u suštini konstrukcijske prirode nastale prema zahtjevima umjetničkog postupka kao načina na koji odmjeravamo svoj odnos prema fenomenu vizualne percepcije. Znakovi i simboli koji zastupaju predmete po sličnosti nisu ključni indikatori za razumijevanje slike. Ono što je zajedničko svim slikama je upravo različitost koja ih dijeli jedne od druge. Zato je potrebno postaviti pitanje o razlici slike i stvari na temelju čega se zasniva logika slike i pojam o konceptualnoj udaljenosti slike i vizualnog osjeta. Logično je za pretpostaviti da opažanje slike nije samo čin gledanja onog što se ne može ne prepoznati, već gledanje u promatranju ne onoga što se vidi nego načina na koji se uspostavlja vidljivost. Time se aktualizira tehnika i dovodi u jednakomjernu poziciju sa sadržajem.

Da bi se ustanovio način uspostave vidljivosti slike i, ujedno, odijelio od vidljivosti izvan slike, Boehm sagledava u potrebnom vremenu logike prikaza slike: "*Vrijeme gledanja*

[174] Usmjeravamo čitatelje na Bätschmannovu kritiku Lebrunovih bakroreza u poglavlju 2.2. (Nap. a.)

je vrijeme zapažanja ili odmjeravanja elemenata slike potrebno da se obilje amorfnog i razmrvljenog bitka kristalizira i postane trajanjem."[175] Trajanje je u ovom slučaju dimenzija životnosti slike oprimjereno u vremenosti koju slika utjelovljuje u osjećaju haptičke dubine. Obzirom na drugačiju postojanost našeg odnosa prema predmetu u-slici od one s kojom smo postavljeni u vremenu života, nije potrebno naglašavati da je upravo kontemplacija slike kao vremenska dimenzija s kojom zalazimo u prostor specifične haptičnosti, stvarna dubina psihičkog polja slike.

Prema uvidu u ekspresionizam, informel, fluxus i dr., slika napušta prisilu okularocentričnosti i otvara vlastitu narativnu strategiju u kojoj se osjeća i misli slikarevom akcijom upisivanja. Granična linija između trodimenzionalnih tijela u prirodi i dvodimenzionalnih oblika na plohi slike govori nam o postojanju razlike sustava povezanih nevidljivim, ali visoko motiviranim principom obilježavanja koji možemo nazvati organizacijom jedinstva. Riječ je o reduktivnom postupku likovne naravi koji se ne može naučiti na način kako se uči crtanje trodimenzionalnih tijela na dvodimenzionalnu ravan slike. Reduktivni postupak otkriva svaki slikar za sebe. Znanje o zakonima projekcije trodimenzionalnih tijela na plohu nije presudno pitanje slikarstva. Istina je da način na koji se opažaju predmeti u prostoru slike ovisi o fizičkim obilježjima predmeta, njihovim vizurama ili o izomorfnoj tehnici prenošenja nacrtnih osobina. No, više od jedne naučene reakcije vidljivosti, opažanje (viđenje) ovisi od naše reakcije utopljene u anonimnost širokog polja asocijacija i vizualnih senzacija koje nastaju u postupku slikanja. Procjenjivanjem tendencija i konceptualizacijom kognitivnih procesa odjeljivanja, sažimanja i ujednačavanja slikar unosi u predmet slike novu prirodu oblika. Postoji, dakle, konceptualna udaljenost ili distanca koja sliku odjeljuje od načina prirodnog viđenja. Interpretacija slike mora računati s ovim presudnim karakterom svake slike.

Susret osjećaja života i slike nije u krajnjoj liniji zadan u tehnici crtanja jer znamo da se puka tehničnost izričito bazira na reprezentaciji trodimenzionalne iluzije. Iluzija trompe l'oeil nestaje kad pogled usmjerimo na plohu. Tada se sva čar slikovitosti obojanih ploha, dražesnih oblika i metaforičkih aluzija pretvara u prevaru stvarnosti pogleda. Stvarnost koju takva slika hini prikazati nije ona stvarnost koju slikarstvo želi dostići. Zbiljskost slike, dakle, ne bi trebalo zamjenjivati s realističkim nastojanjima da se slikom zastupljeni predmeti ontološki vezuju za svoj pra-lik u živom svijetu. Pra-lik prikazan u slici više je znak ili simbol i u stvarnosti predstavlja povijesni odraz dotične kulture. Boehmov "ontološki višak" slike oprimjeruje funkciju reprezentacije slike načinom postojanja u prikazanom, a ne u izvedenoj

[175] Gadamer, Hans-Georg. (2003.), *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb, str. 272

sličnosti ili analogiji. Prirast "viška značenja" u Boehmovoj hermeneutičkoj interpretaciji slike, napominje Sonja Briski Uzelac, potvrđuje medijsku autonomiju slike, ona je nešto više od predmeta prikaza, nešto što se u hermeneutičkoj praksi odnosi na utemeljenje teorije o ontološkom statusu slikovnosti.

Točnije, sad kad smo podvukli crtu između trodimenzionalnih stvari i dvodimenzionalne slike zalazimo u prostor čiste slike. Tu se, naime, slike i dalje rasčlanjuju i dijele. Ukazati ćemo na primjere slikarstva Barneta Newmana i Pieta Mondriana prema kojima Imdahl rasčlanjuje dvije divergentne slikovne pojave. Imdahl razlikuje etički domet Newmanove slike od estetske nazočnosti Mondrijanovih kompozicija čiste plohe.[176] U jednom i drugom slučaju apstraktnog slikarstva Newmanovo slikarstvo stremi ka kategorijama konstrukcije slike koja je izvan dometa mentalnog razjašnjenja te je suprostavlja primjeru Mondrijanovih 'rešetki' gdje je slikovna kompozicija razriješena prema znanju o ideji plošnog prikazivanja. Imdahl upućuje na činjenicu da Newman ne crta predmete niti oblike na način na koji ih Mondrijan slaže i grupira (Imdahl ga uspoređuje s dizajnom) u obliku dijagramske točnosti. Konstruktivni karakter Newmanove slike izdiže se iz sklopa čitljivosti i vizualne prepoznatljivosti kao nečega poznatog. Štoviše, vizualno prisustvo slike nadilazi bilo koji zamišljeni kut promatranja ili točku interesa s koje se prizor u slici raspoznaje ili s kojim se možemo identificirati. Svojom dimenzijom Newmanova slika nadilazi obuhvatnost ljudskog oka i na taj način sugerira svoju dematerijalizacijsku sadržinu. Uhvaćeno oko u subjektovoj neravnoteži - subjekt se ne može uhvatiti za niti jednu konkretnu stvar - oko lebdi i u tom lebdenju razumije plavost kao razliku i kao paradoks materije. Transcendentalni učinak prostornog sklopa slike prelazi na promatrača u vidu sile opažanja kao energetske osnove slike. To nisu materijalizirane vizije ili dijagramske sheme nekog mentalnog rješenja ili neke optičke sile koja se i dalje može objasniti matematičkom formulom, nego sirova sila zračnog prostora kontemplacije. To je prostor čistog slikarstva i kao takav predstavlja univerzalnu matricu slikovne ideje. Prostor u slikarstvu, nalaže Imdahl, određen je plohom, ali ta ploha nešto je više od same geometrije - ona je mentalna ploča nesagledive dubine koju Mondrijan, ipak, sažima u shemi okvira i plohe. Međutim, za razliku od crtanja na plohi Newmanov prostor je osjetilan i bezdimenzionalan. To nam ukazuje da se primarni slikarski motiv nalazi u-slici, u prostoru čiste mentalne refleksije povezane s najvišim načelima etike, onima koje Levinas uzdiže iznad normi pojavnosti i razumijevanja:

[176] Imdahl, Max. (1986.), Izbor tekstova, Muzej savremene umetnosti, Beograd, str. 32-49

"Umjetničko djelo sadrži jedan smisao koji nije konačan već stoji u odnosu spram beskonačne mogućnosti interpretacije posmatrača, slušaoca (...) Ono nas naprosto pogađa i izaziva svojom drugošću, svojim "transcendentnim licem" i dovodi nas do granica etičkog iskustva time što sama umjetnička slika jeste uvijek više nego slika i zalazi s one strane bivstvovanja u carstvo etičkog smisla."[177]

Primjer Newmanovog slikarstva odnosi se prema jednom totalnom prizvuku čulnosti u kojem se pogled na-sliku izmješta u pogled u-slici pa se s tim načelom postojanja u-slici-viđenog orijentacija pojavljivanja predmeta ne može sagledavati prema načelnim shemama poznatosti izvan slike. Negacijom okvira (ekstenzivnim proširenjem slike na dimenzije veće od čovjeka) Newmanova slika dodatno se udaljava od orijentacijskog polazišta Mondrianove apstraktne predmetnosti i prelazi u kontrapoziciju okularocentričnosti bilo kakvog poznatog mišljenja ili bivstvovanja. Polazeći s te unutrašnje točke prikazivanja, koju, budi rečeno, srednji vijek prisvaja u postupku crtanja obrnute perspektive i ideji *zlatnog neba*, svako moguće iscrtavanje predmeta nezaobilazno se oslanja na autonomna načela konstrukcije slike čija se pravila razlikuju od konvencija kompozicijskog precrtavanja trodimenzionalnih tijela na plošni okvir slike. Ploha se u suštini jednog takvog apsolutnog poimanja slike pojavljuje kao visokoosjetilni prostor specifičnog čulnog koda. Poput slijepca koji u mraku dodirom zahvaća pojam o predmetnosti i vremenosti, prostor se definira samim sobom u odnosu punog i praznog, slikar ga razgraničuje pokretom ruke odcrtavajući rascjep (procjep) između vidljivog i nevidljivog, percepcije i zbivanja da bi dospio do slike-šava.

[177] Levinasova promišljanja u kontekstu *blizine* sopstva *Drugog* polaze od definicije blizine koja nadilazi ideju geometrijske distance (ona je imanentna linearnoj perspektivi) jer subjektovo približavanje prvenstvu, tj. zaposijedanja privilegije, predhodi stvaranju. Pojam *blizine* za Levinasa je utjelovljen u pojmu osjećajnosti, topline i emocije kojeg pridružuje materinstvu. (Nap. a.). Za više vidjeti: Levinas, Emanuel. (1999.), *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*, Jasen, Nikšić. Za citat vidjeti u: Perović, Drago. (2011.), Lice ranjivosti, *Hegel i Levinas:do gole kože*, u: *Dijalog*, Časopis za filozofiju i društvenu teoriju, Centar za filozofska istraživanja ANUBiH (CFI), Sarajevo, str. 99-115

3.2. Informacija slike u svjetlu metonimijskog kontigviteta - propusnost, otpor i razlika

S prijelazom u 19. stoljeće mijenja se pojam svijeta, stvarnosti i 'kreacije'. Divljenje i opise modela izvan slike zamjenjuje konkretniji model slike. Još se odavna znalo, bar je slikarima bilo jasnije i važnije, da se uređuje slika, a ne nečija kreacija. Proizvodna analitika slike rezultirala je zamjenom modela izvan slike za model slike. Motiv je slika, a ne poruka. Preko slike slikar stječe iskustvo i znanje pa se može reći da je iskustvo slike njena zbiljskost i jedna vrsta filozofske upućenosti slikareve svijesti. Realni odnos prema slici je, ističe Fiedler, koncepcija realnosti.[178]

Realističku koncepciju Descartovog perspektivizma (okularocentristički model) slikarstvo 20. stoljeća radikalizira apstrakcijom. Svladavši zakonitosti linearne i atmosferske perspektive, slikarstvu 20. stoljeća, izgleda, nije preostalo ništa drugo nego se pomaknuti korak unazad, ka nevidljivim nitima koje sežu od medija slike do ishodišnih principa percepcije. Najvažnije otkriće i prava informativna vrijednost "nove" slike" je pokrenutost (temporalnost) percepcije. Dinamika percepcije postala je dinamika shvaćanja. To je pretpostavljalo upoznavanje s dinamikom odnosa vizualne percepcije i zahvata njene moći - dopiranje i združivanje s pounutrenim radom, znanjem i iskustvom života. U označenim tragovima boje, u ogrebotinama površine, procjepima vidljivosti i prirodnom filtriranju medija slike slikar krči put k izvoru - probijena je opna mimetičke granice između podražavanja i proizvodnje. Cezanne i Seraut radikalno pomiču žižu slikarskog interesa do samih granica vidljivosti. Skrivenu tajnu percepcije slika dostiže tek uz pomoć specifičnog rezultata materije boje, plohe i forme.

Od srednjevjekovnog slikarstva ikona, gotičke graditeljske umjetnosti i renesanse pratimo odnos materije i izraza. Slikopisci su iz boje estrahirali inteligibilnu svijest o svjetlosti duha, gotički graditelji u tehnologiji ugledali su prazninu,[179] a renesansa s druge strane vidljivosti nevidljivi nacrt svijeta. Umjetnost je oduvijek bila intrizična materiji u kojoj nastaje bez obzira na to *što* nastaje.

Razotkrivanjem medija slike slikari, kao što je Cezanne i Seraut, razotkrivaju granice ljudske percepcije. Na naturalističkim slikama vidljivi otpor medija u vidu izvedene slike specifični je umjetnički zor mentalnog koncepta svijeta. To je rezultat kognitivnih procesa propusnosti koji se velikim dijelom odnosi na procese metonimijske i metaforičke

[178] U prove poglavlju spomenuli smo Fidlerovu misao o "*svemu onome što je realno prema slici.*" Za više u: 1,6.1. Aktivna zona umjetničke slike - *Logos* slike u-sebi pretpostavljenog bića na str. 62

[179] Usp. Dvořák, Max. (1999.), *Idealizam i naturalizam u Gotičkoj skulpturi i slikarstvu,* u: *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, str. 93

konceptualizacije višeslojnih podataka u mozgu i njihove informacijske obrade u umu.[180] U slici se zornost translacijski prenosi u poetiku. Prijenos s kognitivne razine na tehničku koncepciju slike nalazimo u fokusu istraživanja značenja i funkcije informacije.

Na pitanje: da li poetika sadrži informaciju? odgovorit ćemo da nas poetika zasigurno informira. Informira nas Kleeova slika *Valovita polifonija* (sl. 3.3.) koja može materijalizirati tonsku skalu bojom i oblikom, učiniti je vidljivom i omogućiti da se proizvodnja glazbe realizira izvan glazbenih instrumenata. Informira nas Čehovljeva novela (valjda se tako zove jer nam daje novost) kao vid "*približavanja tipu regresivnih raspleta koji svim motivima uvedenim u novelu daju novi smisao.*" (Tomaševski, 1998: 100). Ti su novi motivi, navodi Tomaševski, "*značenje iskaza velike težine, sa snažnim skrivenim potencijalnim emocionalnim sadržajem.*" Kafkin roman *Proces* može biti metafora s asocijacijom na ultimativnu strukturu administrativnog aparata, ali postupak njenog osujećenja bilježe metonimije njegova realističkog stila: preciznih opisa kao zamjene za preciznost aparata prisile. Izrazi njegovih riječi intrizični su jeziku u kojem su nastali, ali mu ne pripadaju.[181] Doduše, umjetnička informacija nije ona ista informacija iz svijeta prirodnih znanosti. Za razliku od standardnog oblika prenošenja obavijesti, informacija se, tumače semantičari, teoretičari i filozofi, smatra novost i drugost od nečeg poznatog. (Lotman, 1987; Biti, 2000; Floridi, 2008). Informacija slike nije sadržana u prikazivanju onog *što* znamo o stvarima i pojavama svijeta već ona odgovara u skladu ideje o propusnosti, tj. o tome *kako* i na koji *način* to što vidimo ujedno razumijemo i doživljavamo kao vidljivost.[182] Stoga sliku ne možemo smatrati za skup podataka koji su jednostavno preslikani nekim postojanim automatizmom već je taj preslik nastao u odmjeravanju nas i tehnike slikanja pomoću koje razumijemo naših-ruku-djelo. Oznake postojanosti slikovne ikonike u svojoj su biti informacije koje nam se otkrivaju u gledištu i stavu prema onom *za-što* su predstavljene.

---

[180] Termin *kognitivna propusnost* uvodi američki kognitivni psiholog George A. Miller. Propusnost se odnosi na slučajeve između sudova i ograničenja kratkoročne memorije (eng.: *short-therm memory*). Riječ je o *bottleneck* problemu koji se u kognitivnoj lingvistici, prema Panther i Thornburg, primjećuje upravo na metonimijskoj razini "sa što manjim reći što više". Za više vidjeti: Miller, A. George. (1956.), *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information* (originally published in *The Psychological Review, 1956, vol. 63, pp. 81-97*), URL. http://www.musanim.com/miller_1956/ (pristupio, 21.11.2013.); Također: URL.http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/06_2004_pantherthornburg.pdf (pristupio, 23.11.2013.)

[181] Po ovom pitanju znakovita nam je bila usporedba talijansko-engleskog "filozofa" informacije Luciana Floridija koji uspoređuje informaciju s godovima stabla što omogućuje šire saznanje o njegovoj starosti. Za više u: Floridi, Luciano. (2008.), *Trends in the Philosophy of Information*, pr., Pieter Adriaans and Johan van Benthem u: *Handbook of Philosophy of Information*, Elsevierstr. 113-131, Također, pogledati uvodni članak u istoimenom zborniku od Johana van Benthema pod nazivom: *Information is what information does, str. 3- 26*

[182] Pošto je slika *novum*, rasprava o slici bila je čestom metom kritike. Raspravu i analizu o informaciji u procesu vizualizacije vidi u: Chen, Min i Floridi, Luciano. (2013.), An Analysis of Information in Visualisation, URL. file:///Users/mac/Desktop/http-::www.philosophyofinformation.net:publications:pdf:aaoiiv.pdf.pdf (pristupio, 23.11.2013.)

Gledište i stav pojedinca u ovom slučaju procjenjuje skup dodirnih točaka s kojima medij registrira postojanje sile koja se naslućuje i preuzima iz vidljivosti slike. Iz gledišta i stava formiraju se imaginarni konstrukti u nepreglednom prostoru umne konceptualizacije (temporalizacije) čiju funkciju nalazimo u tehnikama i interpretativnim strategijama medija s kojima oblikujemo mišljenja i stječemo uvid u sadržaje naše svijesti. Pojam pokrenutosti izraza ovdje nalazi svoje uporište.

Ovdje smo primorani da medij slike uskladimo s drugim medijima kao što je to, na primjer, medij jezika ili ona druga strana prema kojoj slika stječe svoju razliku. Obzirom na činjenicu da je gledište slike usko povezano s registracijama optičkih signala i kvantifikacijom optičkih podataka s kojima izgrađujemo stav i svijest o vizualnoj percepciji, interferencija slike s jezikom ne odnosi se jedino na ono što vizualizira jezik (metafora gledanja) već i na razgranatu mrežu vizualnih taktilnih i perifernih podataka čvrsto povezanih za specifične vizualne indikatore. tj, u terminologiji znanosti o informaciji, poznatije pod nazivom *vizualni* kanali.[183]

U promatranju slike i otkrivanju novosti, one novosti koja direktno utječe na bistrenje vidljivosti, materijalnost je nezaobilazni indikator u formiranju načina vizualizacije/opažanja vizualne mape i njene komunikacijske uloge. Pitanje je: Što se komunicira slikom? Na ovom paru odnosa tehničke svojstvenosti (forma) i razumljivosti (shvaćanje) informacija je, tumači nam teoretičar informacije Luciano Floridi, svakako nešto kao donošenje materije u formu i forme u sadržaj, dakle, nešto opažajno i predmetno te kao takvo priopćivo stanje činjenica (Floridi, 2008). Floridijeva teorijska širina "filozofije" informacije (FI) otvara fundamentalna pitanja o komunikacijskoj logici same strukture medija i medijacije. Iznova se poseže za Platonovim i Aristotelovim učenjima, za načine shvaćanja temeljnog misaonog pojma *ideje* i *pokrenutosti* izraza koji se ovaj put temeljitije sagledava i interpretira u duhu realnih odnosa materijalnog i misaonog, tj. u promišljanju neraskidive napetosti između egzistencijalnog opstanka, medija i mentalnog procesiranja. Posezanje za antičkim znanjima i njihovim dosezima mišljenja u raspravi o spoznajnoj funkciji informacije zauzima važno mjesto u istraživanju povijesti značenja i uporabe informacije u dostizanju svijesti o svijetu oko nas. [184] U tom se pogledu s raznih strana može primjetiti da se proces naše svijesti u najvećoj mjeri oprimjeruje kroz svijest o vizualnoj percepciji kao primarnom mediju misli i kao jedna otvorena mogućnost da se u gledanju zahvati jastvo i bit opstanka.

[183] Ibid., str. 8

[184] Usp. Burgin, Mark. (2010.), *Theory of information, Fundamentality, Diversity and Unification*, World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd. Covent Garden, London; također: Carl Friedrich von Weizsäcker. (1988.), *Jedinstvo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo

Znajući, pri tome, da je u antici pojam *theoria* usko vezan za vizualno opažanje kao proces mišljenja, intrigantno pitanje o informaciji zaokuplja i naš predmet slike kao mjesta intenzivnog zbira fenomena vidljivosti.

Informaciju ne možemo jednostavno definirati. U svojoj samoj suštini, ističe američki teoretičar informacije Mark Burgin, ona je proces naše svijesti s kojim se ujedinjuju fundamentalne spoznaje u jednu idejnu svijest kao temeljno uporište znanja i samosvijesti. Nadalje, u razumijevanju pojma informacije, tumači američki biofizičar Werner R. Loewenstein, riječ je o potrazi za stabilnim konceptima znanje-informacija koji se shvaćaju za mjeru reda u smislu kvantificiranja instrukcija potrebnih da se proizvede određena organizacija.[185] U informatičkoj nomenklaturi pojam kvantifikacije omogućuje kvalitativno i kvantitativno opisivanje opažanja, odgovara strukturi informacijskog sustava u kojoj su podaci ispravno uređeni prema pravilima, odnosno u skladu sintaktičke raspoređenosti koja upravlja datim sustavom. Sintaksu, ističe Floridi, valja shvatiti u proširenom obliku kao mjeru u određivanju oblika, konstrukcije i sastava sustava. S tim ogledom postaju nam jasnije književne strukture koje Mukařowský razlaže na estetske funkcije, norme i vrijednosti jezika dok na planu slike hermeneutičke strategije analize i interpretacije ikoničke strukture razotkrivaju same temelje *nadsuprotnosti* ikoničke diferencijacije koje postaju aktualnim silama odnosa i temeljnim sredstvom u tumačenju viška značenja - u ovom su slučaju *informacije*.

Vidljivost u slici, rekli smo, razlikuje se od vidljivosti u prirodi. Preuzimanjem iz prirodnog slika isporučuje *vizualni ekstrakt* imaginarne predočivosti koji je rezultatom upravo onih nevidljivih parametara vidljivosti s kojima se, prema krajnjim uvidima psihologije percepcije, služimo u izravnoj percepciji. Fiziološka struktura temeljne skopičke razine oka jednakomjerno reagira na promjene svjetlosnih impulsa bilo u prirodi ili na slici. Na primjer, uloga kontrasta na slici nije jedino u tome da nas podsjeća na, recimo, odnose između tamnih i svijetlih površina za koje smo naučili da taj tip kontrasta u slici formira oblik predmeta. Pravilnije je kontraste smatrati osnovnim funkcijama naše percepcije pošto se kontrastiranje tamnog od svijetlog (u široj ekspoziciji to je odnos prednjeg plana i pozadine ili kod Malevičeve slike *Crni kvadrat na bijelom polju* zahvaća teorijsku vrijednost) funkcionalno ne razlikuje od odnosa između većeg i manjeg, čvršćeg i mekšeg ili u značenjskoj varijanti antinomije pojmova (dobro i zlo, vidljivo i nevidljivo i sl.).[186]

[185] Usp., Loewenstein, R. Werner. (1999.), *The Touchstone of Life*, Oxford University Press; također: Loewenstein, R. Werner. (2010.), *Physics in Mind: A Quantum View of the Brain*, Basic Books, New York, N.Y.
[186] Usp. Gibson, J. James. (1982.), *Reason for Realism*, Lawrence Earlbaum Associates, Publishers, Hillsdale, New Jersey, London

Dakle, nije upitno da je nešto tamnije ili svjetlije, da je veće ili manje koliko je, u svakom slučaju, interesantan 'odnos' koji se postiže između suprostavljenih elemenata kontrasta. Obzirom da se takvi odnosi mjere i odmjeravaju prema napetostima u polju vidljivosti, upravo je taj odnos u fokusu istraživanja informacijske vrijednosti slike. Time se nalaže pozdanost informativnog sustava da nam učini predmete ili pojave jasnima ili manje jasnima, tj. osjetilno shvatljivima jer se informacijska vrijednost slike ne može svesti na tehničko mjerenje po nekoj legendi mjera.

Naš memorijski mehanizam baždaren je na pamćenju i selekcijskom grupiranju polisemičkih odnosa. To su čvorišta svijesti i prijenosa koja prije svega imaju funkciju *simulacije*. Lacan ih je nazvao *dijadama* (Lacan, 1986: 246-260). Koliko su ti odnosi primjenjivi na stvari vanjskog svijeta, tj. u kojoj mjeri neka slika, kao sadržina tih odnosa, može biti primjenjena na predmet svog denotata u prirodi ovisit će o njenoj razlikovnosti, odnosno našoj interpretaciji. Jedno je zasigurno izvjesno i pouzdano, a to je vezano za ulogu slike da nas, bez obzira je li napravljena s namjerom da oslikava nama već poznate stvari ili je čista apstrakcija, ona treba pobuditi i ostvariti predispoziciju za osjetilnu percepciju i misaonu konceptualizaciju kako bi izvršila svoju ceremonijalnu funkciju. U tomu se nalaže smisao istraživanja suprotnosti i razlika.

Ni fotografija, koliko nas god opčinjuje realizmom onog što prikazuje, nije izuzeta iz ustroja rečene vizualne konstrukcije ikoničkih razlika i odnosa pomoću kojih se inače uspostavlja osnovna razina ikoničke napetosti neophodne za naša simultana odmjeravanja, prosuđivanja i uspostavljanja značenjskih parametara. Riječ je o specifičnom raspoznavanju općih uvjeta percepcije slikovnih elemenata (vizualni kanali) ustrojenih po apstraktnom modelu apercepcije i kao takvi su različiti od uvjeta u prirodi. Imdahl ih precizno analizira:

> "*(...) ugao u okviru slike je u stvari sasvim namjeran, jer tko već gleda četverouglo (...) To je donekle samovoljan akt, da se neki pejzaž stavi u četverougao (...) to je prosto isječak, kao prozor, iako ni prozor neme nikakve veze s pejzažom (...) dakle, to bi bio problem s rasporedom, moglo bi se zamisliti - da se kaže: Moram se orijentirati u bilo kom obliku raspored unutar slike ili kompoziciju ne samo prema motivu pejzaža, nego i prema okviru slike (...) i kad Vi kažete - što kažete s punim pravom - da ovdje u oblaku i kuli imamo pravi kut, onda taj kut treba gledati povezano s kutom na rubu slike, tako da se u izvjesnoj mjeri kut na rubu slike potvrđuje kutom koji čini oblak sa svjetionikom, kao i obrnuto, da se kut koji čine svjetionik i oblak potvrđuju kutom na rubu slike. Razumijete, to su stvari, koje u stvarnosti nikad ne možete vidjeti. To ne biva. Da se pejzaž vidi četverokutno, to nema nikakve veze s pejzažom.*" (Imdahl, 1986: 55)

Upućivanjem na sliku oko uspijeva organizirati svoju vidljivost u odnosu na

relacije zastupljene u samoj slici (Imdahl je imenuje ikonikom), dakle, na one relacije koje slika dostiže u uvjetima svoje filtracije i naše kognitivne propusnosti. Preuzimanje sadržaja iz dosega ostalih osjetila za oko je neprimjetno pa se nevidljivosti u slici ne mogu jednoznačno odrediti metaforičkim nagađanjima prema izgledu predmeta i što bi takav predmet prema izgledu trebao značiti u vanjskom svijetu izvan slike. Ono više od prikazanog jest 'preuzimanje' ili 'estrahiranje' s čime slika, u okviru vizualnog rješenja, dostiže potrebnu razinu značenja. Time slika ispunjava uvjete autonomne semantike. Različite valencije slikovnosti jesu instrumentarij svakog pojedinog slikara da nam prikaže izvedbeno rješenje takve vizualne predstave, u svakom slučaju različite od onog na temelju čega su nastale. Stoga, smatra se, *informativna vrijednost* slike manje se tiče onog što slika prikazuje, koliko više onog što u prikazu predstavlja.

Za-što se slika predstavlja, rečeno je već u predhodnim izlaganjima, nije jednoznačno određeno preslikom na površini koji pretpostavlja prizoru na slici neko značenje izvan slike. Više od *obavijesti* o vidljivom sadržaju, o onomu *što* vidimo, slika nam nudi *novost* jer ono *što* je na slici vidljivo u-načinu-na-koji, odnosno *kako* je to vidljivo, ne postoji kao takvo u svjesnom iskustvu izravne percepcije. Možemo li time reći da nam slika predočava nesvjesno? U tom pogledu istraživanje informativne vrijednosti slike nije u tolikoj mjeri zastupljeno s onim *što* znamo koliko je zastupljeno s onim što nam takav prepoznati materijal čini svojom originalnom predstavom. Dakle, u pitanju originalnosti slike su diskretna obilježja vidljivosti jedne nadasve aperceptivne i eksteritorizirane situacije s čim nam slika omogućuje da vidimo stvari i pojave koje u zbilji nisu zamjetljive prostom oku.

* * *

Razloge zbog kojih se uporna nastojanja u dokazivanju izvorišta slike nalaze u čimbenicima sličnosti (figura na slici denotira figuru izvan slike) možemo potražiti u činjenici da se javni prijenos informacije izvodi opće poznatim znakovljem prihvaćenog simboličkog koda neke kulture pa je u tom smislu određenje značenja svakog znaka ili cjeline u kojoj se takvi znakovi prepoznaju usko povezano sa stupnjem konvencije ili običajem date kulture. Iz pregleda semiotičkih istraživanja uobičajeno je da se javni prijenos informacije služi metaforičkom segmentacijom kojoj su pripadni kodovi naše percepcije prema kojima formiramo standardne izomorfne modele vidljivosti na slici. To nam je poznato iz tradicijske prakse ikonološkog tumačenja slikovnog znaka prema čemu se odnos između označitelja i označenog pretpostavlja u njihovoj podudarnosti.

Međutim, u duhu Peirceve semiotike, veza između označitelja i označenog je otvorena što znači da jednom označitelju pripada više označenih. [187] Označeno je mentalni koncept, a znak (ikonički ili bilo koji drugi) je asocijativni entitet koji ga povezuje s označiteljem. Budući su znakovi potencijalni označitelji u relaciji označenih stvari ili pojava svijeta, svako prisilno određivanje značenja pojedinog znaka sužuje konceptualni prostor znaka. Označeno je asocijativna mjera nas samih nastala u sprezi utjecaja naše subjektivnosti, znanja, iskustva, kulturnog naslijeđa i medijske dostupnosti. U krajnjem slučaju, jedno od osnovnih i objektivnih izvorišta svake informacije je nosilac oznake, odnosno medij prema kojem i u kojem izgrađujemo naš odnos s pojavama i stvarima koje nam stoje sučelice.[188] Pošto se u terminu nosilac oznake (jezik, pismo, govor, gesta, slika, vizualna percepcija) radi o manifestaciji fizičkog medija, okolnosti njegove fizičnosti (grafem, zvuk, ljudsko tijelo, pokret, boja, mrlja) utječu na krajnji ishod značenja vidljivih, čujnih ili dodirnih senzacija.

Dublja razina analitike označavanja zahtijeva pragmatičniji pristup uporabi znakova jer se prema materijalu i manifestacijama fizičkog medija određuju formalne i kontekstualne granice uporabe znaka, tj. svrsishodnost njegove uporabe. U procesu 'žive semioze' uporabnost je motivirana materijalom, namjerom i navikom interpretatora da upotrijebi određenu oznaku u skladu uvjeta pojavnosti i značenja kojeg time obuhvaća. Zato se istražuju značenja slike prema njenom materijalu. Jednom riječju, u sklopu izričaja znakovi su višestruko motivirane jedinice čiji se izbor ne može jednosmjeno odrediti samo u sklopu njegove semantičke korelacije unutar datog simboličkog sustava odvojeno od sintaktičke formalizacije. To nam govori teorija informacije utoliko što je uvjet raspoznavanja nekog znaka vezan kako za *formu* i *sadržaj* tako i za *formu* i *izraz*. Informacija se, s toga,

[187] Znakovi su u Peircevoj semiotici označitelji složenije građe nego što bi to bili uobičajeni arbitrarni predstavnici neke značenjske paradigme. Određenje znaka, prema Piercu, otklanja referencu na izvanjskost prema kojoj je suprostavljen. Jedan znak ima uvijek u talogu svog značenja i druge znakove u sustavu, koji ga podržavaju. U trijadnoj koncepciji znaka proces semioze je odnos između znaka-reprezentanta, predmeta kao sadržaja i interpretanta. Prva se razina značenja odnosi prema tjelesnoj i osjetilnoj kategoriji (kakvoća), druga proizlazi iz misaonog procesa (fenomena simbola), a treća je simboličke naravi usklađena s procesom simboliziranja (interpretacija). Usp. Everaert-Desmedt, N. (2011.), *Peirce's Semiotics*, u: Hébert, Louis. pr., Rimouski, Signo, Quebec) URL. http://www.signosemio.com/peirce/ semiotics.asp; Također: Pierce, C. S. (1965.), *Elements of Logic* : *Collected Papers of C. S.* Pierce, vol. II, Cambridge; Petrilli, Susan i Ponzio, Augusto. (2002.), *Thomas Sebeok i znakovi života*, Jesenski Turk, Zagreb

[188] Prema Shannonovoj tablici, ističe Dugančić, teorija informacije proširuje tzv. Morrisovu triadičku relaciju unošenjem dodatnog elementa - nosioca oznake. Vidi: Dugančić, Verica. (1988.) *Semiotika i teorija informacijai,* Fakultet organizacije i informatike, Varaždin, URL. hrcak.srce.hr/file/119155 (pristupio, 10.07.2012.) U Morrisovoj interpretaciji potencijalno beskonačne igre znakova, teoretska osnova znaka jednakomjerno zastupa trijadičku funkciju znaka, a izbor pretpostavlja pragmatičnom odnosu prema istini, kojoj Morris daje posebno mjesto, obzirom na manifestaciju fizičkog medija: u slučaju jezika, glasa i osviještenosti govornika u proizvodnji glasa kao znaka. Ovaj interaktivni odnos znaka i onog tko poizvodi značenje govori o vrsti samosvjesti da proizvodnja znakova i značenja ne može biti izuzeta od proizvođača istog pa se sam proizvođač postavlja u situaciju tumača vlastitog označavanja. Usp. Morris, W. Charles. (1977.), *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd, str.48-51

jednakomjerno određuje prema izrazima i pripadnim manifestacijama označitelja koji utječu na strategije pristupa osnovnim sadržajima kao i na strategije osnovnih sadržaja koje određuju i odlučuju o načinima razumijevanja i pristupa izrazima. Osnovni sadržaji su općenito u dosluhu s glavnim tendencijama neke kulture, oni su općenitije naravi i stabilniji koncepti od izričaja koji su u svakom slučaju izvedenice.

U tom pogledu istraživanje informativne vrijednosti znaka odgovaralo bi izučavanjima umjetničkih i estetskih sustava u širem smislu. Generalno su to oni sustavi u kojima je "*konvencija slaba, ikonička funkcija razvijena, a znak otvoren*".[189] Premda je ikonički ili slikovni tip znaka određen sličnošću s referentom (konvencija jača prema stupnju sličnosti), njegova je funkcija pupčano (metonimijski) vezana za *indeksnost* i *simboliku* istog. Indeksnost se javlja u vezi sa svojim predmetom na osnovu stvarne veze (dim je indeks za vatru, boja za sliku, govor za jezik i sl.), a simboli su motivirani na osnovu sličnosti i kontigviteta.[190] Funkcija informacije se time preklapa s funkcijom samog medija: koristimo ih za sticanje iskustva i za djelovanje na misli, na emocije i u praktične svrhe. Slika kao i riječ nosilac je i sadržava određeno značenje što znači da pobuđuje, tj. predstavlja osjetnu prisnost s postignutim označenjem. Ako sliku i riječ smatramo izrazima, vrijednost informacije je proporcionalna postignutom stupnju izražajnosti. Slijedi da se teorija informacije naslanja na temeljne postulate psiholingvistike i psihologije percepcije prema kojima ni jezik ni slika ne služe samo za prenošenje misaonih stavova nego služe za emitiranje, tj. isijavanje emocija, To je vrsta izražavanja naše organske senzualne impresije utisnute u plohu i boju.

Funkcija kontigviteta, koja je *de facto* odgovorna za intenzitet draži slikovne građe, u osnovi je uspostavljena čimbenicima *razlike*. U slikarstvu je to ploha, boja, okvir, kontrast, perspektiva dok su to u filmu ekran, plan, rez, rakurs, osvjetljenje i dr. Pošto je znakovni sustav svojim značajnim dijelom uspostavljen prema prirodi medija, tj. okolnostima fizičnosti (grafem, zvuk, ploha, interval) u sklopu čega se razvija i njegov označiteljski i značenjski domet (razumijemo je prema proširenju značenja koja se postiže konceptualnom inovacijom), sama se informacijska vrijednost umjetničkog djela metonimijski orijentira više prema kvaliteti uspostave komunikacijskog kanala (propusnosti) s gledateljem nego što bi to bilo upućivanje na poruku. Kvalitetno uspostavljen kanal (razumijemo ga u potencijalnosti njegove propusnosti)

[189] Ovu smo podjelu semantičkih sustava preuzeli iz: Katnić-Bakaršić, Marina, (1999.), *Lingvistička stilistika*, Open Society Institute, Research Support Scheme, Prag, str. 7; također vidjeti: Lotman, Jurij: *Semiotika filma* i Uspenski, B. A. (1979.), *Poetica kompozicije i semiotika ikone*, Nolit, Beograd

[190] Ibid., str. 6; Valja uz to dodati da je kontigvitet jedno od ključnih razlikovnih svojstava metonimije. U semantici i kognitivnoj lingvistici ova se razlika stalno ističe kao osnova pri razlikovanju metonimije i metafore. Kontigvitet nalaže prirodnu logičnost metonimijske zamjene. Recimo, crveno je prvenstveno kromatska vrijednost boje pa tek onda crveno je žestoko. No, i prije ove metafore žestine ili uporabe kromatizma boje, crvena boja je nastala iz vrućine: sunce, vatra. Interesantni su po tom pitanju predhistorijski crteži na zidovima pećina. Naime, veliki broj tih "slika" izvedeno je crvenim pigmentom. (Nap.a.)

otvara neograničene mogućnosti slanja poruka U suprotnom, poruke bi zaglavile u suženom procjepu kanala. Ponekad, da bi taj slabašan otvor (usporedimo ga s otvorom naše očne pupile) propustio veliku količinu informacija, propusnost se kreditira metaforičkim diktatom sadržaja ili tema iz drugih područja znanja (literature, znanosti, kulture i sl.). Prisila jakih konvencija ometa pravilnu dijaforiju znaka, čini ga nemotiviranim oblikom pa se oblik ikoničkog znaka i onog što se s tim oblikom označava (odnos označitelja i označenog) najčešće temelji na ugovorenosti (ilistracija, masovni oblici slanja poruka). Razotkrivanje konvencije kao predmeta izučavanja teorije informacije implicite je vezano za stupanj uvjetovanosti ikoničkog znaka.

Uvjetovanost ikoničkog znaka ovisi o stupnju konvencionalnosti s kojim se znak određuje prema označenom pojmu. Uvjetovanost se zato drži temeljnim principom u određivanju pripadnosti znaka njegovom denotatu. Što je ikonički znak podređeniji sličnosti s prikazanim to je njegova uvjetovanost u porastu, dok se stupanj uvjetovanosti smanjuje što je bliži predstavljanju.[191] Budući je prirodni odnos između ikoničkog znaka i onog što se označava određen kontigvitetom, a ne njegovom sličnošću s nekom izvanjskom stvarnošću, označeno snažno utječe pa čak i prisiljava ikonički znak na određeni oblik. Motivacija koju isčitavamo iz spomenute prisile forme aktualizirana je oblikovnim postupkom, tj. oblikovanje ikoničkog znaka sami znak ispunjava svojom svrhom - aktualizira i kodira potentnost znaka. Odnos sličnosti i kontigviteta zato možemo razumjeti prema podjeli:

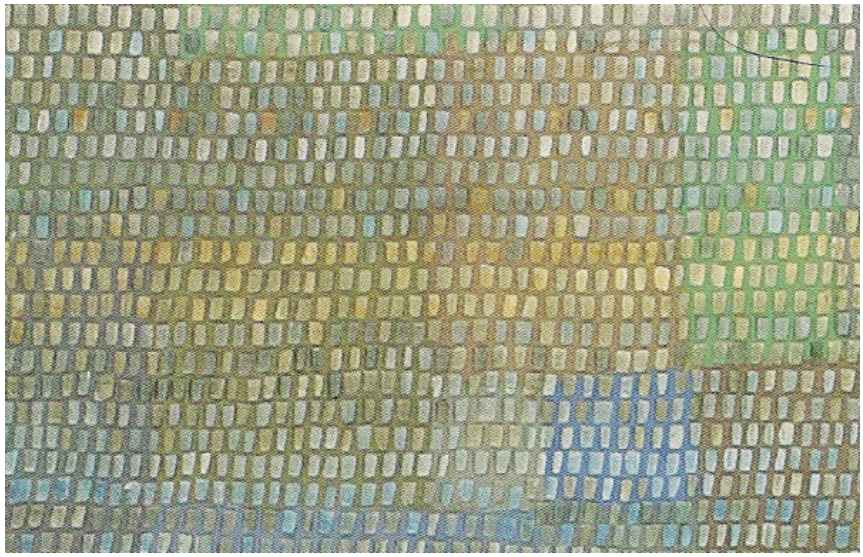
sličnost = preneseno značenje, visoki stupanj uvjetovanosti, jaka određenost konvencijom
kontigvitet = prirast značenja, niski stupanj uvjetovanosti, neodređenost ili slaba konvencija

Kod simboličkih sustava jake konvencije znakovi su motivirani težnjom ka postizanju visokog stupnja uvjerljivosti i retorike (čitaj: sličnosti) iz istog razloga iz kojega se stupanj konvencije mjeri prema efikasnosti preslikavanja na poredak objektivne slike svijeta. Kod jakih konvencionalnih sustava slika ima doslovnu primjenu u svojoj ulozi prikazivanja objekata izvan slike čija objektivnost garantira objektivnu funkciju sustava. Postignuti stupanj sličnosti uspostavlja optimalni rad takvog konvencionalnog sustava (npr.: TV dnevnik).

U opreci, što je neki sustav manje uvjetovan konvencijom, a više težnjom ka prirodnim odnosom to je skloniji indeksnosti i kontigvitetu koji nas upućuju na razlike, na tumačenje razlika i na proširenje svijesti o različitosti gledišta, na njihove uzajamne odnose dodirnih točaka u postojanosti jedne više strukture heterogenosti svijeta. U interpretaciji

[191] Usp. Arnheim, Rudolf. (1981.), *Umetnost i vizualno opažanje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd**;** također: Uspenski, B. A.: *Poetika kompozicije i semiotika ikone* i Lotman, Jurij: *Semiotika filma*

prirasta značenja nekog sustava uloga i informativna vrijednost znaka vezuje se za aktualnost njegove primjene pa se izvanredni informativni doživljaj, kao stupanj značenja, ne vezuje toliko za uočavanje poznatog u vidljivom koliko za uočavanje različitog i njegovog perceptivnog odmjeravanja. Sam pojam nevidljivog intenziteta intuitivne građe slike odnosi se prema postignutom stupnju pozornosti, interesa, iznenađenja, dojma, doživljaja, smisla, saznanja, osjetilnosti, napetosti, tj. prema stupnju inteziteta našeg umnog interesa ili stupnja uživljenosti u ceremoniju slikovne predstave. Aktualnost ikoničkog znaka obično nije toliko vezana za njegov denotativni karakter u opisu predmeta ili dokazivanja nečega što je svima poznato koliko u otkrivanju, tj, proširenju našeg znanja novim uvidima u stvari svijeta. Stupanj novosti postignutog pogleda je optimum zrenja čija se potencijalnost otvara prema novim značenjima.



Sl. 3.3. Paul Klee, *Valovita polifonija*, ulje, (god. nepoznata)

Za primjer poslužit će nam na sl. 3.3. Kleeov, gotovo, dijagramski crtež skale boja čija je uloga u najmanjoj mogućoj mjeri usmjerena na postizanje sličnosti sa zvukom. Ono što nam se otkriva jest ono što nas privlači u njima - *dijagnostički aspekt* označitelja. Izvjesna bliskost onog što znamo s onim s čim nadopunjujemo svoje znanje otvara pogled prema novim znanjima kao načinima ili intrigantnim uvidima u stvari i pojave svijeta oko nas. Izrazita je funkcija slikarstva da nas upozna s vidljivošću, da nešto vidimo na novi i intrigantni način. Brunelleschijev perspektivni model je u tom slučaju najjasniji primjer heurističke moći slike, one moći da nam perspektivom kazuje nešto više o našoj percepciji i načinu na koji vidimo svijet.

Motiviranost Kleeovih simbola na osnovi kontigviteta je očita i nedvosmislena.[192] Njegova poznata fraza nakon završetka školovanja "*želim slikati u zaboravu onoga što sam naučio o slikanju*" govori o motivacijskoj koncentraciji na sami znak, na intezitet njegove manifestacije i njegovu graničnost s kojom se dodiruje ne samo u sustavu drugih znakova, nego s onim s čim nas svaki znak pobuđuje i osjetilno prenosi u njegov ishodišni sadržajni program. U Kleeovim smo radovima vrlo blizu osnovne teze geštalta koja ističe da percepcija nastaje u unakrsnom i simultanom organiziranju forme i osjeta kao neposredni i spontani opažaj. Sve što opažamo *a priori* je oformljeno u skladu s principima raspodjele sila između elemenata napetosti (kontrasta). Sile su u Kleeovoj slici valeri svjetlosti, kromatizam, neujednačenosti i kontrasti ritmički raspoređeni po površini. Stječe se dojam da više od glazbene polifonije sudjelujemo u polisemiji površine slike, u njenoj, na površini slike, izvedenoj dubini. Zaključujemo da je kontigvitet znakovlja u slici proporcionalan intezitetu slikovne informacije.

[192] Vidjeti opsežne Kleeove studije o slici: Klee. Paul. (1959.), *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, a cura di M. Spagnol e R. Sapper, Feltrinelli, Milano; također: Klee. Paul. (1970.), *Teoria della forma e della figurazione. Storia naturale infinita*, vol. II, Feltrinelli, Milano

3.3. Fenomen plošnog prikaza: filmska slika u svjetlu izvornog principa ikonike

U sklopu načina obilježavanja i postizanja informacijske vrijednosti slike, plošna perspektiva slike predstavlja osnovu za istraživanje slike u širokom rasponu njene uporabe. U osnovi istraživanja općih načela percepcije metonimijski odnos figure i pozadine (iz okvira) ispostavlja se temeljnim modelom ne samo izravne percepcije već i slikovne perspektive. Ishod suočavanja s ograničenim prostorom dvodimenzionalne ravni slike razvio se u tehnike konstituiranja značenja putem svojstava same oznake, tj. ikoničkog principa označavanja. Ploha odjeljuje i pravi razliku između fenomena plošnog prikaza i njegove manifestacije trodimenzionalnosti. U tom smjeru primijetit ćemo da mimetički učinak trodimenzionalnosti slabi zbog jakih geštaltnih transformacija. Tim obratom slika se de-figurira u čiste likovne planove, umnožava se dvostrukim ili trostrukim razmještajem aktivnih zona planskog rasporeda koje ocjenjujemo prema relacijama metonimijskog kontigviteta. Dodirni odnos između planova postaje izvorna slikovna situacija koja je za izravnu percepciju neznana.

Stavljanje u prednji plan svega onog na što upućuje tekst preklapa se s temeljnim strategijama slikarstva i pokretne slike. U filmu, recimo, odnosi planova zastupaju važno mjesto u stvaranju doživljaja o viđenom. "Tragediju u napetosti" Rancier uviđa u simultanom sekvencioniranju filmskih planova pa se uz to sukladnost ideje mizanscenskog filmskog rasporeda i planova dovodi u direktnu vezu izgradnje osnovne dramaturgije filma (Ranciere, 2011).

Neverbalnim sredstvima (kakve upotrebljava slika) izvršiti funkciju verbalne komunikacije značilo je iznaći načine s kojima se nijemom slikom postižu učinci govora. U nastojanju da se dramski tekst približi publici nije bilo dovoljno slijediti samo kontinuitet pripovijesti, za koji se jezik čini pogodnijim medijem, nego u namjeri približavanja dramskom tekstu valjalo je postići izvjesni stupanj uživljenost i u tom povišenom tonu opažanja održavati i usmjeravati razvoj naracije. Izuzećem narativne logike literarnog djela, koju je s početka povijesti filma pronicljivo predvidio Jean Epstein,[193] film se usmjerio ka osnovnim strategijama vizualnog sporazumijevanja. Fikcijsku materiju riječi i rečenica zamjenila je perceptivna situacija snažne emocionalne refleksije. Opisnu konfiguraciju rečenične građe filmska je slika stvorila dubinskim sagledavanjem prostora samog događaja. Razaznavanje se u filmu sprovodi rasčlanjivanjem cijelog niza vizualnih rješenja koja rezultiraju napetim dramaturškim situacijama. Svojom neposrednošću takvi vizualni konstrukti graniče pa čak i nadilaze spoznajne učinke živog svijeta. Filmski se prostor na taj

[193] Usp. Keller, Sarah & Paul, N. Jason. (2012.), *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Ansterdam; također u: Stojanović, Dušan. (1981.), *Jean Epstein, teoretičar*, Institut za film, Beograd

način oslobađa pravila literarnosti i jezika te unosi dodatnu svježinu u fabulističko zaposjedanje gledateljeve pozornosti.

Ozbiljna motivacija filmskih umjetnika, dakle, ne napušta temeljna načela slikovnosti u njenom izvornom obliku pretpostavljajući plohu za dijalošku situaciju (tzv. mentalnu ploču) za izvor nadahnuća i susreta s uvijek tajnovitim prizvukom uvjerljivog vizualnog efekta. U tom pogledu razumijemo pojavu umjetnosti filma, odnosno u vremenu prijelaza s pokretne slike na umjetnost filma odvija se zaokret pri kojem mehanička slika reafirmira temeljnu zasadu slikarstva - plošno konstituiranje vizualnog plana kadra. Razmatranje plošnosti pokretne slike nije se dogodilo samo u odnosu tematskog izreza vidnog polja prizora već se uspostavilo i po dubini kao tzv. negativnom prostoru filma.[194] Sekvencijalno nizanje planova po dubini dovelo je do ekstenzivnog razvoja plošnih karakteristika pozadine i figure. S tim načinom prijenosa pozornosti nanovo su se aktivirala svojstva slikovne oznake te uspostavila razlika od jezičnog tipa opisivanja. Suprostavljanjem ideji konvencionalnog prijevoda slike i riječi stimuliraju se značenja i opažanja forme ikoničkog znaka pa se u obrnutom redoslijedu formalni pristup filmskom sadržaju prometnuo u prednji plan sineastičkog postupka.

Riječ je o neospornoj činjenici da su čulni utisci slike nadišli unaprijed poznati vizualni model što je dovelo do toga da se sličnost u filmu više nije smatrala za informativnu vrijednost slike (Lotman, 1976: 41, 73). Prihvaćanjem plošne prirode slike mijenja se struktura i logika filma. Umjesto opisa likova, stvari i stanja, otkrivaju se odnosi do tada neizrecivi i nevidljivi prostom oku koji bez problema mogu narušiti 'istinitu' konstrukciju svijeta. Mogućnost da se slikom ožive intimne predstave i sadržaji svijesti otvara put za nove strategije naracije i dramaturgije. Napuštanjem zajedničke slike svijeta napušta se stari metaforički koncept mimezisa. Zamjenjuje ga dinamički princip potrage za rješavanjem uzajamnih odnosa slike i riječi, forme i sadržaja, ikoničkog znaka i značenja. Na tom se planu sižejna razrada filmske naracije nametnula književnim tekstovima, ali i prisilila film na otkrivanje sebi svojstvenih formi izražavanja.

Sa stajališta istraživanja književnih praksi praški strukturalisti nalaze da se povezivanja u tekstu odvijaju na uzastopnom izmjenjivanju pozadine i prednjeg plana (teme i reme) kao estetički relevantnoj kategoriji opažanja. To se naziva "stavljanjem u prvi plan". U tom se smislu očituju simetrije s kojima se grade odnosi teksta i komentara, pozadine i figure, figure i djela te djela i svijeta. Na tom principu razumijemo Jakobsonovo načelo

[194] Negativni prostor općenito pripada nevidljivim dijelovima izvan okvira kadra. Nevidljivi dio nastaje zbog krupnog plana s kojim se pozornost usmjerava na izdvojeni član. U pogledu nevidljivosti interesantnije su nevidljivosti stražnje strane figure i prednje strane onog tko bilježi. U postavci Pascala Bonitzera nevidljivosti su određene slijepim poljem u navedenim studijama: *Slepo polje* i *Slikarstvo i film*. U Laffayovim studijama o logici filma stražnja strana (pozadina) ima poseban značaj kao noetička crnina. (Nap. a.)

jednakomjernosti koje se na najvišoj razini teksta sprovodi prema odnosu polova kao što je u poeziji prevlast metaforičkih nad metonimijskim ili u prevlasti metonimičnosti proze nad metaforičnosti poezije (Jakobson, Halle, 1966, 1988: 71-76; Lodge, 1988: 105-108). Ovim izmještanjem se, u stvari, želi naglasiti da se u sklopu teksta vrši stalno premještanje, svojevrsno metonimijsko podešavanje i metaforičko metapozicioniranje.

U Bordwellovoj reviziji filmskog stila odnos između pozadine i prednjeg plana izdvaja se kao ključno postignuće u rješavanju tenzije ne samo odnosa unutar jednog kadra već se, kasnije, u postupku vremenskog slaganja omogućilo raznovrsnije i interesantnije sekvencionalno nizanje linearnom i dubinskom distribucijom značenja (Bordwell, 2005). Konkretno, izdvajanjem filmskih planova, kao konstitutivnih jedinica značenja, reducirala se linearnost opisa i time omogućila protežnost radnji po dubini fizičkog prostora prizora. Dekorativna uloga pozadine mijenja se u refleksivnu mjeru prednjeg plana. Metonimijska zamjena pozadine za figuru i obratno nepovratno zamjenjuje staru ulogu dekora i mijenja u aktivnog učesnika događaja.

U razvijenoj varijanti opažajni učinak pokretne slike biva rezultatom autorske razgradnje slike na plošne presjeke prednjeg, srednjeg i plana pozadine. Dubinsko promišljanje kadra, uslijed simultanog povezivanja dviju ili više dramaturških radnji stvorilo je složeno situacijsko polje (vidi sl. 3.4.) Prostor se na taj način više ne sagledava u linearnoj kompoziciji nego u dramaturškom odnosu planskih polja koja zasijecaju situaciju po perpendikularnoj dubini kadra. Linearno nizanju dramske radnje sada se zamjenjuje psihičkim prostorom jedne sasvim nove perspektive događaja sustavnim potenciranjem temporalnosti. Pogled postaje misleći i zaokupljen cijelim nizom intrigantnih 'slučajnosti'.

Prvi napredniji postupak u rješavanju prostorne sistematizacije likova i pozadine, Bordwell nalazi u postupku izdvajanja likova iz planimetrijskog niza globalnog prednjeg plana. Svevideći subjekt ranog filma jednostavno je doživljavao filmsku sliku za sliku našeg oka. U nemogućnosti da se više uzastopnih radnji centrira jednim planom, pokrajinski su događaji promicali oku ili su bili defokusirani. Preglednost slike tog vremena možemo usporediti s predrasudom o sličnosti fotografije i slike svijeta. Podjelom zajedničkog osjećaja prepoznavanja sličnosti filmski je kadar gotovo potpuno zakrio dubinsku konstrukciju koja se kasnije, zahvaljujući sekvencijalnim presjecima vidnog polja, uspostavila glavnom strujom svijesti. Metonimijski obrat, koji je metaforičke prizore zamijenio zagonetnim i uzbuđujućim situacijama, defokusirana značenja planskog rasporeda premješta u prostor psihičkog uočavanja. Novo otkriveni se prostori psihizma utjelovljuju u nacrte planskog rasporeda radnje. U bliskosti i preciznim odmjeravanjima radnje i figure s rasporedom planova filmska

je slika postigla visoki stupanj oživljavanja realizma i time ispunjenje značenjskim sadržajima.

Sl. 3.4. Orson Wels, *Građanin Kane,* igrani film, (1943.)

Nadalje, uz pomoć fotografske preciznosti realističkog opisa provlači se nevidljiva nota potencijalne opasnosti rekvizita, psihičkih profila i atmosferskog utiska pozadine. Stvoreni realistički dojam novonastale filmske slike sada dodiruje zbiljskost svijeta. Tradicionalni oblik glavnih likova čija je funkcija bila da pokreću kronologiju radnje sada zamjenjuju unutrašnji, psihički procesi lika koji netom postaju unutrašnji ogledi svijesti. U filmu *Pad kuće Usher* iz 1928. godine Jean Epstein do u detalja razabire minuciozne trzaje lica, od rasvjete stvara pozornicu strave, a priču dovodi do zagonetnog psihičkog rastrojstva ličnosti. Između vidljivog i nevidljivog uspostavlja se napeto odmeravanje. Metonimijsko profiliranje nevidljive dubine potencijalne strave postaje glavnim oruđem stvaranja dramske situacije.

* * *

U N*ačinima modernog pisanja* takve oblike referencije Lodge pretpostavlja metonimijskim procesima jezične aktualizacije (Lodge, 1988). Ono što u razvoju modernističkog romana preuzimaju postmodernistički pisci jest svojevrsno prihvaćanje neizravnog opisivanja izravnim uplitanjem u stilističke koncepcije pisanja. U tom smislu koncept modernističkog pisanja odlikuje snaga oživljavanja teksta naizmjeničnim ili protuslovljenim isticanjima prednjeg plana bilo pozadinskom atribucijom atmosferičnosti ili isticanjem prednjeg plana komentara od pozadinske teme. U jednom i u drugom slučaju

osnovnom je metodom pisanja i u pisanju postizanje životnosti teksta proces metonimijske zamjene prednjeg plana s pozadinom i obratno, kao i dijela za cjelinu ili cjeline za dio.

U interpretaciji Lodgeovog izlaganja u naročitom je smislu razvidno da se modernistički način pisanja ističe proznim karakterom prikazivanja realnih situacija realnim učinkom jezika. U stvari, modernistički pisci suočavaju jezik događajima s kojima smo suočeni u stvarnom životu. U razlici od razvijanja teksta opisima mišljenja, poredbama koje tekst opterećuju bilo lirikom, ukrašavanjem ili dodacima, suprotno, usmjeravanje na okolnosti samog događaja i izbjegavanje doslovnih presuđivanja što je ispravno ili ne, moderni roman ističe otklonima unutar samog odvijanja priče ekstenzivnom promjenom gledišta, odlaganjima ili namjernim detaljiziranjima sinegdohalnih situacija. To su, smatra se, upozoravajući otkloni od normalnog i konvencionalnog pogleda.

U suvremenim lingvističkim istraživanjima pojam metonimije odnosi se prema asocijativnim reakcijama svijesti na izvorne podražaje jezika, govora i značenja kojeg zastupa. Za razliku od metaforičke leksike metonimijski procesi u jeziku aktiviraju se podražajima jezičnih razlika bilo na razini fonološke, fonetske ili simboličke građe. Odnosi i stupnjevi razlikovnosti osnovnih jezičnih operacija uspostavljaju smislene relacije i baza su za formiranje jednostavnih ili kompleksnih kognitivnih i simboličkih značenjskih konstrukcija. U tom dinamičkom procesu razvijanja jezika kognitivna lingvistika nalazi ulogu metonimije na razini sintakse, gramatičke tvorbe i konceptualnih narativnih mapiranja; smatra je neophodnim procesom i osnovnim asocijativnim modelom generiranja značenja. Metonimija se, dakle, smatra silom pokretanja subjekta u rečenici i tekstu pa se metonimijska funkcija otkriva više prema shvaćanju izrečenog nego onog što se kaže. Ovu nevidljivu poziciju metonimije nalazimo u proširenim značenjima koja nadilaze okvire prostog opisa. a u jezičnoj i filmskoj stilistici jakim su sredstvom obrazovanja stilskih figura. Takva značenja olakšavaju sređivanje i sažimanje velikih cjelina u jasne, smislene i sažete konstrukcije slike. Metonimijski je tekst fokusiran na susljednost uzroka radnje ili posljedica događaja što se u velikoj mjeri ističe upravo na razradi sižea, na odvijanje dramske radnje, dijaloga i fabule. Regulacija teksta metonimijom nedvojbeno utječe na metapozicioniranje metafore i obratno, unutar metaforičkog polja djelovanja metonimije mogu zavesti promatrača neposrednim emfatičkim učincima.

Za razliku od širokog polja djelovanja metafore, koja svoja značenja nesmetano prenosi na druge medije ili se jednostavno mimikrira u tuđi tekst tj. prisvaja značenja izvan kontekstualnog okvira datog sustava u kojem se pojavljuje, metonimija svoje polje djelovanja uspostavlja unutar selektivnih kategorija medija, njenog kontekstualnog određenja, te kroz relacijske odnose parova i njihove kombinacije pruža širu sliku od one s kojom je zastupljena. U tom se

smislu istraživanjem metonimijskih obilježja u strukturi i logici slike mogu rasvijetliti dinamički procesi kognitivnih modela gestalta ili slike, tj. aktivni procesi naše vizualne percepcije.

Metaforičko opisivanje odlikuje pogled iz "sigurne udaljenosti" kao što bi to mogao biti pogled na sliku s neke prividne točke promatranja izvan slike. Kod slike su takve točke promatranja uobičajeno vezane za klasične načine opisivanja. U tom smislu točka promatranja slike odnosi se identično točci nekog drugog medija koji je izvan filma. Time se nadstruktura priče literarnog djela javlja nezavisno od načina na koji se priča izlaže filmskim sredstvima pa se u tom pogledu forma i ne razmatra kao sastavnica djela. Uporišna je točka takvog teksta je svevideća, sveprisutna i prožimajuća "strašna" sila nečijeg programa vlasti, uobičajeno nedohvatna za standardnog promatrača. Ikonika slike narušava se ikonološkom perspektivom predrasuda jednog svijeta kao primjera svim ostalima nastajućim svjetovima.

Ovaj, poprilično beznadežni i, reklo bi se, neperspektivni pogled na svijet osujetio je Kafka pristajući da upravo realističkim načinom pisanja i opisivanja izloži subverzivni koncept pogleda na svijet, da isticanjem determiniranosti preciznog realizma kompromitira taj isti realizam realističkom uporabom jezika i pretvori ga u zlosretnu sudbinu iz koje nema izlaza. Kafka se precizno služi proznom funkcijom riječi, upotrebljava vrlo detaljne opise s oštrim realističkim pogledom na površinu stvarnosti. U jednoj fotografskoj preciznosti njegovih opisa *pseudorealistički* efekt nadilazi onaj prividni prednji plan kojeg isčitavamo u sadržaju priče.

> *"Na Kafkinom primjeru vjerovatno se najbolje može vidjeti kako se tradicionalno doslovni opisi, naizgled detaljni kao na fotografiji, preobražavaju ispod piščevog pera i počinju da označavaju izvjesnu klimu, izvjesna stanja koja se ranije nisu mogla izraziti ljudskim jezikom. Slike ovog kafkijanskog svijeta gotovo uvijek imaju dvostruko značenje, pri čemu ono cjepanje značenja kod Kafke ide toliko daleko da ono drugo značenje s aluzijom dovodi direktno do obaranja i programskog uništenja prvog."* [195]

Istovremenom konstrukcijom dvoplanske radnje metonimijski generirano drugo značenje stvara napetost i u tu napetost uvodi 'komentar'. Komentar, naravno, nije vidljiv materijal. On je usidren u jezičnoj formi realističkog opisa. Gotovo bi se moglo reći da se metonimijski plan izraza nalazi negdje, otprilike 'tamo', u dijelu teksta kojeg još treba otkriti. Na tim zasadama pratimo i osnovne tendencije modernog filma znajući za razvoj značenja dvoplanskog rasporeda. Jedino u slučaju kad pozadine nema tada realizam filma postaje bolesna opsjena ili samo ukras svijeta.

[195] Plazewski, Jerzy. (1972.), *Jezik filma II*, Institut za film, Beograd, str. 5

3.4. Koncepcija cjelovitosti ili prostorna koncepcija slike

U razvidu *specificuma* slike najčešće nailazimo na dva aspekta viđenja za koja se može reći da predstavljaju dva pola slikovnosti: jedan se oslanja na poznate stvari, a drugi na otežale relacije, jedan način slikanja opisuje dok drugi komentira, jedan pogled pozna ono što vidi dok drugi upoznava, dok je jedan organiziran drugi se pokušava organizirati, imenovati i, naravno, pokušava dohvatiti smisao. Premda različiti, Jakobson ih je smatrao za dva pola istog jezika. Prevlast pogleda koji zna ne znači da je drugi inferioran i time manje vrijedan. U hermeneutici, a posebice kod Heideggera, način postojanja u-slici nadilazi područje razumijevanja. Smisao je u slici osjećaj koji se razvija i otkriva tijekom procesa opažanja. Blizak je slušanju glazbe. Naravno, postoje smislovi izvan slike koji utječu na naše gledanje slika i slušanje glazbe. To su veliki i statični koncepti kulture, našeg znanja o percepciji i slikama ili o zvukovima i melodijama. Oni su metafore realnosti i zbilje prema kojima formiramo svoj stav i mišljenja, ali i koji formiraju okvire naše percepcije i našeg znanja o stvarima i pojavama svijeta u nama i oko nas. To su isto tako velike teme, predrasude, mitovi i poznate konstrukcije prenošenja znanja o njima.[196]

U slikarstvu je poznata konstrukcija linearne perspektive i njena tema simetrije. Dakako, simetrija odgovara ne samo simetričnosti u-slici viđenih odnosa nego simetrično odslikava i mentalne koncepte. Okularocentrično poimanje perspektive slike za model naše izravne percepcije izgradilo je simetriju jednog svjetonazora koja izravno utječe na smisao i na naš osjećaj svijeta. Pada nam u oko da se u takvom rasporedu radnje težište slike premješta na gledanje sadržaja i zaokupljenosti percepcije u odgonetavanju smisla sadržaja radnji, a manje na one perceptivne, neprimjetne i često zapostavljene odnose koji, u stvari, uspostavljaju vidljivost i u njima usidrene sadržaje.

No, premda se recepcija realističke slike oslanja na paradigmatsku sličnost s izravnom percepcijom takva slika potpada pod zakone plošnog prikazivanja pa se unatoč svojim svojstvima sličnosti s predmetom prikaza ne može promatrati izdvojeno od pravila koja svoju funkciju nalaze u ideji konstrukcije plošnog prikaza. Dakle, proizvodnja takve slike ili zanemaruje njenu plošnu strukturu ili je nus-proizvod neke druge, važnije strukture. Takav

[196] Misli se na poznate narativne sheme, koje se u književnosti odnose prema Bahtinovoj razradi raznih vrste govora: replike, pitanja, odgovori, polemike, sporovi, pisma i sl. Bahtin naglašava da ove *vrste govora*, u suštini, normatizirane forme iskaza, uključene u roman dokazuju postojanje neprekinutog kontinuiteta književnosti i svakodnevice. Za više vidi u: Burzyńska, Anna i Markowski, P. Michaeł. (2009.), *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, str. 171; također u: Holquist, Michael. (1981.), *The Dialogic Imagination*, Four Essays by M.M. Bakhtin, University of Texas Press Austin and London

problematičan priziv pseudorealizma za stvarnost dovodi nas do Gadamerovog pitanja o prirodi umjetnosti - u činjenici da umjetnost iznevjerava naivno očekivanje slike (Gadamer, 2003: 261).

Modernistički stav odgovara promjeni paradigme slike u smislu napuštanja klasičnog mimetičkog, imitacijskog ili koncepta sličnosti utemeljenog na okularocentričnom reprezentacijskom modelu linearne perspektive. Prema riječima Gadamera 'gorljivost' klasične slike, za koju bi mogli reći da su posljednji ostaci retorike, zamjenjuje 'šutnja' modernističkih slika. Naravno, ploha i okvir u svalom slučaju određuju polje vidljivosti i postavljaju uvjete za aksiologiju slike. Prodorom u ekspresivni prostor slike, na pogled od nosa, razgledavanje slike poprima haptički učinak. Gorljivost klasične slike modernistička slika preuzima upravo u onom dijelu koji se nalazi u pozadini govornih intencija, u prostoru motivacije ili ilokucijskom prostoru riječi odakle one nastaju.[197] Izgleda da se u Gadamerovom pojmu *zamuknuća* slike otkrivaju principi obrnute perspektive i uloge izvedenog sadržaja u smislu u kojem značenjska mjera slike ne razdvaja sadržaj od izraza. Perspektivni trokut klasične perspektive koji je određivao udaljenosti, odmjeravao distance, a promatrača postavljao na idealnu poziciju s koje se najbolje osluškuje retorička snaga slike, modernizam izvrće naglavačke i obrnuto; promatrača se uvlači u "neposredni kontaktni prostor" haptičke vidljivosti koja je ujedno i mjesto proizvođača slike. U tom čistom 'slikovnom perceptivnom prostoru' (eng: *pictorial perceptual presence*)[198] čini se da slika zahvaća više prostora po perpendikularnoj osi (smjeru preklapanja plohe s plohom) nego što bi to bilo u klasičnom smislu jedne konturne vidljivosti. Riječ je o aktivnom stanju slike čija se vidljivost, prema Maxu Dvořáku, identificira s likovnom inovacijom. On je nalazi na slikama Van Eycka:

> "*Studija prirode, u našem smislu riječi, dio stvarnosti koji se svojim individualnim izgledom nudi našem promatranju, prvi se put u tim slikama uglavnom identificira s likovnom inovacijom*".[199]

Dvořákova teza zastupa onaj smisao slike koji čini njenu informativnu potencijalnost, a čija svrha, uz neizbježnu temu, nalazi uporište u percepciji "*onog što stvara* same slike.[200] Čulnost

[197] Ilokucijski govorni čin Panther i Thornburg određuju za situacijsku metonimiju. Za više vidjeti: Imamović, Adisa. *Metonimijski procesi u nominalizaciji: Kognitivno-lingvistička analiza*, str. 47-49

[198] Pojam preuzet iz: Pettersson, Mikael. (2011.), *Seeing What is not There Essays on Picture and Photographs*, British Journal of Aestetics, Vol. 51, no. 3, URL. http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/51/3/279.full (pristupio, 21.03. 2014.)

[199] S ovim smo se pojmom susreli u poglavlju 2.7. ove disertacije. Srodni pojam Maxa Dvořáka nastao je na temu sadržaja prikaza slike u Van Eyckovom slikarstvu gdje se poentiraju likovna izražajna sredstva u sveukupnosti ideje umjetničke slike koja je predmetom ovog izlaganja. Dvořák, Max. (1999.), *Idealizam i naturalizam u Gotičkoj skulpturi i slikarstvu,* u: *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, str. 169

takve slike prelazi iz vizualnog na taktilno (osjetno), iz perceptivnog na zbivanje percepcije. Budući se cjelina svijeta pa time i nazor na svijet opredmetnjuje (konceptualizira) unutar skopičkog režima evidentno je da će se odmjeravanje stvarnosti kod naturalistički slika nahoditi u rezultatima koje nije teško prepoznati. Ali kako ćemo i na temelju kojih poznatosti razumjeti cjelinu slike, prevesti, pročitati i interpretirati Beuysov kolaž *Baterija* na sl. 3.5. inspiriran na temelju otkrivenih Leonardovih *Codice di Madrid*?

Sl. 3.5. Joseph Beuys, *Battery*, miješana tehnika, (1959.)

Crtež je za Leonarda bio mentalna diskusija i vrsta simulakričnog ogledala mentalne elaboracije autora. Inventivna praksa Leonarda očituje se u umjetničkom konceptu crteža za koji je smatrao da je instrument svijesti. Štoviše, to je instrument prijenosa mentalnog mehanizma putem vizualne percepcije na plohu. U svojim 'teorijama' Leonardo je isticao činjenicu da umjetničko iskustvo omogućuje poznavanje prirode (suštine) stvari, a da je crtež instrument ili *studio* otkrivanja i definicije takvih podataka (Doti Castelli, 1997). Koliko su *codici* bili crteži mehaničkih naprava toliko su odgovarali mehanizmima svijesti. Na ovoj razini interpretacije razumijemo Beuysov kolaž koji ne odstupa od fundamentalnih likovnih elemenata plohe, oblika i boje. U jednom potpunom minimalističkom tonu Beuys nam izlaže elemente perceptivne napetosti jedne "primarne" prostorne situacije slike ne toliko različite od primarne empirijske slike koju mozak skenira s druge strane mrežnice oka. U tom smislu

[200] Preuzeto iz izlaganja Briski Uzelac, Sonja**:** *Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi*, interdisciplinarni znanstveni simpozij "Suvremena umjetnost i doba spektakla. Fenomeni - sklopovi - strategije", u organizaciji: Hrvatsko društvo pisaca, *Tvrđa* - časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti i Centar za vizualne studije 2013. godine.

Gadamerov pojam "zamuknuća" otvara nesagledliv dubinski prostor interpretacije jedne čisto slikovne strategije naslovne ili beznaslovne slikovne predstave.

Gadamerov pojam zamuknuća, pak, neodoljivo podsjeća na Šklovskijev formalistički pojam "onestvarenja" (*ostranienne*) kojeg Lodge ističe u prizvuku svoje metonimijske koncepcije modernog pisanja. Onestvarenje je rezultat primjene postupka *oneobičavanja* poznatih stvari na nov i neobičan način formalnim otežavanjem percepcije vremena i opisa, a uglavnom se odnosi na remećenje rutinske i automatizirane percepcije u širem smislu. Cilj umjetnosti, ističe Šklovski, je da se osjećanje stvari dâ u obliku viđenja, a ne prepoznavanja.[201] Premda se zamuknuće slike kod Gadamera odnosi na kontrapoziciju tišine "(...) *bogatoj gorljivosti razmetljivih boja koja iz klasičnih vremena slikarstva glasno i rječito odzvanja sa zidova naših muzeja* (...)" (Gadamer, 2003: 262), povezivanje nijemosti, u ovom slučaju s ilokucijskim govornim činom "bezglasne" gorljivosti, govori o metonimijskom svjedočanstvu slike čiji nas prizor nedvojbeno unosi u samu srž slikovnosti, u *"...suzvuk pozadine koja legitimira likovnu dostojnost onoga prikazanog*." (Gadamer, 2003: 264). Beuysova slika *Baterija* nije ništa drugo doli energetski prikaz percepcije koja govori sama za sebe. Pozadinska plošna figura kocke i naljepljeni prednjeplanski kvadrat sasvim lijepo liježu oku. Između njih vlada napetost koja ih strukturira i logički povezuje. Tim načinom planovi slike metonimijski određuju jedan drugog pa se profilacija planova odvija u isprepletenoj mreži označitelja i označenog. Ovu logiku opažanja u prirodi čovjek jednostavno ne primjećuje. U filmu se odnos pozadine i prednjeg plana doživljava prema strukturi njihove napetosti da bi, u stvari, napetost postala aktivnim učesnikom narativne funkcije slike. Indikativna je u tom smislu Gombricheva teza koja strategiju slikarstva pomiče s platforme istraživanja prirode fizičkog svijeta na reakciju na taj svijet:*"Ono što slikar istražuje nije priroda fizičkog svijeta, već priroda naše reakcije na taj svijet"*[202]

Obrat slikovnog prizora u autonomnu slikovnu predstavu složenih odnosa boje, okvira, plohe i značenja premiješta predmet slikanja s motiva živog svijeta na motiv uspostave simetrije i proporcije. Reakciju na prirodni svijet vidmo, razumijemo i shvaćamo u odmjeravanju tenzija kromatske i oblikovne prirode slike, plošne prikazanosti i dubinske protežnosti povezane s doživljajima i osjetnim senzacijama, s iskustvom i znanjem, s uporabom i smislom.

Odnos sa skopičkim režimom, koji stoji u načelu mentalne slike, navodi na razmišljanje o zadatku umjetnosti da se bavi i da nas osvještava u sferi mehanizama

[201] Burzyńska, Anna i Markowski, P. Michaeł. (2009.), *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd; Šklovski, B. Viktor. (1969.), *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb
[202] Gombrich, H. Ernst. (1984.), *Umetnost i iluzija*, Nolit, Beograd, str. 57

vizualnosti. Umjetnički odrazi stvarnosti, da ponovimo Arnheima, javljaju se u oblicima koji ne proizlaze u tolikoj mjeri iz same sadržine koliko iz osobina upotrijebljenog medija ili materijala. To više nije potraga za načinima preslikavanja, već potraga za pravilima likovnog uočavanja. Jedna točka ili potez na slikovnoj plohi ne označava nešto što je izvan slike i izvan radne domene plohe slike nego svaki potez i svaka točka stoje u napetosti višekratnih odnosa selektivnih kategorija slike i subjekta koji opaža. Na to su mislili i talijanski slikari "Macchiaioli" iz druge polovice 19. stoljeća kad su plohu slike jednostavno zamijenili za radnu površinu slikara (sl. 3.6.).

Sl. 3.6. D'Ancona, *Žena sa suncobranom*, ulje, (1864.)

Oponašanje trodimenzionalnog svijeta i mimetičko predstavljanje poznate stvarnosti u možebitnom učinku plošne perspektive nije bila ni namjera ni ključni motiv ovih slikara. Motiv njihovih slika i slikarstva uopće leži u preuzimanju stvarnosti iz boje i plohe, u prostornoj distribuciji simetričnosti i proporciji odnosa koje nudi konstrukcija slike. Motiv je bila jedino slika. Svaki potez kistom, točka (mrlja) boje i crta su nastojanja da se taj razlomljeni, analitički svijet sastavi u jednu novu cjelinu čija je primjena, za razliku od privida oponašanja, ceremonija boja i ugoda oku. Vidljivost je prvenstveno usmjerena k razumijevanju ideala vizualne percepcije, onog temeljnog statusa osjetilne baze skopičkog režima, tj. načina postojanja svijesti o vizualizaciji.

Na prikazanoj slici evidentna je slijepljenost plohe i centralne figure. Za analitičko rasčlanjivanje strukture slike ovdje je osobito pogodna Imdahlova strategija ikoničke analize.

Ona bi u prvom promatranju definirala da zrakoprazni prostor između figure i pozadine nije vidljiv, ali osjetno pojmljiv, da *nadsuprotnosti* ikoničkih elemenata slike su nešto što pripada samo slici. Macchiaioli su bili poznati po zamjeni predmeta za mrlje boje (tal. *macchia* = mrlja). Distribucija prostornog razmještaja, koja je izvedena perpektivnim sažimanjem, sugerira da se osnova plohe na slici respektirala u onoj mjeri u kojoj omogućuje pravilni dojam u prijenosu projekcije na ravan slike. Otklon u vidu perspektivnog sažimanja po dubini za macchiatiste je predstavljao slikarski izazov i lučio je posebnu pozornost upravo na planu slikovnosti. U njihovom slučaju, a to je, uz grupu normandijskih slikara, prvi svjesni pokušaj grupe autora da se sredstvima likovnog izraza oprimjeri sadržaj. Dakle, sadržaj slike ujedno je struktura imaginacije. To je referentno polazište za mišljenje i vizualne meditacije o uspostavljanju cjeline slike. To više nije potraga za načinima preslikavanja, koje olako naznačujemo pojmom *mimezisa,* već prodor u vitalnost medija putem kojeg ostvarujemo sliku naše egzistencije. Susret između fizičke realnosti i mentalnog koncepta nije puki odraz nego vitalni komunikacijski odnos dvaju partikularnih izvora. Jedan nezna što drugi radi premda prvi stvara uvjete za realizaciju drugog.

3.5. Zaključak: Slikovni realizam: razotkrivena "odsutnost" kao temeljna os slike

Određeni stupanj realističnosti slike bez obzira mislili pri tom na grafičku (slikarstvo) ili mehaničku sliku (fotografija, film) pokušali smo podrobno istražiti, ne samo iz razloga dokazivanja obmane čula s čime svaka fantazija uvelike računa nego iz sušte potrebe da se mehanizmi percepcije slike sagledaju iz više točaka interesa. Naša interesna točka je bila u dijelu odsutnog, tj. nevidljivog, misaonog i osjetilnog prostora svake slike. U otklonu nas i slike stvara se prostor interpretacije, odnosno metonimijski kanal koji je izravno povezan za temeljnu os slike.

Slike utječu na nas u mnogo većoj mjeri od očekivanog iz proste činjenice onog što nam nude na uvid: pokazuju svijet mašte, jedne izdvojene mogućnosti kakvu ne možemo susresti u stvarnom svijetu. Crteži iz pećine Chouvet, renesansna slika ili današnja filmska slika svijeta ističu istu stvar - ono što nam u prirodi gledanja izmiče, a pripadno je jednom znanju i vještini koje se u velikoj mjeri oslanja na informacijski doseg vizualnog opažanja. Slikanjem opažamo odnose i napetosti zora koji skriveni u svijesti postavljaju idealnu sliku svijeta. Radom na tim odnosima dolazimo do temeljnih misaonih konstrukcija koje upravljaju našim vizualnim registrom. Tim načinom slike odražavaju naše misaone registre prema čemu je, u Wartburgovoj tezi misaonog svijeta slike, riječ o određenim poboljšanjima i uređenosti naše percepcije do krajnjih granica simetričnosti. Spomenuli smo, pri tome, da je simetričnost upravo temeljnim uporištem Rieglove povijesnoumjetničke teorije. Simetrija ne pripada svijetu prirode već jednom univerzalnom svijetu reda i sklada. Postizanje tog sklada za Riegla je temeljna motivacija prikazivanja (Riegl, 1999: 41-47). Simetrija je sklad i suživot kristalične strukture svijesti. Mentalna distanca s kojom nam slike nude ovaj spoznajni doprinos ujedno je granica vidljivog od nevidljivog, privida od stvarnosti.

Uvid u taj 'misaoni' svijet, koji se pretpostavljao postojanju neke “više” sile pod čijim zakonima provodimo opstanak, polazište je za postojanje odsutnih stvari i pojava vidljivog svijeta. naše percepcije. S razlogom ih možemo pretpostaviti vjerovanju tradicijskih kulturnih zajednica i uporištem religije. Srednjovjekovno ikoničko slikarstvo je u tom smislu izgradilo cijelu mrežu odnosa vidljivog i nevidljivog. Da bi se slikarskim postupkom predstavio nevidljivi entitet Božjeg svijeta ikonopisci su se poslužili vrlo kompleksnom strukturom "obrnute perspektive" čije se uporište ogleda u apstraktnoj konstrukciji Platonovog svijeta ideje.

Razumijevanje polisemičnosti slike i njene situacijske kongruentnosti pretpostavlja se širini područja utjecaja u kojem slika egzistira. Taj prošireni plan slike (proširenje u

apstrakciju) pripada domeni nevidljivog i u slici vidljive odsutnosti. Da bi neku sliku mogli interpretirati, u to odsutno utiskuje se prisutni trag ili indeks u koji valja pronići imaginacijom.

Bez obzira na razine pojavljivanja otklona, što ustvari govori o razinama ljudske svijesti, obujam otklona bio je usmjeren i usmjeravao se prema realnom osjećanju vizualnog materijala u kojem treba prikazati i s kojim treba predstaviti živu silu svijeta. Tehnike slikanja se u pravom smislu tumačenja materijala slike primjenjuju ne samo s ciljem upućivanja na mistične i idejne primisli posljednjih značenja nego se stvarno odnose prema raspoloživosti slike i sposobnosti proširenja izvan okvira. To i jest tajna slikarske tehnike da otkrije informativnu vrijednost vizualnog materijala i da je simultano usidri u vidljivost slike.

Razumijevanje tehnike plošnog prikazivanja, za koju puko duhovno raspoloženje nije dovoljno da prenese oblik u punoći svoje egzistencije, postojanost predmeta podražava se raznim načinima predstavljanja dubine: perspektivnim sažimanjem u točku nedogleda, atmosferskom perspektivom, odnosom ploha-pozadina iz okvira, kontrastima, zastupljenošću polja, preklapanjem i teksturom.

Služeći se optičkom varkom slikarstvo iz vremena renesanse otkriva jedinstveni način podražavanja dojma putem efekta vizurnog realizma. Štoviše, analizom ljudskih pobuda, koje detaljno obrazlaže Alberti,[203] gradi se sustav vizualnog predočavanja identičnih svojstava kasnije znanstveno prihvaćene fotografije. Ta sukladnost rukom izvedene slike i one iz mehaničke kutije fotoaparata ili kinematografa jasno nam govori o promjeni centra "odsutnog" motiva slike u izradi same slike. Iza metaforičke granice razumijevanja ostaje tamni prostor eventualnih nagađanja i nevidljivih nacrta. Iza vidljivog plana slike, dakle, nazire se cjelokupna struktura obrnutog gledanja novovjekovnih svjetonazora, a iza riječi postojbina Kafkijanskog svijeta, onog svijeta koji se ni slikama ni riječima ne može "uhvatiti" u totalu svoje egzistencije. Metonimije 'onog' svijeta integrirane su s našim mentalnim sustavom konceptualizacije i osjetilne percepcije.

Distanca vizualne metafore, o kojoj je stalno riječ, ne podriva sličnost na način da bi u sliku uvela kritiku sličnosti koliko pokazuje vjeru u jedan i samo jedan model reprezentacije. Takvim dokidanjem suštinske nevidljivosti distance i njene “vijesti” označitelji gube svojstvo polisemičnosti, uprošćuju se za puke denotacije i privide neke pretpostavljene istine. Na taj način slijedi povijesna aporija u tumačenju slike i odnosa slike i riječi. Zato ćemo se u sljedećem izlaganju usmjeriti na povijesne primjere rješavanja upravo

[203] Vidjeti o dramaturškim implikacijama ljudskih likova, profila, poza i sl. u: Alberti, Leon Battista. (2008.), *O slikarstvu De pictura, O kiparstvu De statua*, IPU, Zagreb

tog pokušaja da se slikarstvom dostigne vidljivost koja izmiče oku i nevidljivost nevinog oka povezati sa sviješću o nevidljivom kao imperativu jedne više i bogatije orijentacije čovjeka i svijeta u kojem prebiva. U tom smislu, mišljenja smo, razvila se ideja apstraktne metode dostizanja/hvatanja intuitivne projekcije o postojanju odsutnog, nevidljivog i začudnog koje stoji u primislima slikara.

Fenomenologija ne dvoji u tome da se vidljivo i nevidljivo spaja prema funkcijama i operacijama sukladnima našem kognitivnom mehanizmu opažanja, razumijevanja i intuitivnog shvaćanja. Francuski filozof Jean-Luc Nancy upozorava da realna distanca vidljivog od nevidljivog upozorava na 'mekane' granice koje su izvorišta njihova odnosa:

> "*(...)ne postoji niti izvornik ni izvor identiteta - ono što stoji namjesto izvora (...) znači da taj "izvor" (...) nije ništa drugo doli granica: izvor je obris rubova na kojima se ili duž kojih izlažu singularna bića.*" [204]

Granice nas, dakle, mogu uputiti na beskonačnu suprotnost ili ukazati na postojanje beskonačja napetosti. Brisanje granica postupkom usličnjavanja stvara iluziju dok zadatak umjetnosti, smatramo, nije opčinjavanje nego osvještavanje opčinjavanja i njenih sposobnosti da projekcijama stvara sliku svijesti. Ta je slika, po Vandi Božičević, metonimija ili statički supstitut dinamičkih procesa vizualne percepcije (Božičević, 1990). Stvaranjem slike slikar stvara svijest o pogledu sredstvima forme u kojima su usidrena iskustva i emocije. U formi se nalazi kôd translacije - funkcija metonimije ovdje dolazi do punog izražaja upravo stoga što povezuje ne-semantička obilježja intimnih osjetnih indicija s perspektivnom organizacijom vizualnog plana slike.

[204] Nancy, Jean-Luc. (2004.), *Dva* ogleda, Arkzin d.o.o. Zagreb, str. 41

DRUGI DIO

KRITIČKA METONIMIJSKA ANALIZA I INTERPRETACIJA SLIKE

4.0. TEORIJSKA ARGUMENTACIJA

4.1. Metonimija sumiranog pogleda: komunikacija, objava i ideacija u ikonici Egipta i Bizanta

Pri gledanju slike kontakt s prikazanim je trenutan i za razliku od riječi slika nudi jednu vrlo jasnu, kompletnu, tzv. zornu viziju cjeline. Ono što nudi slika, obzirom na povijest razvoja slike pripada potrazi za stvarnim, što u ovom slučaju pripada ideji višeg reda, tj. apstrakciji bilo da se radi o slici na platnu, fotografiji ili filmu. Slika nam se nameće svojim neodoljivim onestvarenjem stvarnosnog, nečim što se izdvaja od one iste stvarnosti na priliku čega je nastala. Riječ je o prirastu značenja autonomnog iskaza slike u okviru kojeg ostajemo fascinirani nazočošću fenomena prisutnosti. Kao da se u samoj slici događa jedan svijet kojeg po prvi put gledamo jer vidimo nešto naglašeno, izdvojeno i zasnovano u smislu nedostupnom prostom oku.

Ako sliku sagledamo iz povijesne perspektive, kao i svaki predmet obožavanja imala je dvojaku funkciju: komunikacijsku (obavjesnu) i ideološku (štovanje kulta, ideacija). Obavijesnu funkciju razumijemo iz potrebe širenja svjetonazora, nekog specijalnog učenja ili tumačenja evanđeoske riječi za što se pretpostavlja prepoznavalački status koji odgovara (sličan je) označiteljskom statusu riječi (upućenje prema van, na stvari transformirane u pojmove). Ova funkcija ispunjava zahtjev sadržaja dok je druga funkcija blisko povezana sa samim činom *objave*. Objava je u religioznom kontekstu utemeljena relacijom s božanskim, s vjerovanjem u silu višeg reda i ona je *ideacijski* sazdana u-predmetu načinom na koji se osjeća i razumije. Načini su vezani za tehniku i opredmetnjenje 'tajanstvene' sile i njenu primarnu funkciju koja nije toliko vezana za pripovijesnu ulogu nego "*da se naslikanoj osobi ili prizoru dâ egzistencija koja se može iskusiti, koju se može učiniti predmetom kulta.*"[205]

Sila višeg reda nije mogla biti vidljiva. Ona je nevidljivo osjećanje pa su je religiozne prakse označavale raznim načinima, imenima pa čak ljudskim ili životinjskim likovima. Indijanski totemi sadržavali su duh Manitua, a srednjovjekovne ikone Duh sveti. Zadatak slikara bio je da nevidljivi, ali visokoosjetilni *fascinuum* učini shvatljivim, da egzistenciju onostrane ideje višeg reda učini prisutnom. Zato se izgledima predmeta kulta oduvijek pridavala posebna pozornost. Najjednostavniji predmeti za takvu svrhu bili su ukrasi i ukrašavanje.

[205] Ovaj je citat Belting posvetio talijanskom slikarstvu na dasci (oltarnim i procesijskim slikama) koje se smatraju svetim. Belting, Hans, *Djelo u kontekstu*, str. 215

U horizontu umjetničkog stvaranja razvijane su tehnike vizualnog označavanja koje su nadilazile oponašanje izravne vidljivosti. Realističkim pojavama u umjetnosti oponašanje je bilo tek oruđe za dostizanje višeg stupnja znanja. U ideji štovanja ikone prepoznatljiva figura čovjeka nije nestala. Međutim, razumijevanje prikazanog podrazumijevalo je identifikaciju promatrača s naslikanim likom na isti način na koji su se štovale riječi iz Evanđelja., a one nisu bile doslovni reprezentanti leksike. U 'objavi' riječi, kao i promatranjem ikone promatrač doživljava kontemplacijski zor kršćanskog nauka. U materijalu slike i riječi ukovane su određene namjere i postupci obrade forme s ciljem dostizanja visokih estetskih i etičkih razina ljudske misli. Bilo da su sadržaji vezani za znanja izvan slike ili su pronađeni u samoj slici, slikari su se oduvijek susretali s problemom likovne invencije: kako i na koji način u formu utisnuti trag prisutnosti jedne sumirane i istovremeno fascinantne ideje.

Korijeni europskog slikarstva začeti su u Bizantu slikanjem ikona. Za razliku od iluzije trodimenzionalnog svijeta kasnorimskog slikarstva, ikone zastupaju plošnu perspektivu. Svaka sličnost s vidljivim, zemaljskim svijetom za ikonu je bila nerelevantna. Tehnika slikarstva ikona podredila je figuru i prizor na slici strogim zakonima kršćanske teologije.[206] Ikona je bila vizualna stvarnost inteligibilnog reda pa se stupanj sličnosti nije uzimao u obzir u onoj mjeri u kojoj se pozornost ikonopisaca usmjeravala na izgradnju osjećaja bliskosti s logikom novog ideacijskog svijeta. U srednjem vijeku smatralo se da ikona nije slika živih ljudi i prirode, slika koja reprezentira sveca ili slika koja ga pokazuje. Ikone su bile relikvije i utjelovljenje samog božanskog duha. Ikone nisu preslikavale neku egzistenciju izvan slike već su one same bile Ta egzistencija. U ikoni sveca bio je utjelovljen njegov duh pa se ikona identificirala prema imenu sveca i doslovno se smatrala njegovom inkarnacijom. (Uspenski, 1979; Florenskij, 1977, 1983).

Bizantski je slikar bio svjestan otklona slike od vidljivog svijeta kao što je bio svjestan da se ne radi o običnom preslikavanju prepoznatih stvari već o vrsti *posvećivanja*. Vidjeti nevidljivo slikopisac postavlja na ideacijsku razinu odnosa sa slikom. Ikone nadilaze granice poznatog iskustva, one su prvenstveno svjedočanstva percepcije duhovnog akta nastalog u kontemplaciji emanacije božje svjetlosti (duha) tako da svaka ikona odražava Tu svjetlost i Njegov duh. U Svjetlosti je znanje i Duh sveti; sazdani su prema misaonim konstruktima inteligibilne svijesti. Ikone su inkarnirani pogled onog tko iz njih gleda. Riječ je o slikama mentalne projekcije jedne aksiomatske predstave kršćanske metafizičke doktrine

[206] Areopagite, Dionysius: The Celestial Hierarchy, URL. www. esoteric.msu.edu/Volumell/ Celestiall Hierarchy. html (pristupio, 15.01.2013.)

svijeta koja pretpostavlja postojanje prostora apsoluta ili cjeline. Namijenjene su životu *s onu* stranu života, pa se prevođenje stvari i pojava svijeta moralo osvjedočiti u ideji posvećenog prisustva.

Vidjeti ikonu i u njoj doživjeti svijet božje volje zahtijevalo je iznalaženje otklona od izravne percepcije, ali i služenje elementima otklona. Ideacijsku svijest o slici-posveti možemo odgonetnuti jedino ako znamo da se slikanjem ili crtanjem *ukazuje* na postojanje bliske im druge egzistencije čija predikacija mora zaustaviti promatračevo, vjerničko oko i u zaustavljanju ga provesti kroz znakove, kroz protokole drugačijeg znanja do konačnog čuvstvenog opažanja božanske prisutnosti. Ta je druga ezistencija utjelovljena u znaku slike. To su monumentalne kategorije sazdane u predstavi reda, simetrije i kristaličnosti.

Možemo li tu govoriti o nekoj vrsti čitanja slike, onako kako čitamo neku pripovijest ili literarni tekst, sadržaj ispričljiv metaforama? Metafore su komunikacijski alat s kojim se regulirala čitljivost i primjena narativa na život. No, postizanje metaforičkog standarda bilo je vezano za utemeljenje u emociji. Ova je komunikacijska specifičnost bila podređena drugačijem gledanju kako za vizualno predočavanje tako i za pismo. Kao što je govor realiziran (materijaliziran) u mediju jezika tako je i gledanje ikone realizirano u mediju slike. Ni jezik ni slika nisu bili samo puki *signanti* već se slikovnim i jezičnim znakovima upućivalo na relacije koje konstruiraju značenja, značenja emocije, a emocije život. Unutar konstrukcije bizantske slike odvijao se vrlo živi razgovor i tenzija, tj. uspostavljala se koherentnost smisla i doživljaja prema misaonoj i osjetnoj konstrukciji simbola. Ova se čuvstva ikoničkog slikarstva očitavaju na razini zamjene doživljaja jezika za viziju slike i *vice versa*. Umjetnost slike i riječi upravo naglašava tu razinu integriranosti osjetilnog iskustva i misaonog plana kao tipu komunikacije višeg reda. Na tim ekspresivnim svojstvima konvergentnih obilježja osjetilnog i mentalnog iskustva izgrađuje se cijeli niz relacijskih modela na kojima se zasnivaju stilska obilježja epoha bilo neke kulture ili u današnje vrijeme rukopisa autora.

S funkcionalnog stajališta komunikacijska svrha i ideacijski stupanj štovanja ikone nalazimo blizak egipatskom modelu slike. U egipatskoj likovnoj kulturi, recimo, simptomatična je specifična uporaba sumiranog pogleda koja odgovara sinegdohalnom prikazivanju samo onih dijelova čija funkcija oprimjeruje veće zamišljajne cjeline. Konstrukcija značenja o kojoj je riječ zaobilazi izravna prepoznavanja i poistovjećivanja zaoštravanjem pogleda na plohu s kojom se susreće umjetnikovo oko. Dakle, kada se gleda slika manje smo usmjereni na ono što se kazuje koliko na načine kako slika ispunjava svoju informativnu obvezu vizualizacije. Riječ je o specifičnim skraćenjima, perspektivnim

preklapanjima, zasijecanjima, isticanjima, kompozicijama i ritmu s kojima egipatska umjetnost predhodi zapadnoj likovnoj praksi, uopće.

Ako se fokusiramo na temeljnu razinu plošnog prikazivanja, a to je prostorni plan slike i njen odnos s vremenskom dimenzijom memorije, očito imamo posla s genijem sažimanja vremenskih distanci (višedimenzionalno iskustvo svijesti)[207] na ograničeni prostor slike. Ono zadaje dosta muke i na planu jezika pošto je shvaćeno da riječi, prije svega, govorenje, nije toliko relacijski vezano samo za izvanjske opise stvari i predmeta u prirodi koliko se opisi razaznaju iz značenjske strukture govornikove uporabe jezika. U datoj govornoj ekspoziciji sama leksika riječi i rečenica ima više značenja. U načinima govora implementirana su značenja koja ukazuju na ono što se osjeća i misli kazivanjem. Skraćenja u jeziku nalazimo u višku značenja riječi, fraza i rečenica (sa što manje reći što više). Sukladno, kanonski problem u jeziku postavlja se kao problem *značenjskih relacija* i njihovih *regulacija* prema čemu se odnose gramatička pravila. Gramatika kao i perspektiva slike nije izuzeta iz značenjske relacije našeg izričaja. Gombrichovo pitanje o tome u kojoj mjeri funkcija neke slike utječe na njen figuracijski obik nalazi odgovor u ideji da se već u postupku same konstrukcije simbola (čitaj: figure) odvijaju radnje 'predstavljanja' koje tek na drugoj razini 'čitanja' postaju analogne radnjama prepoznvanja (čitanju slike onako kako se čita jezični tekst). Tu tvrdnju Gombrich pretpostavlja konceptu zaustavljenog vremena " *i jednog neizmjenjivog sada*."[208] koje predhodi kasnijim povezivanjima i objašnjavanjima njihovog razvoja u smislu narativnog vremena događaja ili radnje. U tom je smislu znakoviti *sumirani* pogled ikoničke figure, u stvari, koceptualizirani prikaz skraćenja (preklapanja i zasijecanja) u prostorno-vremenskom zajedništvu jedne cjelovite egzistencije slikovnog materijala od kojeg su ikone izgrađene. U materijalu ikone nalazi se izraz monumentalne prirode bizantske kulture i ono je statični korelat jednog dinamičkog iskustva ljudske percepcije.

Drugim riječima genij ikoničkog slikarstva razvio je posebnu tehniku plošnog prikazivanja u namjeri da se slikom prikaže metafizički koncept religiozne svijesti. Te slike u znakovnim obilježjima jedinstvenog simboličkog sustava predstavljaju misaoni ideal neke situacije. Precizna organizacijska struktura prostora slike nije nastala na temelju izgleda prema predmetu već je sami predmet nastao u konceptualnom zahtjevu moguće izvedbe koju

[207] U fenomenološkim razmatranjima Merleau-Pontya vremenska dimenzija osjetilnog iskustva ne razmatra se prema linearnoj sukcesivnosti nečeg izvanjskog slici već u simultanosti iskustvenih i osjetilnih podudaranja velikog broja podataka u prostorni plan slike. Vidljivi ih plan slike potencira pa se stoga, iskustvo gledanja slike ne odnosi na ono što prepoznajemo koliko na prepoznavanje nevidljivih korelativnih egzistencija naših senzornih aparata. Recimo, sinergija vizualne percepcije i mirisa može nam nešto više reći ne o samom mirisu već o taktilnoj vrijednosti predmeta. S tim se predmetno svojstvo združuje s vizualnim planom. U tom ogledu boja nije samo obojanost nego posjeduje geometrijsko svojstvo predmeta. Za više vidi u: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, str. 367-387

[208] Ibid., str. 119

nudi sama priroda medija. Figura na ikoni nije bila opažana kao živući organizam, potencijalno pokretan na način komparacije kako ga vidimo u stvarnom svijetu, već strukturalni sustav vertikalnih i okomitih osi koje nisu zategnute fizičkom anatomijom na način kako nam to prikazuju renesansne slike nego anatomijom jednog teološkog sustava tog vremena.[209]

Za pretpostaviti je da se u konstrukciji značenja jednog simbola kriju konceptualni oblikovni postupci identični onima u sastavljanju narativne strategije priče i njenog sižejnog potencijala.[210] Da bi smo razjasnili ovaj splet sižejnog odnosa sadržine i sadržaja gdje se sadržaj pretpostavlja oblikovnom gledanju i njegovom odvijanju u vremenu trajanja, a sadržina piktografskoj, izvedbenoj (provedbenoj) konstrukciji vremenosti prostora i figura, ujedno, zahtjeva dodatak koji nalazimo u Arnheimovom proučavanju stvaralačkog gledanja:

> "*Snaga svake vizualne predstave potječe u prvom redu od svojstava koja leže u samom medijumu, a tek drugostepeno od onoga što ta svojstva sugeriraju na posredan način.*"[211]

Arnheim polazi od realne pretpostavke da su skraćenja, preklapanja, odnos plohe i dubine, konkurentski izgledi i kontrasti u slici nastali u odrazu samog medija. Potvrdu Arnheimove teze nalazimo u dalekosežnoj ideji Maxa Schellera koji u svladavanju otpora medija vidi ontološku relaciju, a koja čovjeku pruža sliku svijesti o prirodi njegova postojanja.[212] To je čulna slika s kojom mi, kao živa bića, razumijemo naš položaj u svijetu fenomena. Preciznije, ograničenost medija prisiljava i potiče na konstrukciju koja u prirodi ne postoji kao takva. Osjetilni prizvuk prirode stvari u slici se metonimijski transpozicionira umjetnikovim poistovjećenjem sa sižejnom konstrukcijom tonaliteta kao plošnih ekvivalencija geometrijskog svojstva boje. Boja je u Bizantu bila svjetlost i život, geometrija i red. Ograničenja medija potiču na svladavanje karakteristika boje na način, kako to elaborira Scheller, ubacivanjem subjekta u naš odnos s medijem. Taj je odnos slikopisac kazivao u svijesti o distanci između prostornih, tj. plošnih valencija (stratifikacija). Odnos sa slikom i slike sa svijetom evidentiran je u zasijecanju krajeva figura, u svjetlosnim valerima ploha i u temeljnoj geometriji kao slikovnom sadržinom. U izradi egipatskog reljefa Gombrich, pak, ističe tipična " izvrnuta zasijecanja" obrisa predmeta kao utisnutih u naše oko. Ova je vrsta

[209] Spomenimo uporabu tzv, *razdelki.* Za više u sljedećem poglavlju 4.2.
[210] Indikativno je ovdje spomenuti Gadamerov stav prema simbolu: "*Simbol je zapravo zadaća izgradnje. Valja postići mogućnost prepoznavanja, i to u jednom sigurno veoma širokom krugu zadaća i naspram veoma različitih ponuda susreta.*" Gadamer, Hans Georg, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 76
[211] Arnheim, Rudolf. (1981.), *Umetnost i vizualno opažanje - psihologija stvaralačkog gledanja*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd, str. 102
[212] Usp. Scheler, Max. (2005.), *Čovjekov položaj u kozmosu*, Fabula nova, Zagreb

očitovanja bliska pojmu "ideacijskog osjeta" kojeg Gombrich pretpostavlja za fiziološki haptički učinak slike.

> "*Druga stanja spremnosti (...) hoće reći da slika izgleda toliko životna da smo gotovi da je dalje provjeravamo; pošto smo iscrpli mogućnost vida, prelazimo na dodir i sluh.*"[213]

U svladavanju distance od čovjeka do Boga (otklona) slika je postala istinsko svjedočanstvo znanja o svijetu. Sadržina znanja u slici utjecala je na česta mitološka pretjerivanja o magičnim moćima slike. Ta znanja nadilaze iskustvo vanjskog svijeta. Dijelom su utkana u ikone upravo načinom na koji se praznina slike strukturirala u moć pogleda. Krist Pantokrator, sveci ili Bogorodica isijavaju pogledom samu božju riječ. Nakazivost je u pogledu koji kazuje više od izgovorene riječi. Distanca ili prijeđeni put te znakovite praznine od plohe do figure te između slike i promatrača nije vidljiva. Ona je sazdana u sposobnosti umjetničke imaginacije čija je relacija s vidljivim likovima ili predmetima na slici metonimija. Metonimijsko skraćenje figura svoje značenje stječe u onome *kako* i *za-što* se to skraćenje predstavlja. To znanje, odnosno način na koji se to prikazuje u kanonskom odnosu figure i pozadine (preklapanje i sažimanje) opstoji jedino u imaginarnoj koncepciji odnosa stvarne plohe i zamišljajne dubine.

U najprostijem obliku praznina se uviđa u nastojanju slikara da dostigne potreban stupanj živosti za koji smatramo da pripada autonomnom svojstvu slike. Živa je nazočnost slike utkana u formu i izvedena iz nje. Ako ćemo se pobliže informirati o procesima svijesti koji su zastupljeni kroz umjetnikov rad na slici onda nam svakako pada u oči neposredni i bliski odnos konceptualnog umrežavanja vizualnih mogućnosti koje pruža ploha i boja prema emocionalnom i misaonom zahtjeva. Funkciju očitovanja nalazimo u čuvstvenom porivu ljudskog subjekta i njegovom primarnom doživljaju otpora u mediju (slika, jezik) za koji Scheller smatra da je u korijenu sveg imanja realnosti i zbiljnosti. U tom su smislu opaženi odrazi stvarnosti rječiti zakoni prirode stvari koje slika uspijeva strukturirati u skladu pravila likovnog oblikovanja. Ova su pravila crtanja figura postala stvar višeg principa znanja i kao takva su smatrana za kanonska.

Nevidljive manifestacije vidljivih pojava slike, premda zakrivene, ukovane su u materiji piktografskih oznaka. Oblikovne strategije slike nisu konačno određene sadržajem niti su nastale u funkciji opisivanja istog. Urezivanjem, crtanjem ili bojanjem slika se predstavlja u 'znakovitom' skraćenju. Strategije egipatskog slikarstva sumirale su ih u figuru,

[213] Ibid.

simbol i na karaju u ideogram iz kojeg se razvilo pismo. Sumirani je pogled nastao u ideji univerzalnosti čije značenje emitira figura. To su konceptualizirane izreke i objave sazdane u slici i riječi.

4.1.1. Koncepcija ikone: obrnuta perspektiva, stratifikacija i siže slike

U Bizantu se otvara jedno sasvim novo poglavlje umjetnosti. Model svijeta izravne percepcije više nije mogao biti uzorom nastupajućeg zahtjeva kršćanstva za čistoćom, pobožnošću i štovanjem. Nakon stogodišnjeg trajanja ikonoklazma, sredinom 9. stoljeća nastupa novi pogled na ikonu. Za razliku od prikazivanja Boga, slikari-redovnici imali su kompleksan zadatak: stvoriti njegov odsjaj ili otisak na način vidljivog očitanja same biti stvari. Time se pogled na duhovnost ne odriče tjelesnosti i materije slike preko koje se može ostvariti osjetna veza s određenim svecima i Bogom. Istovremenim posredovanjem živopisne inkarnacije svetih likova sadržaji ikona usvajaju i podređuju se liturgijskim zakonima. Osim imntimnog značenja njenu ogromnu primjenu otkrivamo u ideji sižea i sinegdohe. Tome na ruku ide princip promjene uvjeta prikazivanja. Ruski semiotičar Boris Uspenski nalazi ove promjene u čistim pragmatičnim okolnostima kao što je razlika između zahtjeva oslikavanja velikih površina crkvi i zahtjeva jedne minijature. (Uspenski, 1979: 279-283) Oslikavanje velikih površina crkve omogućuje slikaru da određenu situaciju razvije u cijelosti njenog linearnog sižejnog odvijanja naracije i prostornog realiteta bizantske liturgije. U minijaturi i ikoni slikar se morao poslužiti znatnijim skraćenjima i sižejnu kompoziciju sažeti u sinegdohične kvadrate. U mrvljenju cjelovite kompozicije religiozne teme prepoznajemo metonimijske procese redukcije cjeline na sastavne dijelove. Dijelovi su etape osnovne teme prikazane u pojedinačnim sintagmatskim odnosima jedne s drugom. Ovo je omogućilo brojne kombinacije izvođenja sasvim novih interpretacija jednog jedinstvenog događaja koji je budućim likovnim umjetnostima i filmu otvorio put ka novim narativnim tehnikama (Uspenski, 1979; Florenskij, 1977, 1983; Lotman, 1976).

U Bizantu se riječima poklanjala velika pozornost tako da je čitljivost ikone bila podređena određenoj didaktičkoj organizaciji vidljivosti čiji plan seže do samih ishodišta vizualne percepcije. Ukazanje ikone i njeno čitanje omogućeno je paralelizmom između fiziologije čovjeka i ideala vjere koji je u Bizantu bio maksimalno izražen i utjelovljen u organizacijskoj shemi svijeta. Ideal čovjeka i vjere tumačila je teologija i postavila za pravilo. U ranom srednjem vijeku organizacija svijeta fundirana je u ozračju neoplatonističkog

tumačenja reda koju je Plotin ustanovio u idealnom odnosu svjetlosti i materije kao višeg-božjeg i nižeg-svjetovnog reda. Okvir kompozicijskih pravila ikone bio je aksiološki utemeljen učenjima o čovjeku i njegovom odnosu s vjerom, Bogom i carem. Ova je simfonija uzdigla ikonu na razinu svete riječi i same Biblije; podredila ju je dvostrukoj ulozi: testamentu kao pisanom svjedočanstvu i predmetu kulta kao vidljivom ukazu.

> "*(...) oni tako mogu čitati ono što nisu u stanju vidjeti u manuskriptima; ili, za neobrazovane ikone reprezentiraju ono isto što za obrazovane reprezentiraju knjige - ikone su za vid isto što jezik za sluh.*"[214]

Znakovita je u tom slučaju usporedba ikone sa svetim knjigama ili s Evanđeljem - ne mogu se bacati, paliti ili uništavati. Uspenski navodi vrlo stroge zakone koji reguliraju njihovu uporabu, npr. cjelivanje ikone bilo je isto što i cjelivanje Evanđelja. U okviru ranog srednjeg vijeka pa sve do pojave Giotta taj stil slikanja, često nazivan "slikovnim pismom" ili slikopisom, bio je temeljnom paradigmom likovnog predočavanja metafizičkog svijeta onostranog. Aksiološki sustav zasnovan na izrazitoj hijerarhiji simboličke građe ikone postavio je sliku tog vremena u definirane i točno utvrđene sheme identifikacijskih načela, što ih, u stvari, čini bliskim shemama jezične komunikacije. Riječ je u Bizantu bila prvenstveno objava i dokaz postojanja Boga jer je riječ u isihasta bila svojevrsna mantra za dostizanje Božje iluminacije.

Pisani je jezik u to vrijeme, a riječ je o pisanim tekstovima Starog i Novog zavjeta, predstavljao okvir za tumačenje pitanja vjere. Tekstovi su se proučavali u nagonu otkrivanja same suštine neizrecivog jer su riječi sadržavale složene dokaze u koje treba proniknuti 'duhom' da bi se dostiglo znanje o egzistenciji Univerzalnog postojanja. Najsloženija tumačenja svetih riječi i molitvenih tekstova nalazimo u duhovnom pokretu isihasta prema čijim se učenjima sprovodilo tzv. "molitveno tihovanje".[215] Koncepcija isihasta zasnivala se na potrazi za konačnim smislom vjere kroz interpretaciju riječi i fraza molitvenika. Liturgijskim pjevanjem i molitvom isihasti su dopirali do istinskog odnosa s Bogom pa su se njihova učenja i tumačenja vjere protkala kroz cijelu bizantsku kulturu i šire.

Osnovne teze isihasta vezane su za neo-platonistička i Plotinova tumačenje emanacije božje svijesti u odrazima stvari i bića putem svjetlosti u što su, također, spadale riječi i fraze Evanđelja. Povezivanje s božjom sviješću isihasti prenose iz vizija u otkriće

[214] Navod preuzet iz: Uspenskj, B.A. (1979.), *Poetica kompozicije i semiotika ikone*, Nolit, Beograd, str. 285; u proširenom obliku u: Damasceno Giovanni. (1997.), *Discorsi apologetici contro coloro che calunniano le sante immagini*, (Testi patristici), Citta Nuova, URL. www.ibs.it/code/...-/difesa-delle-immagini.html (pristupio, 13.12. 2012.)

[215] Za više u: URL. www.Svetosavlje.org (pristupio, 27.04. 2013.)

duhovnog svijeta. U pojam riječi isihasti uvode tajna značenja i naizglednim misticizmom otkrivaju nova značenja i heurističku moć jezika. Tehnikom ponavljanja melodije nekoliko riječi molitva se pretvara u himnu s čim isihasti otvaraju percepciju izvan poimanja vidljivog svijeta, okreću stvari naglavce da bi u paradoksalnom odnosu "(…) *riječi spuštale samo nebo u srce čovjeka*".[216] Ovom metonimijskom reorganizacijom smisla jezika i jezičnog principa označavanja isihasti otvaraju drugačiju percepciju na pojave u stvarnosti zauzimanjem metonimijske pozicije unutar dostignutog smisla riječi. Ovu intuitivnu razinu jedne apstrahirane egzistencije, kao visoki stupanj spoznaje, nije bilo moguće izreći kolokvijalnim izrazima, premda su se oni razumjeli i unutar isihastičke zajednice jasno prepoznavali. Tu poziciju preuzimaju redovnici ikonopisci u obliku unutarnjeg oka obrnute perspektive.

Kod ikonopisaca kao i kod štovatelja ikona prikazivanje svetog lika smatralo se ukazanjem ili objavom pošto se tek potpunom koncentracijom na lik sveca mogla dostići njegova ontologija. Uspenski i Florenskij smatraju da obrnuta perspektiva nalaže položaj ikonopisca unutar prizora koji mu omogućuje da otvara pogled onomu tko ga gleda. [217] Inverzija ovog pogleda obrće perspektivu na način da ono bliže postaje udaljenije (zemaljske stvari), a ono udaljenije bliže.

Prostor nedogleda ikone, za razliku od nedogleda Brunelleschijevog tipa koncentriranog u jednoj preklapajućoj točci s točkom očišta, djeluje beztežinski i nedefinirano obzirom na definiciju prostora kakvog poznajemo s točke očišta centralne perspektive. U tom pogledu perspektivistički sustav figura ikone djeluje nepovezano, iskrivljeno i s točke gledišta današnjeg oka nepravilno. Obzirom na uvjete učenja o odbacivanju materijalističkog statusa zemaljskog života zaključuje se da je srednjovjekovni slikar to činio sa svrhom. [218] U namjeri da izbjegne iluziju izravne percepcije slikari su izradili autonomne modele vidljivosti kojima je veza s Uzorom metonimija. U prepuštanju sublimaciji sadržaj slike postaje imanentan načinu njena izvođenja[219], tj. kontigvitentan jeziku slikopisa. Draž slikanja tada zahvaća sve sfere slikopisca, oslobađa njegove primarne energije i dopušta mu razvoj fantazije.

Bliska veza između načina izrade slike i njene sadržine zapisana je u manualima. Površinska vidljivost ikone rezultat je cijeloga niza vrlo preciznih pripremnih radnji: od drvene podloge do pomno realizirane preparacije, od geometrijske sheme (apstrakcije) do strukturalnih načela kompozicije i konačne izvedbe bojom. Svaka boja, tekstura, zakrivljenje

[216] Ibid.
[217] Uspenski, B.A. (1979.), Nolit, Beograd, str. 332-342; Florenskij, Pavel. (1983.), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del libro editrice, Roma, str. 80-81
[218] Florensky tumači "nepravilnosti" u perspektivi za namjerno jer slikar nije želio da se glavni motiv slike (centralna figura) slika na način kako bi to "izgledalo" prostom oku. (Nap. a.)
[219] Uspenski, B.A. *Semiotika ikone*, str. 284

ruba, i položajnost figure u prostoru ikone ima svoj red i uporište.[220] Sadržajni aspekt ikone neodvojiv je od formalnog postupka pa se analitička ili interpretativna razina ikone ne može odijeliti od njoj svojstvenog konceptualnog ustrojstva.

> "*S pravom se može tvrditi da semiotički pristup uopće nije s polja nametnut (od strane naučenih metoda), - nego je ikonopisnom dijelu imanentan u znatno većem stupnju nego što se to inače može reći za slikarsko djelo.*"[221]

Ikona je prije svega produkt srednjovjekovnog sustava mišljenja i kao takva predstavlja spoznajni ekvivalent kršćanske doktrine. Ona je postala konstrukcija svijesti čiji *logos* ne obitava poznati zemaljski svijet ukoliko je sama slika fenomen vizualnosti. Logos ikone je u svijesti o razlici slike i svijeta. Pripada redu fantazije koju su Grci uočavali u vizijama odsutnih stvari prisutnih likova, a koju kasnije, u traktatu o slici Cennini nalazi u slikarstvu:

> "*Jer najvrlija je spoznaja. Ubrzo su iz nje proizišla neka umijeća koja su njezina djeca, s obzirom na to da za temelj moraju imati i nju i rad ruke, što je umjetnost koja se zove slikarstvo, za koje su potrebni mašta i vješta ruka, kako bi se izmislile nikada viđene stvari, prerušene u stvarne, i da bi ih se zabilježilo rukom tako da ono čega nema - bude.*"[222]

S polazišta estetike, specifičnost ikonike u organizaciji ikoničkog prostora bila je u direktnoj povezanosti s njenom funkcijom koja je u krajnjem slučaju služila kao dokaz čovjekovog odnosa s Bogom. Taj se odnos u dvostrukoj podjeli svijeta nije zasnivao na iskustvu zemaljskog života već je bio direktno povezan s onostranim apstraktnim svijetom univerzalnog zakona s čijojom se regulativom odredilo stvaranje i egzistencija ikone. Analizom ikona mnoge su greške u tumačenju iskrivljenih ikoničkih prizora obrnute perspektive, pripisivanih neznanju ili infantilnosti slikara tog vremena, ispravljene saznanjima da je božanski prostor u to vrijeme bio nadređen zemaljskom vizualnom prividu stvari pa prema tome i nekoj optičkoj sličnosti s izravnom percepcijom. Sumnju u "pravilnost" obrnute perspektive Florenskij nalazi u nedovoljnom razumijevanju koncepta ikoničkog slikarstva srednjeg vijeka, obzirom da je okularocentrični model perspektivnog prikazivanja na plohi izvršio znatan utjecaj na naše razmišljanje o slici, uopće.

Jasniju predstavu o srednjovjekovnoj perspektivi nalazimo kod Aloisa Riegla. U Rieglovom tumačenju povijesnog razvoja perspektive posebno se naglašava značaj duhovnog

[220] Usp.: Florenskij, Pavel,, *Le porte regali*, Milano
[221] Uspenski, B.A. *Poetika kompozicije i semiotika ikone*, str. 284
[222] Cennini, Cennino. (2007.), *Knjiga o umjetnosti*, IPU, Zagreb, str. 30

razvoja ranog kršćanstva. Riegl nalazi da svijest o prostoru slike grčka umjetnost pragmatički podređuje plohi. Služeći se sjenčanjima likovi su se vezivali jedan za drugim za pozadinu na način kako se to moglo prikazati reljefom. Sjenčanje je, doduše, nastalo prema saznanjima o tjelesnom zauzimanju prostora, ali prvenstveno u sljepljenom/zavisnom odnosu s plohom pa se određeni paragon s ekranskom slikom ovdje ne treba isključiti.

> "*Antika je znala za jedinstvo i beskrajnost samo u plohi, a nova ih umjetnost naprotiv traži u punom prostoru; kasnorimska umjetnost stoji između njih dviju, jer je ona odriješila pojedinačni lik od plohe i time prevladala fikciju temeljne plohe, iz koje se sve rađa, ali ona priznaje prostor - slijedeći u tome još uvijek antiku - samo kao zatvoren (kubični) pojedinačni oblik, i još ne kao beskrajan slobodni prostor*."[223]

Racionalna svijest grčke filozofije, prema Rieglu, nije priznavala slobodan prostor kao takav; uočila je sredstvo povezivanja za koje Riegl pretpostavlja punu sjenu. Tek se na primjeru srednjevjekovnog slikarstva prostor oslobađa zavisnosti sjene u onoj mjeri u kojoj se sjena isticala u grčkom poimanju prostora, tj. u odnosu figura/ pozadina. Slobodno lebdenje figura u ikonama Riegl pretpostavlja sviješću o slobodnom prostoru i načinu ikonopisaca da isključe pozadinu idejom beskonačja. Isključenje o kojem je riječ, u Rieglovoj koncepciji ikoničkog prostora, nadilazi kasnorimski tip plavetnosti i zahvaća pojam novog odnosa prema svijetu. Ono uvodi idealistički strukturirani koncept svijeta koji se temelji na ideacijskom tumačenju prostora. Zlatna pozadina nije nedefinirani prostor kojega nastanjuju figure već funkcionalna pozadina i prostor nastupajućeg svjetonazora.

> "*U tom se svjetlu i zlatna podloga bizantskih mozaika čini napretkom, nasuprot plavoj zračnoj pozadini rimskih mozaika. Jer ona je uvijek ostala na plohi iz koje rastu pojedinačne stvari, koje se razaznaju različitim obojenjem (polikromiji), kako se neposredno predstavljaju našim osjetilima, uz potpuno isključivanje svake refleksije, premda se i postupno između prednjeg lika i temeljne plohe umeće takozvana pozadina. Naprotiv, zlatna pozadina bizantskih mozaika, koja uglavnom isključuje pozadinu i time se čini nazatkom, nije više temeljna ploha nego idealna prostorna pozadina, koju su zapadnjački narodi potom mogli napučiti realnim stvarima i proširiti u beskrajnu dubinu.*"[224]

Da bi smo potpunije shvatili specifičnost ikoničkog prostora i razjasnili funkcionalni domet obrnute perspektive moramo znati da je prostor ikone nadasve irealan i kao takav pripada inteligibilnom svijetu božanstva kao što su se u to vrijeme tumačile i riječi iz Svetog pisma, koje u sebi sadrže prisutnost božanskog proizašlog iz sadržaja Evanđelja. Da bi se

[223] Riegl, Alois. (1999.), *Bečka škola povijesti umjetnosti - Kasnorimska umjetnička industrija*, Barbat, Zagreb, str. 57-73
[224] Ibid., str. 66

razumjela prisutnost božanskog u riječi, koja je u to vrijeme vrlo precizno implementirana u iradijaciji svjetlosti, koja kroz riječ komunicira svoju istinu, svoju dobrotu i svoju ljepotu, ikonopisac je imao zadatak uhvatiti njenu iradijaciju i sprovesti je u sliku. Smatrajući porijeklom svega upravo suštinu božanskog bića, Dionigi l'Areopagita govori o ustrojstvu prijenosa od čiste svjetlosti preko gubitka sjaja do konačne refleksije materije u riječi i slici. Na taj način božja se svjetlost, prije svega naznačuje u hijerarhijskoj pozicioniranosti likova, u prijenosu od nebeskih anđela preko svećenstva do posljednje 'duše' u formi otajstva, zavjeta ili svetih spisa.[225] Teološki aspekt ove misaone strukture l'Areopagite evidentno je vezan uz apstrakciju dostupnu jedino inteligibilnom ozračju svijeta što joj omogućuje da nazočnost značenja u obliku riječi dostiže slika. Osnovni odnos ove hijerarhije definiran je harmonijom, simfonijom i simetrijom te, u daljnjem, utvrđen mjerom i brojem. Prema tom tumačenju sagledava se prostorna organizacija koja polazi od osnovne forme geometrijskih tijela, koja čini polaznu strukturu svake ikone, pa do izvođenja modula kao mjerne veličine glavnog lika.[226] U ovom slučaju ikona konceptualizira sebi svojstven prostor i kao takav organiziran unutar same tehnike obrade materijala.

Bizantski redovnik - slikopisac našao se pred novim zadatkom plošne projekcije jer se nije mogao oslanjati na naturalističku viziju svijeta u onoj mjeri u kojoj je to, na primjer, bilo omogućeno slikaru iz kasnorimskog perioda. U stvari, prizor je na ikoni izokrenut i postavljen je sučelice tako da pokazuje neviđeno viđenog. Osnovni je koncept zahtijevao da se očište slike pronađe u-slici pa je ikonički prostor ekskluzivno orijentiran iznutra prema vani (što je nama lijevo to je u ikoni desno i obratno). Da bi smo razumjeli koncept ove obratnosti Florenskij nas upućuje na ideju znaka križanja kod katolika i pravoslavaca. U ortodoksnoj tradiciji ljudi se krste otvaranjem prema desnom ramenu.

Stvarajući ikonu, nakon molitve, umjetnik-redovnik (nerijetko su bili sljedbenici isihasta) mentalno se pozicionirao u unutrašnjost slike što mu je omogućilo da pristupi objektima slikanja sa svih strana. Uspenski i Florenski smatraju da je perspektivna deformacija figure (primjenjivana je naročito na glavnoj figuri) rezultat slikareve mobilnosti unutar slike što odgovara stalnim promjenama očišta vidljivim u širenju lica po bočnim stranama i skupljanju u centralnom dijelu predmeta. U nadahnutoj interpretaciji, Florenskij ide tako daleko da uspoređuje mobilni karakter očišta obrnute perspektive s fiziologijom našeg vida pretpostavljajući figuralnu razlomljenost s načinom gledanja čas s lijevim, čas s desnim okom uz stalno aktivno premiještanje sad viđenim s jedne strane, sad s druge

[225] Areopagite, Dionysius: The Celestial Hierarchy,
URL. www. esoteric.msu.edu/Volumell/ CelestiallHierarchy.html (pristupio, 15.01. 2013.)
[226] Usp.: Florenskij, Pavel. (1977.), *Le porte regali,* saggio sull'icona, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano

strane.[227] Ovaj efekat diplopije vida inače stvara jednu vrstu trodimenzionalnog efekta pa bi se u jednom zamišljenom simultanom odnosu promjenjivog očišta kao izmjenične pozicije ikonopisca mogla shvatiti ikonopisčeva dinamička pozicija.

Florenskij svoju tezu o obrnutoj perspektivi izvodi iz sferične organizacije kršćanskog rituala. Interesantno je spomenutu da obrnuta perspektiva podrazumijeva kružnu kretnju, tj. da se oko pozicije slikopisca stvari raspoređuju kružno pa je sferični pogled ujedno jedan od osnovnih motiva u ranoj kršćanskoj liturgiji: osim kupolastog nadsvođa koji je prostorni i semantički centar, vjernici se u crkvi kreću kružno što implicira i kružni tlocrt ranih crkvi.[228]

Prostor je u ikoni, kako se to često naglašava, predstava vječnosti i kao takav on je izvan vremenosti svijeta poznatih *fenomena*. U tome se očituje cjelokupan čin slikovne akcije ikone nasuprot uvriježenom shvaćanju nepokretnosti koja se u prvi mah uočava u nizu ukočenih predmeta i prodornih pogleda svetaca. Sumiranjem vidnog utiska u bazi prostornih i vremenskih prikaza ikonički vidni utisak nadilazi jednostavno tumačenje obrnute perspektive kao potencijalne nevještosti ondašnjih slikara. U opreci takvih razmišljanaj Florenskij ističe da ikonopisci nisu crtali predmete već njihov život. Radi se o percepciji aktivnog mentalnog stanja u kojem diferencijacije svih razina sklopa slike simultano sudjeluju u izgradnji zorne vizije čiji efekat nadilazi označiteljsku funkciju pojedinog dijela ili njenu dijegetičku prezentaciju.

> "*La percezione si definisce come un atteggiamento vitale verso l'oggetto, verso la realtà, e se il pittore vuole rappresentare la percezione che si ottiene quando lui stesso e le cose si muovono reciprocamente, allora bisogna sommare l'impresione al movimento.*" [229] (Percepcija se definira kao jedan vitalni (životni) odnos prema predmetu, prema realnosti, i ako slikar želi reprezentirati tu percepciju, koja se

[227] Florenskij, Pavel, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, str. 131

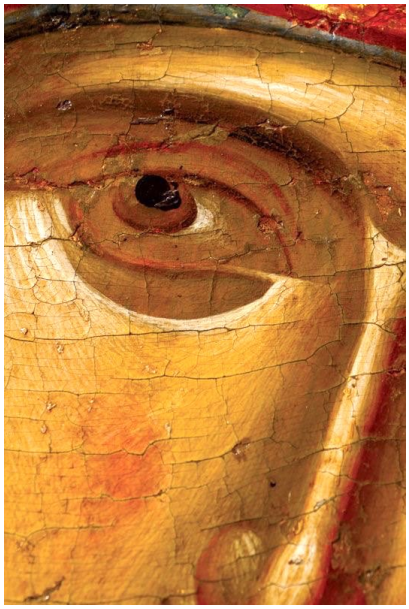
[228] Ruska povijesničarka umjetnosti Svetlana Romanova tumači obrnutu perspektivu iz dva smjera: prvi se nalaže u etimologiji riječi *church* iz *cirice, circe* koja svoj ekvivalent na starom ruskom jeziku ima u riječi *tserkov* (XI. st.) *ts(ch)'rk'v'* i na njemačkom jeziku *kirche* iz starijeg *k(ch)irihha*, dok drugi smjer pretpostavlja uzroku nastanka i uporabe tih riječi izvedenih prema kružnom presjeku prve crkve-mauzoleja iznikle iznad Svetog Groba u Jeruzalemu (IV. st.): "*We must note that the first church-mausoleum erected over the Holy Sepulchre in Jerusalem (IV c.) was a circular structure with the tomb itself at its center. The church's rotunda was called the Anastasis, meaning "Resurrection" in Ancient Greek[18]. As a result, the day on which this event occurred (the day after the sabbath, or Sunday) came to be known in Ancient Greek asκ?ριακ?ς, which in Late Greek also means "church" (from Gr. κ?ριακ?ς, "of the Lord"; also, from XI c., "church". Cf. Gr. κ?ριος, "Lord", "having power over [life and] death"*". (Moramo primijetiti daje prva crkva-mauzolej proizišla iz Svetog groba u Jeruzalemu (IV. st.) imala kružnu strukturu s grobom u sredini. Zaobljena crkva se zvala Anastazija (Stošija), znači "Uskrsnuće" u antičkoj Grčkoj. Kao rezultat, dan ovog događaja (dan nakon *sabatha*, tj. nedjelja) u antičkoj Grčkoj također znači "crkva" (iz "Gospod", "onaj tko ima snagu nad (životom i) smrću. (Prev. Vlado Zrnić); Romanova, Svetlana. (2008.), *Obratnaya perspektiva, u: Opyt interpretatsii //Iskusstvoznanie*., No. 4, Moscow, str. 277; (Eng. prev. Sergei Averintsev)

[229] Florenskij, Pavel. (1983.), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del libro editrice, Roma, str. 130

uspostavlja kada se i on i stvari oko njega uzajamno pomiču, dakle, neophodno je organizirati tu impresiju kretnji. Prev. Vlado Zrnić)

S krajem ovog izlaganja možemo zaključiti da je ikona prije svega vizualna meditacija nespoznatljiva kao takva u zbilji. Ona je perceptivni čin progresivnog pogleda, mnogostrukosti mijena, stratifikacijskih prijenosa, komplementarnosti i kao takva konceptualno integrirana s mentalnim procesima psihofizičkog bića. Ono što nam nudi ikona jest ono što označavaju primisli ili pomišljaji prije samih riječi u obliku pogleda očišćenog od natruha sličnosti s izravnom percepcijom. Možda bi smo mogli reći da je ikona inicirana 'svetom' riječi, ali to ne znači da boja opisuje pojam koji je riječ obilježila već da ga proizvodno konstruira na način da i samoj riječi otvara njoj nevidljivi *logos* sebe. Time vidimo u kojoj mjeri ikona teži ka oživljavanju sadržaja riječi, čije naličje, slikopisom, postaje lice ikone. Lice sveca jest ishodište svjetlosti čija je oblikujuća moć utjelovljena u tehnikama *stratifikacije*. S tim uvidom dolazimo do druge formacije, same plohe i boje.

Ikona je ploha koja ne želi biti trodimenzionalna mimikrija prostornosti. Prostor u ikoni je sljepljen poput slike sna bez namjere da se lažno uvlači u naše oko prividom trodimenzionalnosti. Ta svijest o plošnom prikazu govori nam o fenomenološkom aspektu ikone koji je poznatiji pod pojmom stratifikacije.



Sl. 4.1. *Detalj s nepoznate ikone*

U ikonama se sjenčanje nije izvodilo iluzionističkim postupkom *chiaro-scuro*. (Vidi sl. 4.1.) Tehnikom stratifikacije slikopisci su gradili tijelo predmeta nanošenjem boje na boju. Sjene i temeljni premaz imali su funkciju prikazati hladnu materiju dok su svjetliji namazi

postupno otkrivali siluetnu figuru. Kromatska površina slike odgovarala je njenoj plošnosti pa su bojane plohe imale svoj optički efekt moduliran u skladu geometrijske forme i dinamičke manifestacije trasparentnih namaza. Tamni osnovni premaz s naslagama svjetlijih premaza prizivao je efekat reljefnosti. Slojevitost tonske skale boje u naslagama svijetlijih i tamnijih tonova postiže efekt dubine i karakter apstrakcije koji nadilazi opnašajući model *chiaro-scuro* kasnorimskog slikarstva. Svjetlost je u ikoni, dakle, esencijalno vezana za boju, boja je ploha, a ploha je forma i geometrija. Intenzitet svjetla stoji u intenzitetu boje da bi u povratnom smislu sama boja defigurirala formu Boga.

U ovoj postavi svjetlost je ekstrat Svetog Duha i kao takva čini bazu jedinstvenog slikarskog postupka čiji se izraz očituje u načinu tretiranja površine i boje. U svakom slučaju, svjetlost se smatrala mjerom ljepote, čovjeka i čistog duha pa je koncept svjetlosti postao temeljnim instrumentom pomoću kojeg se uglavnom izražavaju nevidljivi duhovni osjećaji. Boja je u tom pogledu bila dominantnija od crteža. Talijanski povjesničar umjetnosti Lionello Venturi napominje da ni Teofilije nije spominjao crtež već samo boje i miješanje boja.[230] Ako se koncentriramo na specifičnu tehniku stratifikacije koju Teofil detaljno opisuje tada se ikona smatrala, a mogli bismo to reći i za cjelokupno likovno stvaralaštvo, prostor u kojem se formira ideja svjetlosti. Budući je svjetlost u boji, sama je boja forma s kojom se izgrađuje ideja lijepog. Miješanjem i uporabom boje postižu se svjetlosni intenziteti čija je manifestacija sama vidljivost.

Iz Venturijevog izlaganja saznajemo da je Teofil u opisu kanonskog postupka uporabe i načina tretiranja bojane plohe, posebice isticao otvoren i povjerljiv odnos s formom kao proizvodnom radu nezavisnom od iskustva izravne percepcije. Štoviše, Venturi smatra da namjera rada s bojama nije bila u stvaranju iluzije svjetla već u traženju forme iz svjetla boje.

> "*(...)kad je riječ o tome da se zamišlja raj, dovoljne su boje i svjetlosti, tj. naivno i bez jasne svijesti. Teofil dodjeljuje moralni zadatak prikazivanju formi; to je vrijednost mistične kontemplacije u odnosu na boju i svjetlost.*" (Venturi, 1963: 67)

Nezavisno od utjecaja svjetla na naše poimanje prostora i trodimenzionalnosti tijela u prirodi, ikonička svjetlost ima svoju autonomnu egzistenciju u relaciji s otporom plohe. Nanosi se sloj po sloj. Usporedba ikone s renesansom slikom nema smisla utoliko što su se s izvanjske točke promatranja tijela obasjavala svjetlošću koja je dolazila izvan prostora slike pod određenim kutom. Tek s atmosferskom perspektivom boja ponovo ulazi u renesansnu sliku i postaje njenim konstitutivnim dijelom. Stoga se može reći da je ikona prvenstveno

[230] Usp.:Venturi, Lionello. (1963.), *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd, str. 63-67

sazdana od forme i boje, da je ikonopisac slikar koji aktualizira svoj odnos s bojom, u boji i bojanjem otkriva formu koja postaje pečat i neprocjenjivi materijal živog jezika slike - *u* slici sazdane *theorie*. Time se otvara jedno sasvim novo poglavlje umjetnosti koje se otkriva u ideji sižea, odnosno novog značenja plošnog prikaza i monumentalne osobenosti unutarnjeg zora koji je budućim likovnim umjetnostima otvorio put ka intimistička promišljanja na širem planu umjetnosti. Ovo je omogućilo brojne kombinacije izvođenja kompozicije i sasvim nove interpretacije jednog jedinstvenog događaja.

4.2. Dijegetički stimulus renesansne slike: konceptualna ikoničnost *scarabocchia*

Izumom centralne perspektive slika se oslobodila duboko ukorijenjenog tradicionalnog ikonografskog reda jednog tipa vrlo apstraktne koncepcije svijeta, koji je u zahtjevu novih stremljenja duha postao netransparentan, težak i nerazumljiv tekst. Temeljem novih potreba znanja o svijetu srednjovjekovno slikarstvo ikone i klasične oltarne slike nije sadržavalo onu viziju koja se počela uspostavljati u vremenu nadiranja novih znanstvenih otkrića i drugačijih, praktičnijih, potreba života pa su se stremljenja mlađih umjetnika razvijajala sve više k naglašavanju efekta stvarnosti: likovi se izvode u naglašenoj tjelesnosti te se postavljaju u prostorne okvire svakidašnjih situacija. Stoga je potpuno razumljiva Bätschmannova teza o smjeru u kojem se odvijao daljnji tijek razvoja slike:

> "*...uspostavljanje slikovne nazočnosti slične životu služi neprestanom pojačavanju tjelesnosti, pojašnjavanju odnosa između tijela i prostora, porastu osjetilne kakvoće kože kao i pojačavanje izraza i pokreta, (...) djelotvorna snaga slike sve više oslanja na recepcijsku i estetsku djelotvornost s izraženim stupnjevanjem uvjeravanja – slika se postavlja prema osjetilu vida i prema duhovnom raspoloženju*" [231]

Približavanje logici zbiljskog u renesansnom slikarstvu zadobija prividnu dimenziju empirije kakvu je ikoničko slikarstvo, recimo, vršilo u skladu potrage za savršenom teološkom vizijom svijeta. S početkom 14. stoljeća Giotto uvodi promjene: identifikacija slike zadobija dodatnu dimenziju koja se manje tiče kontemplacije vjerskog sadržaja koliko je, ističe Bätschmann, usmjerena k isticanju simultane očevidnosti izvjesnog i na realnim osnovama viđenog vjerskog događaja. Likovi i figure više nisu obilježeni krutom univerzalnom simbolikom već su to likovi iz svakidašnjeg života. Giottova lica nisu više sveci i redovnici nego obični ljudi koji se mogu prepoznati prema njihovim fizičkim, ali i psihičkim obilježjima. S tim se mijenja prioritet slike - zamijenjen je za neposredni uvid u situaciju događaja kao vrstu aktivnog zbivanja u kojem su likovi uvedeni u dijegetički postav tako da se baza slike ističe upravo mizanscenskim oprostorenjem događaja. Između likova nastaje prostor koji uvodi novi tip kontemplacije - vjersku empatiju zamjenjuje dramaturgija likova i jedna vrsta bezglasnog dijaloga, a prividnu nepokretnost zamjenjuje živi ritam percepcije. Jednom riječju, uvodi se izraženi narativni postupak unutar scenskog određenja prostora tako da su slike postale autonomna tijela jedne nove vrste proizvođenja zbilje. (Vidi sl. 4.2.)

[231] Bätschmann, Oscar. (1997.), *Slika - tekst: problemski odnosi*, , u: Briski Uzelac, Sonja, pr. *Slika i riječ*, IPU, Zagreb, str. 136

Sl. 4.2. Mantegna, *Sv. Jakov*, (1455.)

Za razliku od dominirajuće srednjevjekovne konceptualne sheme obrnute perspektive, centralna perspektiva omogućila je odmjeravanje umjetnika i zbivanja u slici u skladu primjera iz živog svijeta. Da bi pripovijedne okolnosti sadržaja slike postigle vjerodostojan vizualni učinak novovjekovno slikarstvo pribjegava svim sredstvima ostvariti efekat realnosti upotrebljavajući pri tome pregršt usvojenih perspektivnih načela (atmosferska, centralna, aksiološka, vertikalna i sl.).

Novonastala likovna praksa, osim novog tipa simboličke sinteze, uvodi još jedan vrlo intrigantan formalno scenski postupak koji se odnosi na određenje vidnog polja slike naznačenog izrezom slike (u filmu se kasnije određuje kao plan, franc.: *le plan*) koji Arnheim naziva "zlatnim vratima perspektive". Nije nikakva tajna da će se gotovo cijela epoha povijesi fotografije i filma oslanjati na ustoličena kompozicijska rješenja renesanse i kasnijeg baroka. Pitanje očevidne vjernosti slike našoj izravnoj percepciji zahtijevalo je pomno procjenjivanje odnosnih usporedivosti (parametara) figurativnog rasporeda (kompozicija) po širini, visini i dubini što je opet zahtijevalo novi raspored značenjskih odrednica u vidu glavnih i sporednih likova (čitaj: uloga). Pantokrator, Krist ili Bogorodica bili su, prema uzusima vizualnih zamisli starije ikonografije, centralne figure slike da bi u novonastalim uvjetima cijela ta kruta shema ukočenih figura-simbola polako nestajala otvarajući prostor kompozicijama naglašene scenske dramaturgije s dodatnim obilježjima mimike, pokreta, izraza lica i sl. U ovoj dijegetičkoj orjentaciji složenih međuodnosa figure zamjenjuju stvarne likove, a konceptualni se prostor slike pretvara u novi prostor fikcije. U nalogu sistematizacije kompleksne strukture

'scene' umjetnik tog vremena imao je doista težak zadatak da sve to mnoštvo likova smjesti u zadani okvir, a da pri tomu sam prizor ne izgleda poput neorganizirane i nabacane hrpe ljudi raznih uvjerenja, staleža i nakana. Bilo je potrebno svladati cijeli niz problemskih odnosa nasuprotnih značenja takvih likova, postaviti ih u zadanu hijerarhiju odnosa i iznad svega oživjeti ih da izgledaju poput zaustavljenog trenutka virtualne stvarnosti.[232]

Figuracija srednjeg vijeka, dakle, postepeno se zamjenjuje scenskim prizorima nastanjenima sa 'stvarnim' likovima. U zadatku ove sasvim nove koncepcije slike jedan od osnovnih problema uprizorenja bilo je, spomenuli smo, rješavanje kompozicije slike i upečatljivosti figure. U tom pogledu renesansnu sliku možemo promatrati iz dva smjera. Prvi je vezan za kompoziciju i razvijanje strategije savršenog uklapanja figura u prostorni raspored scenske cjeline bez narušavanja opće ravnoteže pogleda što je, u ostalom, jedan od uvjeta postizanja skladne orijentacije prizora sa zamišljajnim referentnim zbivanjem.[233] Drugi je, pak, vezan za izvornu slikarsku praksu živopisnosti figure koju su renesansni umjetnici nalazili u napetoj strukturi ljudske anatomije.

Renesansni je umjetnik prije svakog slikanja zadane teme crtao na papiru brojne studije dijelova i cjelovite kompozicije zamišljajnog prizora, u svrhu određivanja idealnog rješenja i pravilne proporcionalnosti figura te, ujedno, empirijskim putem razjašnjavao ideje komplicirane scenske postave. U to nas uvjerava nagli razvoj anatomskih crteža ljudskih tijela i njihovih djelova izvedenih u simultanom prostoru volumena. Bezbrojne studije renesansnih umjetnika istražuju gotovo sve aspekte pozicija anatomije tijela: od uvođenja raznih rakursa, pogleda sa strane i detalja tijela do preciznih studija pokreta i gibanja, težine i lebdenja stabilnih tijela u prostoru. To su slobodni krokii (tal.: *scarabocchi*) narisani na papirima raznih veličina bez određenih granica prizora (čitaj: izreza) s tim da se na jednom arku moglo naći više crteža iste teme, istog lika ili skupine likova poredanih u nizovima i naizgledno razmješteni bez reda, zbrčkani ili u preklapanjima jedan s drugim.[234] (Vidi sl. 4.3.) Sloboda tih stiliziranih minijatura prelazi granice okvira same završne slike. Umjetnik se smišlja u načinu što vjernijeg dočaravanja sižea slike ne ograničavajući se na to da je taj konkretni crtež jedini put kojeg treba slijediti. Možemo isto tako pretpostaviti da su umjetnici u slobodnom

[232] O tome je bilo mnogo riječi iz pera mnogobrojnih studija povijesti umjetnosti i teorije umjetnosti. U činjenici da su se one mahom oslanjale na tumačenja iz Albertijevog traktata o slikarstvu upućujemo na studiju: Alberti, Leon Battista. (2008.), *O slikarstvu o kiparstvu*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

[233] Detaljniju razradu ovog problema kompozicijskih rješenja s osvrtom na Paola Pina nalazimo u: Bätschmann, Oscar. (2004.), *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Scarabeus, Zagreb str. 99-103; također vidjeti u Albertijevim spisima *O slikarstvu* (Nap. a.)

[234] Za više: Ames-Lewis, Francis. (1981.), *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven; također: Beth, Antoine. (2007.), *Metalpoint Drawing: The history and Care of a Forgotten Art*, URL. http://bethantoine.com/research/Metalpoint_Final.pdf (pristupio, 18.05. 2013.)

vremenu vježbali svoje crtačke sposobnosti u potrazi za što djelotvornijim načinom predstavljanja živosti ljudskog tijela i scenskih kompozicija. Tom vježbom vizualne predočivosti renesansni je umjetnik stvarao optičke pretpostavke formalnih određenja završnog djela. Način na koji se u crtežu mijenja linija kretnje, recimo, obrisa tijela u odnosu na pozadinski temelj praznog prostora plohe, promjenjivost rakursa gledanja u potrazi za karakterističnom pozom lika ili način na koji praznine postaju puni objekti upućuje nas u to da se umjetnik i te kako trudio da analitičkim okom svlada bitne elemente plošnog prikazivanja, tj. onu osnovnu konceptualnu građu slike u odnosu plohe i volumena, ljudskog tijela i dubine.

Sl. 4.3. Michelangelo, *Studija*, srebrenka, (1511.-1512.)

Renesansni umjetnik rješava nastali problem promatranjem kontrasta, teksture, oblika predmeta, njihove zakrivenosti, odnosa veličina da bi u ideji sklada vizure stvarnog ambijenta slike došao do tehničkih rješenja što mu ih nalaže ne samo tematski sadržaj slike već i formalni uvjeti zornog predočavanja sadržaja na osnovi formalnih određenja plohe i njoj zakonomjerne linije. U tom interaktivnom procesu izmjene odnosnih utisaka realnog s imaginarnim umjetnik se oslobađa pozicije nekog tko izvršava naloge već postaje aktivnim sudionikom sebi svojstvenog pogleda zora u razmatranju slikovnih mogućnosti oblikovanja.[235] U analitičkom presjeku ikonike slike Max Imdahl nas upućuje na posebnu vrstu senzibiliteta umjetikove ruke. Događaj koji se nastoji prikazati motiviran je doživljajem

[235] Usp. Imdahl, Max. (1997.), *Slika i riječ: Ikonika*, u: Briski Uzelac, Sonja. pr. *Slika i riječ*, IPU, str. 204

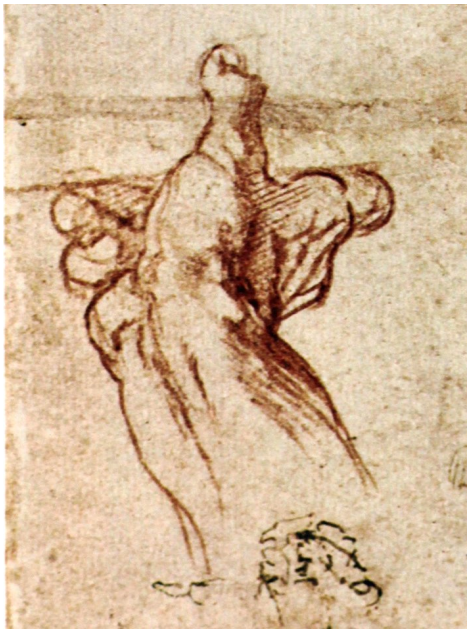
slikarevog senzibiliteta za sadržaj pa se, napominje Imdahl, oblikovne kvalitete ne mogu dijeliti od materijala u kojem nastaju:

> "*(...) nacrtana linija zorna je vrijednost visoke osjetljivosti, te je kao takva istovremeno i trag jednako osjetljivog pokreta ruke, pa bi se moglo reći da linija svoje značenje dobiva od ruke koja ju je povukla (...) tako shvaćena crta trag je jednog pokreta*."[236]

U engleskom jeziku imenica *painting* dobro naglašava prirodu same slike kao 'slikarske akcije koja se ukazuje u tragu svog vlastitog rađanja'. Prema tomu, u pitanju naznačavanja, što je neposredna posljedica slikareve akcije, kriju se tragovi umjetnikova senzibiliteta koji ne polaže baš previše računa na postizanje sličnosti koliko je zaveden pronalaženjem i ovladavanjem mehanizma mentalne projekcije. Umjetnik je s jedne strane oslonjen na pogled sa spoljne strane oka dok je s drugom stranom zaposlen s odgonetavanjem perceptivnih senzacija i njihovim prenošenjem na plohu papira. Precrtavanje za slikara baš i nema puno smisla.

Taktilna naznaka je crta koja nas dodirom ili potezom uvodi u tajnu točku gledišta ili kuta promatranja što ga Boehm uviđa na putu pogleda "od-do"; od mehanizma mentalne projekcije, preko ruke, do površine platna; od vizije do realizacije. Opažanje ikoničke diferencijacije stoga se temelji na činjenici da svaka pojedinačna crta i točka na površini slike jest vremenska i u isto vrijeme prostorna oznaka. Prostor slike se time aktualizira na način da ploha zaprima dodatnu dimenziju taktilnog upućivanja u oblikovna svojstva formalnih zahtjeva pa će, prema tomu, prividna geometrijska egzaktnost razmjera perspektive slike biti razmatrana kao ideja žive prisutnosti. Sudjelovanje u oprostorenju likovne površine, osim njena narativnog sloja, organski je vezano za čin osjetilne akcije tvorca djela. Bliskost osjetnih impulsa i vizualnog rezultata podešava se metonimijskom konceptualizacijom koja se urezuje u prostor dubine slike.

[236] Ibid., str. 222



Sl. 4.4. Michelangelo, *Studija ruke*, srebrenka, (1511.-1512.)

Studije srebrenkom predstavljaju nepresušni izvor razvrstavanja izgleda predmeta od njegovog značenja. Nastale su u prostoru konceptualne ikoničnosti u kojoj slikar dostiže intimnu prisnost sa slikom. Ti su odnosi podešavajući, radni i motivacijski, vezani su za relacije i regulacije razlikovnih elemenata materijala slike. Oni mogu biti uzbuđujući, taktilni i mistični doživljaji proizašli iz složenih emocija kao dodirni i prijenosni impulsi proizašli jedan iz drugog. To su dijelovi koji se povezuju u organsku cjelinu slike te kao neizravni i prikriveni; često ih zamjenjujemo i pretpostavljamo metafori gledanja. Međutim, prije nego utvrdimo stupanj sličnosti, riječ je o jednoj otvorenoj strukturi imaginacije koja podliježe eksperimentalnom uočavanju prostornih rješenja. Točnije, zadiranjem u prostor slijepe plohe papira otkriva se postojanje nevidljive figure koja svojom imaginarnom žestinom nadvladava jednostavni pojam crtanja u perspektivi. Te anatomske studije ljudskog tijela pokazuju više od onog što naizgled prikazuju. Figure nisu samo postavljene na plohu da bi se osvjedočila njihova sličnost već su izvedene iz te slijepe ravni papira kao da se zatajan volumen tijela pronalazi, otkriva u skrivenom ambijentu nevidljivog plašta prozirnosti. *Scarabocchii* su odrazi snažnih osjetilnih registara nastalih u istraživačkom žaru slobodne volje i očite izvorne slikarske težnje da se prodre u mehanizme vizualne percepcije. *Scarabocchii* su konceptualne strukture vidljivosti nastale u odrazu umjetnikove akcije percepcije urezane i materijalizirane svijesti.

Crtice nastale brzim pokretima ruke su stalne, negdje podebljane ili prošarane iskričavim dodirima da bi pojasnile osnovnu liniju, negdje brze i kratke kao da se dlijetom odbacuje višak materijala plohe, nekad grčevite i duboke poput brazdi. Ruka samo slijedi

susret u pogledu - osjeti su prostorni jer je prostor nabijen senzibilitetom ne manjeg inteziteta od zbiljskog doživljaja svijeta. Tek sada možemo govoriti o stvarnom pojmu dijegetičke situacije renesansne slike jer nam se slika pojavljuje kao medij svojstven psihičkoj dubini fikcije. U prostiranju Unutra prema Vani i vice versa, prostor ovdje nije sama slika već uvjet njene mogućnosti. (Vidi sl. 4.4.)

Svi razgovori o percepciji dubine izražene sustavom centralne perspektive samo su reprezentacijske naznake uvjetne sistematizacije prostora odredivog vertikalnom i horizontalnom osi. Crteži srebrenkom, pojednostavljene studije tehnikom gvaša, i slučajano izvedeni motiv anatomskog detalja na rubu arhitektonskog crteža izvorni su umjetnički i znanstveni odrazi stvarnosti renesansnih slikara proizašli iz prirode medija. U njima nalazimo metonimijski kanal kojim se ne-vidljive senzacije obrazuju u vidljive predmete. Identifikacijski čin dodira prožet je nevidljivim naponom zategnutog odnosa slikara i njegove vizualne materije ucrtane u mentalnu ploču slike svijeta.

Zadatak slikara je, dakle, da jednim dijelom na ravnoj površini s određenom mu tehnikom reprezentira percepiranu realnost likova za koju možemo reći da je nastala pod uvjetom metaforičke prisile sadržaja, a u drugom, uz pomoć metonimijskog procesa regulacije izvornih taktilnih senzacija percepcije, slikar izvodi imaginarni percept jednog otvorenog pogled prema, za sliku, stvarnom predmetu gledanja. Pojava dubine koju ovdje shvaćamo kao zahvaćanje u doživljaj vidnosti predstavlja uozbiljenje slike; nalazi se u manifestaciji materijala slike, u zakonitostima strukturnih obilježja njenog uvjeta dvodimenzionalnosti - dinstinktivne vrijednosti boje, linije i točke kao piktorijalnog sredstva pomoću kojih se uspostavlja ta vidljivost. *Scarabocchii*, premda su manje i jednostavnije tvorevine od uljanih slika, ti crteži, planovi ili otpad prava su mala remek djela jedne epohe i nesumnjivi su predstavnici novovjekovnog poimanja slike.

4.3.1. U potrazi za stvarnošću: manirizam i barok

Renesansni se umjetnik koristi i upućuje u znanstveno ispitivanje prirode stvari pa se likovni sadržaji izvedeni iz biblijskih tumačenja postepeno prenose u okvir svakidašnjeg. S tim postupkom prekoračenja iz svijeta božanskih zakona u fizički svijet stvarnosti slika gubi onaj smisao značenja priskrbljen u zadatku ugovorene društvene norme strogih ikonografskih pravila s kojima je inače bilo opterećeno ikoničko slikarstvo srednjeg vijeka. Oslobođena svijest iz srednjevjekovne prisile ustoličenih dogmatskih načela vrlo je brzo stoljećima ustoličenu istinu svetih spisa zamijenila novovjekovnom potragom za identitetom stvarnosti. Vremenski pojam vječnosti, tako omiljen svim strukturama vlasti, ustupa svoje mjesto trenutku života sadašnjosti. Svijest o dokumentarnoj prisutnosti slike Bätschmann nalazi u Van Eyckovoj oznaci ispod slike takozvanog *Timoteja* koja označava datum vremena nastanka slike,[237] dok Gombrich u slici Konrada Witza *Čudo s ulovom ribe* nalazi biblijski prizor smješten na stvarnom mjestu ženevskog jezera. (Sl. 4.5.)

Sl. 4.5. Konrad Witz, *Čudo s ulovom ribe*, (1444.)

> "*Želeći da građanima Ženeve prenese kako je to moralo biti kada je Krist stajao kraj vode zato i nije naslikao bilo kakvo jezero, već ono koje svi poznaju*"[238]

[237] Bätschmann, Oskar. (1997.), *Slika - tekst: problemski odnosi*, u: Briski-Uzelac, Sonja, pr., *Slika i riječ,* IPU, Zagreb, str. 136
[238] Gombrich, H. Ernst. (1980.), *Umetnost i njena istorija*, Nolit, Beograd, str. 217-218

Potreba da se slikom tumači fizički svijet otvorila je prostor mišljenja i interpretacije likovnog postupka na razinu same stvarnosti. Približavanjem predmetnosti vanjskog svijeta slika zadobija sasvim novu dimenziju stvarnosnog. Jednom riječju, slici se sve više vjeruje pa slika uskoro zaprima dimenziju vjerne interpretacije zbilje u što se možemo uvjeriti kroz rastuću uporabu crteža u Leonardovim *Codicima* nastalima prema potrebama razumijevanja stvarne prirode sile.[239] Očigledno je da se novovjekovno slikarstvo vjerodostojnosti preklapa s istinom objektivnog svijeta. Time okularocentrični model svijeta nalazi svoje uporište u renesansnoj perspektivi.

Sl. 4.6. Piero della Francesca, *Portret Federica da Montefeltro i supruge Battiste Sforze*, (1465 - 1466.)

Premda će renesansni umjetnici u potrazi za lijepim, ali i dalje pod utjecajem ideologije grčkog klasicizma, likove predstavljati u idealističkoj koncepciji ponosa, moći, djevičanskoj krhosti ili jednostavnoj "božanskoj" prisutnosti (sl. 4.6.), početak 16. stoljeća otvara jedan sasvim novi pristup ljudskom licu i pojavi čovjeka u slici. Pojam portreta razvijan kroz renesansu sprovodio se kroz prizmu centralne perspektive s osnovnom namjerom da se u obrisima i anatomiji istakne integritet postojanosti stabilnih tijela u prostoru, a s tim i ličnosti koju on u liku predstavlja kao predstavnika društvene elite.

Pozerstvo i crtanje stabilnih tijela naznake su nečega što se skladom kompozicijskih rješenja izdvajalo iz opće gužve živog svijeta i ujedno se moglo postaviti u idealnu shemu

[239] *Codici* Leonarda da Vincija su rukopisi, ogroman broj spisa koji su nastali tijekom njegova 'znanstvenog' pristupa 'Univerzalnom čovjeku'. Ono što je značajno napomenuti je Leonardovo povjerenje u crtež kao nezamjenjivi alat u reprezentaciji i analizi prirode. Više u: De Vecchi, Pierluigi, Cerchiari Necchi, Elda. (1999.), *I Tempi dell'Arte*, *volume 2,*Bompiani, Milano, str.171

nadasve filozofske misli simetrije i reda. U tom smjeru trebamo promatrati utjecaj grčkog i rimskog klasicizma na talijansku renesansu. U obilježjima perspektivističkog reda Brunelleschijeve *perspective centralis* i kompozicijske uravnoteženosti obojanih ploha atmosferske perspektive Leonarda da Vincija s pravom nailazimo na idealističke crte novog čovjeka bilo da se radilo o portretu visokog svećenika, buržuja ili liku plemkinje. Sve su te ličnosti u neku ruku nedodirljive, precizno oslikane i bez sumnje su predstavljene sa svrhom isticanja nobilnosti i javne prezentnosti projekcionog ideala fizičnosti stvarnog tijela. Perceptivna jasnoća najčešće se usmjeravala na sadržajne fenomene onog što se pogledom zahvaća, a koju razumijemo u pojmu dijegeze.

Sl. 4.7. Parmigianino, *Portret*, (1528. - 1530.)

S kraja renesanse likovi u slici doživljavaju onu značajnu promjenu što ih bitno razlikuje od renesansnih mehanizama perspektivne identifikacije. Riječ je o nekim manirističkim nastojanjima umjetnika koji su s kičicom, poput kirurškog noža, prodrli u opažaj s onu stranu optičke realnosti, u taktilni prostor do tada nedirnute, skrivene intime ličnosti. Taj prodor u osobno iskustvo stvarnosti gdje se lik na slici osvjedočuje ne samo u identitetu sličnosti kao optičke nazočnosti stvarnog modela već zaprima dimenziju psihološkog profila, postaje osoba koja govori šutnjom (vidi sl. 4.7.). To je prekretnica u slikarskom odnosu prema motivu slikanja te ujedno početak jednog dalekosežnog vizualnog eksperimenta likovnog svijeta čije odjeke, u potrazi za dramaturškim utiskom stvarnog, baštini današnji film.

Riječ je o nadogradnji ličnosti ili potrazi za unutarnjim osjećanjem sebstva kao živog objekta prisutnosti 'unutar' slike. To je svakako izraz duboke vjere u slikano i posvećenost realističkom doživljaju imaginarnog.

Uživljenost u religioznu dramu Giottovog slikarstva prenijela se na manirističkи portret u obliku očevidnosti postojanja lika kao senzibiliziranog bića i svakidašnjeg čovjeka. Analizirajući zrelu fazu Michelangelovog stvaralaštva, s pogledom na freske sikstinske kapele, Max Dvořák odlučno odbacuje tezu da je ishodište reprodukcije materijalnih likova kod Michelangela bio vanjski svijet te zaključuje:

> "*Do njih Michelangelu sada više zacijelo nije stalo. Nezgrapni su likovi sada, amorfna masa, po sebi ravnodušna, kao sklop kamena na rubu puta, a ipak cjelina vulkanski vibrirajuća, ispunjena tragikom, koja teče iz najdubljih bitaka duše, nasuprot kojoj svakome, tko ju je pojmio, stariji prikazi djeluju prazno i površno. Jer njihovo vrelo nije ništa izvanjski mehanički dohvativo, nego unutarnji doživljaj, unutarnji potres, koji je umjetnik iskusio u misteriju te smrti što izbavlja čovječanstvo. No njegov je cilj izraziti tu potresenost, oblikovati likove, ne izvana prema unutra, nego iznutra prema van, kako ih duša dohvaća, bez obzira na prolaznu, varljivu ljepotu i vjernost prirodi, ispunjenu nezavisnim životom i smrću.*"[240]

Zahvaljujući renesansnoj anatomskoj preciznosti omogućilo se slici optički vrlo slična interpretacija živog svijeta te se razvoj tematskih sadržaja znatno proširio i zahvatio gotovo sve vidove društvenog postojanja – od građanskog do vjerskog, od arhitektonskog do slikanja pejzaža. Jednostavno, slikom se nastojalo dočarati gotovo sve fizičko i psihičko, vidljivo i nevidljivo. Zamah dramaturških situacija prepoznatljivog baroknog stila stvorio je izvorni stil, ali i snažni pomodni doprinos u fantazmagoričnom narativu spektakla.

U brojnosti radova metaforizirani motivi fantastike nadmašuju djela pojedinih autora za koje smatramo da su istinske perjanice likovne stvarnosti baroka. Tek ćemo kroz rad i djelo nekolicine umjetnika moći doprijeti do onog značajnog napretka u slici što se uviđa u samoj strukturalnoj povezanosti teme i izvedbe, a u rjeđim slučajevima i nove teme. Dovoljno je izdvojiti Rembrandtovo slikarstvo od cijele plejade šarmersko pomodnih virtuoza baroka, upravo stoga što su njegove slike intimni sadržaji pojedinca, dnevnik osobnog doživljaja vlastite sudbine utkane u stil i novi sadržaj. Utisak stvarnosti njegovih slika nikad nije zašao u alegorijski narativ, recimo, jednog Rubensa već se nastojao prizemljiti u dominantnom učinku proizvodnje zbilje kao izraza žive nazočnosti slikanog. To je onaj moment kad se mehanizam afektivne i perceptivne razine svijesti nazoči u pokretu ruke zahvačajući svaki trag i mrlju boje. (Sl. 4.8.) U njegovim slikama sličnost s objektom crtanja nije postavljena kao cilj već

[240] Dvořák, Max. (1999.), *O Grecu i manirizmu*, , u: *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb, str. 190

uputa pomoću koje se zalazi u dublju kontemplaciju likovne prisutnosti nazočnog lika ili događaja. Rembrandtove slike otkrivaju karakter lika na isti način na koji on bojom interpretira vidljivost slike što se posebice odnosi na tretiranje teksture likovne materije. Vizualni govor takve slike nadilazi onaj općeniti okvir prepoznatljivosti same figure što nas u ikonološkoj interpretaciji često odvlači od suštinske vrijednosti slike.

Sl. 4.8. Rembrandt van Rijn, *Autoportret kao Zeuksid*, ulje, (1662.)

Chiaro-scuro i debeli, gotovo reljefni namazi nisu samo stvoreni u svrhu postizanja jačeg dojma eventualne trodimenzionalnosti oblika već je to potraga za nevidljivom nazočnošću izraza. Valeri boja nisu samo opisi zatamnjenosti već proizvodno nalaženje figure u *logosu* slike. Mistično uživljavanje u magiju slike blisko je ezotričnom doživljaju i određenoj mjeri mistifikacije Slika je u baroku zaživjela svoj izvorni status imaginarnog. Možemo li u tom smislu protumačiti jednu svojstvenost Rembrandtovog postupka kad on briše jednom nanijeti namaz u pokušaju otkrivanja (ili zakrivanja) nečeg vidljivog. Reklo bi se da iza obrisane boje ostaje trag – svakako je to čin traženja vidljivosti u pronicanju dubine. Renbeandtovi su potezi pomaci svijesti u gesti potrage za vlastitom imaginarnim likom. Postoji gotovo stotinu njegovih autoportreta.

Slika, dakle, nije nikad prestala biti slikom jer se njena uloga otkriva u ideji vizualizacije čija se ekstenzija nazire u slikarevoj ruci kroz nebrojeni zbir akcija, dodira boje i brisanja. Slikar se ne napinje da preslikava stvarnost već on, kroz optički model izmišlja

situaciju događaja ili bolje reći, vizualnim sredstvima progovara o nazočnim situacijama intimnih utisaka svijesti o svijetu duhovnog života. Umjetnikov nanos boje na platno nije samo čin mehaničke točnosti oslikavanja vidljivog već čin haptičke percepcije subordiniran koncentriranim pogledom - sazdan je u ideji dubinske svijesti samoiskaza. Ovdje nije riječ o istini ili lažnosti kao kategorijama konačnih vrijednosti slike već o iskrenom pristupu nadasve jednostavnoj ideji autorove potrage za predodžbom translatirane u vjernost slike. Vanjski svijet i naša realna pozicija, u slici zaprima novu dimenziju odnosa stvorenih uz pomoć zamjene čisto likovnih sredstava: boje za svjetlost i plohe za prostor. Rembrandtova potraga za stvarnošću ne mjeri se odnosom spram vanjskog svijeta već se odmjerava u vlastitoj živopisnosti prizora slike, u recipročnom odmjeravanju subjekta slike, onog koji gleda i u gledanju objavljivanja istine trenutka života.

Slikareva je pozicija u imaginarnom dozivu sebe. U tomu se nazire stvarnost dubine slike za razliku od iluzionističkog modela epigonske slike. Dubinu u slici ne može predstaviti samo riješena nazočnost distance (perspektivni prikaz jedne naučene udaljenosti od prednjeg većeg do stražnjeg umanjenog plana) već je tu po srijedi jedan novi osjećaj uživljenosti u slikarsku materiju, onaj pikturalni moment likovnog govora gdje se produktivna snaga sižea slike ostvaruje u igri kontrasta i praznine, a što ih Boehm imenuje ikoničkim viškom. To može biti zaključni potez Rembrandtova pokreta ruke, odraz bezbrojnih *penelata* u nanosu boje na platno kada se u težnji za živim dojmom slike otkriva sva čar stvaralačkog užitka. U toj namjeri slikar se osjeća nesputan i slobodan u izgradnji osobne tehnike crtanja: uvodi nove sadržaje i slika ono što poželi - jednom riječju nastaje unikatni predmet slike. Tim činom slika se doista razrješuje dominacije jezičnih pravila te ostvaruje autonomni likovni izraz lišen norme stila ili norme literarne stege. Riječima se ne dá opisati Rembrandtova slika ni ona sama ništa ne opisuje. Ona je cjelina i autonomna vizualna konstrukcija. Osamostaljenje slike dešava se u onom momentu kad predmet slikanog u slici nadilazi jednostavno poređenje s motivom izvan slike. U tom onestvarenju likovne očevidnosti sublimni doživljaj prikazanog nadilazi tehničku preciznost i ostvaruje se u dubinskom promatranju nazočnosti života slike - kao da se slika izgrađuje iznutra prema vani na način da se slikar podređuje zahtjevima unutar slike.

Rembrandtova boja je oblik i prostorni trag jedne fine osjećajnosti intencionalne svijesti slikara usmjerene na sadržaj koji daleko nadmašuje interes da se svijet opiše bojama ili svjetlom (vidi sl. 4.9.). Odnosi tih tragova ne stvaraju samo optičku informaciju prostornosti koja za događaj stvara iluziju trodimenzionalnosti već nas uvlače u taktilnu suštinu osjetilnog razlikovanja distinktivnih elemenata slike, tj. njenog tvorbenog smisla.

Sadržaj je etiketa događaja, a forma postaje njenim doživljajem. S tim se prostor transformira u stanje permanentne metonimije, u sami fokus imaginacije. Taj haptički čin taktilne percepcije likovne stvarnosti dostignut će impresionizam, a posebice će razraditi Cezanne i poentilizam u svojim fazama gotovo čiste apstrakcije.

Sl. 4.9. Rembrandt van Rijn, *Večera kod Emausa*, ulje, (oko 1628.)

Obojana ploha, zaključit ćemo, nadilazi onu osnovnu funkciju određenja čitljivosti s površine slike jer, ako bolje promotrimo slikarev potez kistom, primjećujemo da je namaz boje izveden u nekom ritmu davanja i uzimanja vidljivosti. Svaka *penelata* je korak naprijed u svladavanju prostornosti – onoga što predmet obuhvaća u svjetlosnoj igri slike. Svaki je taj dodir fizička postojanost taktilne gustoće prostora, tragovi iz kojih se rađa predodžba. Možemo slobodno reći da je svaki slikarev potez u stvari jedna osjetilna mjerna veličina živog prostora slike pa će se time ostvariti utjelovljena joj dubina, tj. sažimanje živog prostora slike u arhitekturu taktilnog prostora. Takva slika više ne predstavlja naznaku nečega, već otkriva novi svijet jedne postojanosti u-slici zabilježenih utisaka.

Slika ne može biti supstitut za stvarnost niti ona ima onu autentičnost osvjedočenja zbiljskog u prirodi. Slika, također, nije ni kopija stvarnosti bez obzira na evidentnu sličnost koju zamjećujemo u cjelini prizora. Ono što možemo zamijetiti u postupku stvaranja slike jest to da je njen instrument perspektive sazdan u čistoj draži pogleda. Zato se potraga za stvarnošću uvijek vraća na onog tko je traži, a ne na ono što je dâno. Ono što je dâno iz slike

opet tražimo u sebi, u reakciji, u svojoj kemiji, u divljenju i u onom osjećaju kad se boja lijepi za oči i mozak.

4.4. Stvarnost slike u otkriću materije

Unatoč izraženoj prepoznatljivosti motiva s realnim čin slikanja nikada nije napustio ideju opažanja kao temeljnu paradigmu slike. Čak, štoviše, taj fantastični moment naše svijesti slika neprekidno nadograđuje da bi se u jednom trenutku jednostavno ostvarila, dogodila u ruci dok kist namočen u boju daždi po platnu. Ono do čega slikar u tom trenutku želi doprijeti jest pogled, ali ne bilo kakav pogled već susret u pogledu.[241] Slikaru se to događa na plohi pri neposrednom opredmetavanju vizije u predmet slike. Taj, bez sumnje, stvaralački pothvat, omogućuje da se fenomen skopičkog režima dodiruje sa svojim uzrokom i sudjeluje u procesu sazrijevanja predmeta slike.

Slikarstvo 17. i 18. stoljeća izlazi van ateljea da bi motiv svoje figuracije pronašao u krajoliku, u prizorima s ulice ili u prostorima običnog života. [242] Preciznost crtanja starih majstora i danas sadržava neke od temeljnih dokumentarnih vrijednosti tog vremena premda je to najmanje što nas u ovom momentu interesira. U to vrijeme moglo se nacrtati gotovo sve ono što se moglo zamisliti. Ekspanzija naturalizma svakako donosi dvojaki interes po pitanju ideje slikanog pošto se po pitanju vještine slikanja bilo teško oduprijeti dojmu efekta *trompe l'oeil*. Ipak, dostignuća na polju likovne umjetnosti govore nam nešto drugo od jednostavne potrebe da se slikom možebiti udvaja ono što se prostim okom vidi. U suštini, naturalizam je jedan od oblika postojanja prirode u slici, a težnja za vjernom slikom, kako to izlaže Eisenstein u razmišljanju o mediju filma, nalaže se u zadatosti mehanike optike vjernoj prirodi onog što prikazuje.

Optički relevantne činjenice, kao rekategorizirajuće parametre sličnosti, Bätschmann suprostavlja stvaralačkom pogledu iznutra s kojim se omogućuje pojavljivanje bojane plohe kao aktualne djelatnosti slike. Može li se ipak zavarati um pa sliku podvaliti za stvarnost kao što je to Plinije opisao u dvoboju Zeuksida i Parhazija? Premda je, po legendi, Zeuksid ostvario sliku na način da su se prevarene ptice zalijetale na naslikane grozdove, u prividu

---

[241] Merleau-Ponty i Lacan naročito koriste ovaj termin "susreta u pogledu" da bi naznačili osnovnu ulogu subjekta u funkciji skopičkog režima. U Lacana susret se događa između viđenja i svijesti o viđenom koja registrira načine kako subjekt vidi i čime se vodi. Kolebanje subjekta nastaje uslijed rezultata tog susreta, otvara se *zijev* kroz koji izvire *nesvjesno*, remeti se zaključak koji potencira želju u subjektu da se uopće orijentira u prostoru permanentne nelagode. "*Tako se nesvjesno uvijek očituje kao ono što se koleba u prorezu subjekta - odakle izvire pronalazak koji Freud prilagođava želji."* Ovdje je važno naglasiti, obzirom na cilj disertacije, da Lacan smješta želju u *privremeno* mjesto *ogoljene metonimije diskursa* "(...) *o kojem govorimo i gdje se subjekt zatječe na neočekivanom mjestu.*" Iz toga je, zaključno, gledanje (Lacan upotrebljava termin "promatranje") permanentno spoznavanje viđenog u-metonimiji. Vrijedno je naglasiti Lacanov primjer s tišinom " - *kao što se krik ne ocrtava na temelju tišine već naprotiv, uvjetuje da se ona pojavi kao tišina*."; Za više vidjeti: Lacan, Jacque. (1986.), *XI seminar, četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, str. 32-34; Također, želimo naglasiti Pontyevu studiju *Fenomenologija* percepcije, koja susret u pogledu objedinjuje pojmom *speculum mundi*. (Nap. a.)

[242] Ovdje nam se čini prikladnim spomenuti Canalettove vedute ili Veermerove tihe interijere (Nap. a.)

svoje pobjede, a ne znajući da je taj zastor naslikan, zamolio je Parhazija da makne zastor kako bi vidio njegovu sliku.[243] Dojam izvanredne sličnosti sa stvarnošću ipak nije sama stvarnost već zaista privid koji zbunjuje percepciju, privid koji nas može navesti na krivi trag ogledalnog odraza.

Slika je potpuno autonomna tvorevina koja prvenstveno omogućuje da se nešto vidi bez obzira na sličnost koja se ukazuje u rezultatu njene sadržine. Piktorijalna svojstva s kojima je omogućeno viđenje nečega Vanda Božičević smatra vizualnim karakteristikama (invarijante) ili sredstvima pomoću čijih se oznaka referira na vizualna svojstva predmeta i pojava percepiranih u našoj okolini. Što nam mrlje boje sugeriraju i jesu li one nanesene "od oka" ili su složene matematičkom izmjerom plohe bez obzira na efekat koji nude pogledu? Istina je da ne možemo zanijekati činjenicu o sličnosti sustava centralne perspektive s perceptivnom slikom našeg skopičkog režima što nas, uostalom, ne obvezuje da sliku zamjenjujemo za izravnu percepciju. Slike našeg skopičkog režima subjektivne su vizualne predstave pomoću kojih interpretiramo ideju o postojanju objektivnog svijeta. Zakone centralne perspektive možemo smatrati za jedan oblik reprezentacije i olakšavajući raster uvjerljivosti. Opće pitanje uporabe likovnih sredstava metodom kopiranja ne prelazi granicu stilističke norme jednog načina reprezentacije. [244] Ono što nam linearna perspektiva označava na slici jest samo pitanje metode organizacije prostora na plohi ili eventualni idealni način razmještaja predmeta što se u realističnom slikarstvu doista koristilo za stvaranje prostora i iluzije dubine.

Pitanje dubine slike u nastojanju izbjegavanja iluzije, pak, ne možemo uspoređivati s perspektivističkim tehnikama *trompe l'oeil* čiji je krajnji cilj podražavanje prirode. Tehnike prikazivanja kao što su prekrivanja, kraćenja, ili primjena atmosferskih uvjeta vidnosti kad boja gubi na toplini, a oštre linije prelaze u mekane obrise bliske su radu našeg oka. Međutim, jedno je imitacija dubine vanjskog svijeta da bi se u nju postavile figure, a nešto sasvim drugo je stvaranje figura po dubini njihove protežnosti. Tehnički rečeno, dubina jest iluzija i na slici je potpuno nerealna u odnosu na istu u izravnoj percepciji. Međutim, da ne bi bilo nesporazuma, renesansni slikari su jako dobro razumjeli na što se odnosi iluzija stvarnosti i rješavanje problema dubine u slici. Alberti i Vasari tako govore o radu na površini slike kao jednoj vrsti finog tkanja likovne materije. Nadalje, reljefnost koju slikar uobličuje, s gledišta

[243] Izvorni opis ove priče nalazi se u Plinijevoj knjizi *Naturalis* Historia. Prenose je mnogi umjetnici i povjesničari. Legendu navodi Gombrich u: Gombrich, 1984: 184

[244] Opširnije o povijesnom pregledu i utjecajima okularocentrizma na razvoj skopičkih režima vidjeti u:. Jay, Martin. (1994.), *Downcast eyes*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London

hermeneutike slike, smatra se za vrstu pojavljivanja kao aktualna djelatnost slike.[245] Konceptualni aspekt slike ne možemo odijeliti od njenog narativnog aspekta kao vrste potencijalnosti koji se javlja u tenziji jedne mrlje boje s drugom, u rješavanju napetosti same figure, figure i pozadine, slike i slikareve motivacije. To mentalno zbivanje u svijesti slikara, premda nevidljivo, na slici je prikazano do mjere žive prisutnosti.

> "*Slikarstvo hoće da bude isto toliko ubjedljivo koliko i stvari, i misli da nas može dosegnuti samo na isti način kao i one: postavljajući pred naša čula jedan besprijekoran prizor."*[246]

Tek fizičkim približavanjem slici na udaljenost 'od nosa' primijetit ćemo da se geometrijski prostor kompozicije raspada te da se vidno polje u novonastalim uvjetima promatranja vezuje za čistu vizualnu materiju, tvarnost jedne nadasve slikovne stvarnosti čiju ćemo konceptualnu primjenu, u doslovnosti Vasarijeve teze, vidjeti mnogo kasnije, kroz modernističku viziju u likovnim majstorijama, od macchiatista i impresionizma do pojave apstraktnog slikarstva. Taj neposredni vidni utisak ekskluzivno je polje djelovanja samog umjetnika, njegov subjektivni prostor akcije u kojem se odvija iskustvo likovne transkripcije kao spoja *poiesisa* i *techne*. U ovom prostoru metonimijskog kontigviteta slikovni posrednik mjerljiv je jedino na taktilnoj razini obilježavanja u vidu ostvarenja žive prisutnosti slikanog predmeta. Upravo s te razine promatranja Bätschmann navodi esej Paula Valeryja u kojemu se rječito opisuje rad umjetnika:

> "*Slikar na nekoj plohi raspoređuje slojeve boje koji mu svojim razdjelnim linijama, namazom, prijelazima i kontrastima služe kao izražajna sredstva (...) na omeđenom polju od jednog prijenosa preko drugog, od jednog nagađanja preko drugog, dopiru do razumijevanja teme, katkad samo do svijesti o sviđanju koje se ne može uvijek od prve osjetiti*."[247]

Ovim razmatranjem na gledanje slike jasno se izdvaja način promatranja djela s distance kao vanjskog promatrača i načina promatranja s pozicije slikareva pogleda. Za razliku od gledanja obojane plohe i njena statična dojma ukrućenih figura, slika nam pruža drugačiji utisak za kojeg ne možemo reći da počiva na nepokretnosti figura premda su one, gledajući iz daljine, krute i nežive. Oko u slici neprekidno titra i traži kontrasnost i oštrinu

---

[245] Spomenimo u ovom slučaju pojam 'pojavnosti' kako ga vidi Boehm: "*Slika niti je stvar niti rečenica ili riječ u jezičnom smislu - nju bi se prije moglo opisati kao proces prikazivanja u kojem se momenti bitka uvijek iskazuju kao pojavnosti. Tu raspoloćenost slike, u kojoj, međutim, počiva sva njezina izražajna snaga, označavamo kao 'slikovnost' (također i kao prasliku, kaoikoničnost, ili kao ikoničku gustoću) - ona imenuje aspekt bitka u slikovnoj pojavi."* (Boehm, 1997: 71-72)

[246] Merleau-Ponty, Maurice. (1968.), *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd, str. 69

[247] Bätschmann, Oscar, *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku - interpretacija slike,* str. 97

pogleda kao što su tisuće malih prinudnosti Boehmove materije, tisuće malih tragova boje, tisuće dodira vlažnog kista sa suhom materijom plohe, tisuće zaključaka i rezova, tisuće planiranja i rješenja. Relevantnost slikareva pogleda u odnosu pogleda promatrača nalaže nam da prosuđivanje slike nije sadržano u pojmu dati se zavarati tragom sličnosti što nam ga nalaže opći plan slike, već u prevladavanju varke; u onom što Bätschmann uviđa da je predmet pred nama zapravo predmet stvoren slikarstvom. Ovim uvidom u čin slikanja pogled se oslobađa pasivne uloge gledanja kojom se u najvećoj mjeri služi neosviješteni promatrač naviknut na jednostavne poredbe sličnosti u omjerima za koje se pretpostavlja da su dostatne za prigodno gledanje i pouzdano raspoznavanje. Ono Nešto što sadržava draž pogleda, a što možemo pripisati metonimiji potvrđuje sliku u svojim primarnim zadacima: dočaravanju prisutnosti i životnosti uprizorenja. To što smo prevareni u gledanju, poput nekog pristajanja na zavođenje, samo dokazuje tvrdnju o slikama kao tvorevinama vidljivosti. U tom pogledu Conrad Fiedler određuje aktivnu i samodovoljnu djelatnost gledanja koje je u sebi kretanje izraza, gledanje koje surađuje s djelatnošću ruke.[248] Pogled, oslobođen svoje pasivne uloge materijalizira se u gesti ruke koja pritiskom na slijepo polje slike postaje u neku ruku mjernim instrumentom vizualne i psihofizičke osjetilnosti. Udaljenosti postaju opipljive, a prostor gust i ljepljiv, zakrčen bojom u punoći suodnosnog raspoznavanja. Slika se tada otvara u svim smjerovima po dubini prostora poput upaljenog pogleda čije svjetlo obasjava unutarnji svijet slikareve vizije. Slika na taj način otvara i zatvara pogled, obrisi se dijele i umnožavaju, plohe pune i prazne do konačne tjelesnosti smisla.

[248] Usp., Fiedler, Conrad, *O prosuđivanju dela likovne umetnosti - Moderni naturalizam i umatnička istina*

4.5. Metonimija sinestezijskih i sintaktičkih učinaka na sliku u modernističkoj praksi vizualnih umjetnosti

U predhodnim poglavljima rečeno je da ni jezik ni slika nisu ni doslovni ni samodovoljni medijatori koji mogu predstaviti svu količinu zbiljskosti svijeta oko nas. Obilježavanje punoće i jezgrovitosti svijeta slika i jezik medijacijski prenose znakovima i značenjima. Znakovi su selektivni provodnici informacija, a ne, kako se često uzima zdravo za gotovo, doslovni prenosioci predmetnih svojstava i pojava svijeta oko nas. Poglavito između ikoničkih znakova i značenja postoji ogroman prazni prostor i beskonačna udaljenost o kojoj moderna umjetnost sustavno raspravlja sve do današnjih dana.

Da bi smo standardnim jezikom mogli komunicirati potrebno je kroz jezik prizvati mentalne slike na temelju čega jezik nastaje i prema kojima se odnosi. Jedan od temeljnih medijatora između jezika i mentalnih slika je zvuk čiji se fonemski oblik, na razini simboličke forme, kodificirano preraspoređuje obzirom na specificirano značenje. Fonemi i grafemi su bitni dijelovi jezika jer svojim akustičkim oblikom prizivaju fiziognomske učinke percepcije i otkrivaju memorijske slike kojih jezik na figurativnoj razini nije svjestan. Ravnajući se prema antropološkoj definiciji jezičnosti gdje jezik spada u "*domen uspostavljanja veze između svjesnog i nesvjesnog*" (Sekulić 2003: 76), doslovna i retorička uporaba figurativnog jezika nedovoljno pozornosti priklanja intimističkim doživljajima suzvučja jezičnih značenja i, u krajnjem slučaju, generiranim slikama. Za slikarstvo i vizualnu umjetnost općenito, ova su suzvučja lingvističke slike važne domene ukoliko, a vidjeli smo iz predhodnih izlaganja, slika podliježe osjetilnim asocijacijama, emocionalnim doživljajima i, u krajnjem slučaju, suzvučja jezičnog teksta prizivaju emocionalne slike predmetnog fizičkog svijeta.

Premda se udio emocije u umjetničkoj produkciji ne može isključiti u onoj mjeri u kojoj su emocije kanalizirane metonimijskim procesima bliskosti s našim primarnim sposobnostima imaginacije i kognicije, emocije, o kojima je riječ, znaju biti indoktrinirane i zavedene jakom referencijalnom vezom s konceptima konvencije i norme jednog određenog i, recimo to slobodno, parohijalnog pogleda na svijet. U činjenici da se pogled na onaj dio slike koji ne-možemo-ne-prepoznati iscrpljuje i istovremeno povezuje s memorijskom slikom haptičkih percepata (dodir, sluh), modernističko napuštanje tradicijske "povijesnosti" napušta parohijalna načela *pjesničke slike* i njene emotivne veze s konotacijskim vrijednostima "humanističkog idealizma". Riječ je o 'osviještenom' pristupu kako riječi tako i slici.

"*Istina je da možemo krajem 19. stoljeća u svim 'granama' umjetnosti artikulirati isti prijelom: u književnosti kraj "realizma" u najosnovnijem značenju, kraj neposredno-*

naivne "kvazi-realnosti" umjetničkog djela, neposredno-naivne vjere u jezik kao neutralni medij izražavanja 'unutrašnjosti' ili određivanja 'objektivne zbilje'; u slikarstvu kraj 'predmetne realnosti' ; u glazbi kraj klasičnog tonalnog sustava, itd. Taj prijelom možemo potpuno precizirati imenima: u literaturi kasni Rimbaud, (Baudelaire još ne), Mallarme, Lautremont, u slikarstvu Cezanne, u glazbi Schönberg (Debussy još ne)."[249]

Inovativna praksa umjetnika s početka 20. stoljeća dala je dovoljno materijala za semiotička istraživanja i uvođenje pojma plastičkog znaka s kojim se slika oslobađa njene tradicionalne referencije s vidljivim svijetom. Koncentracijom na materijalnost likovnog označitelja slika se odriče analogije s vidljivim i preuzima funkciju blisku našim osjetnim i perceptivnim mehanizmima. "*Slika kao znak*", tumači Weltruski, "*definirana je sredstvom kojim se izražava, načinom na koji se označeno vezuje s označiteljem.*" (Weltruski, 1982: 137). Referencijalna funkcija slike, dakle, manje se odnosi prema sličnosti s predmetima, a više prema pripadajućim konceptualnim izvedbama i njihovim svojstvima koja omogućuju umjetniku da uspostavi kanal s izvan slikovnim pojavama. Slika, rezimira Gombrich, "*nije vjeran zapis vizualnog iskustva, već vjerna konstrukcija nekog modela odnosa.*" Pojam slike proširuje se izvan vidljivog materijala i prelazi u konstrukciju vizualnih znakova čija apstrakcija seže do samih sistemskih funkcija mozga. Obzirom da slika govori tisuću riječi, a ljudski pogled sadrži tisuću slika, slikarstvo nastalo iz tog i takvih pogleda rezultirajuća je plastička konstrukcija velikog broja mentalnih operacija te utjecaja raznih sustava znanja i iskustva.

U tom ozračju napuštanja predkoncepata sumnjivih i odviše objektivnih metaforičkih načela, umjetnost 20. stoljeća uspostavlja bliskost s tehničkom predispozicijom medija. Zvuči paradoksalno, ali umjetnička i znanstvena svijest o ograničenju medija preklapala se sa sviješću o ograničenim područjima fiziognomske percepcije. Onovremena istraživanja empirijske psihologije percepcije Christiana von Ehrenfelsa i njegovog suvremenika Maxa Wertheimera na području sasvim nove znanstvene discipline geštalta nisu odudarala od fenomenoloških studija Edmunda Husserla, Henrija Bergsona i Romana Ingardena. U propusnosti medija slike da nam saopćava jezične sadržaje, glazbe u stvaranju harmonije ili riječi koja postaje sredstvo spoznaje naziralo se zajedničko načelo percepcije zasnovano na "sinesteziji osjetila". Sa stajališta osjetilne percepcije fenomenologija i empirijska psihologija ne dvoje da u prirodnim uvjetima vid sa sluhom stječe pojam o dubini prostora, zajedno s dodirom daju se uputstva vizualnoj percepciji o konkretizaciji predmetnog svijeta, a njuhom i okusom pružamo unutrašnjim organima ono što vid, sluh i dodir čine vanjskima.

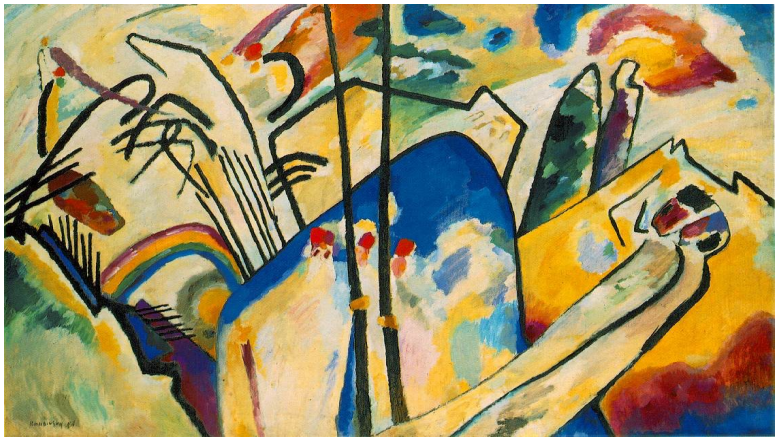
[249] Žižek, Slavoj. (1982.), *Strukturalizam i suvremena umjetnost*,u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 27

Pošto su perceptivne mogućnosti slike (jezika i općenito medija) ograničene i selektivne, u postupku aktiviranja značenja evidentira se isprepletenost i nužna profilacija simboličkog režima s režimom imaginacije. U tom pogledu simbolički je režim slike pod direktnim utjecajem imaginarnog kontigenta svijesti i drugim oblicima spoznaje: širokog polja znanja, pamćenja, tjelesnog iskustva, i naše kulture. Uspostavljanje veze između slike i značenja koja nisu u direktnom odnosu s označiteljem odvija se metonimijskim kanalima svijesti. U sferi medija metonimijski su procesi vidljivi u prekoračenjima izraza koji s homološke ravni slike utječu na heterogeno polje fiziognomske percepcije kao vrsta preslikavanja izvedena profiliranjem određenog svojstva znaka, odnosno tretiranjem označitelja načinom označavanja.

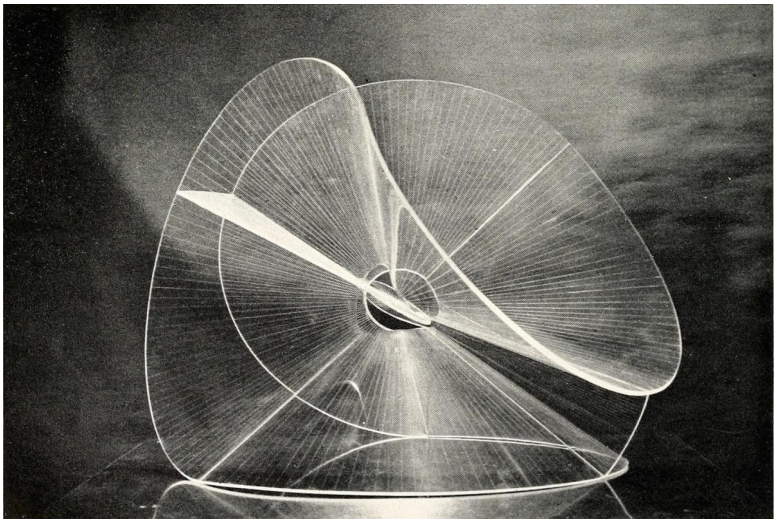
Metonimijsko povezivanje određenog znaka, prizora, predstave ili riječi s odgovarajućim konceptualnim zahtjevom "načina predočavanja" uvijek odgovara stvarnim slučajevima i preklapanjima prema stvarnim predmetnim odnosima. No, ovi odnosi nisu nastali retoričkim forsiranjem već mehanizmom opažanja - "*koji je aktivna operacija duha*."[250] Za razliku od mehaničkog bilježenja stvarnosti, Pierre Francastel primjećuje da su stvarni odnosi "proizvodi izumljenja": "*Plastički se znaci raspoređuju u sustave bremenite značenjima u sjećanju i imaginaciji, a ne u stvarnosti.*"[251] Suprotno metafori, metonimijska relacija likovnog označitelja s izvan likovnim označenim nastaje u zamjeni za aktivno polje mentalne referencije i specifična je konceptualna praksa Moderne. Izvan slikovni i izvan jezični prostori mentalne referencije postali su metom modernističkih istraživanja ne samo medija slike i jezika već cjelovitog koncepta vizualne kulture.

Prodor u dubinske procese imaginarnog (nesvjesno), slikarstvo i umjetnost prikazuju prodorom u slikovnu materiju razotkrivanjem i osujećenjem tradicionalne metaforičke vizije svijeta koju objedinjuje pojam prenesenog značenja. Sa zapadne strane europskog kontinenta dadaizam narušava narativni koncept *trompe l'oeil-a* dok na istočnom dijelu radikalni eksperimenti na gotovo svima 'poljima' umjetnosti oživotvoruju novi sadržaj i stvaraju do tada neviđenu narativnu strukturu iz samog izvora slike, u čistoj formi. Malevičev *Crni kvadrat na bijelom polju* nepovratno otvara novo poglavlje u umjetnosti.

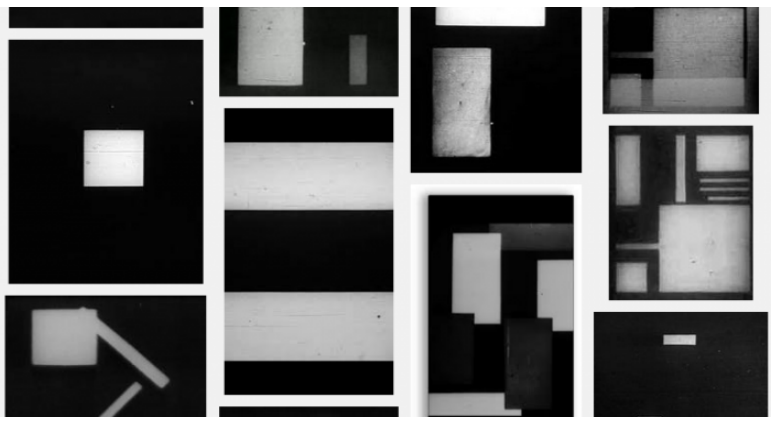
[250] Francastel, Pierre. (1982.), *Umjetnost i povijest*, u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 56.
[251] Ibid., str. 57. Dodajmo da je plastička ili likovna misao Francastelov pojam koji se izravno odnosi na aktivni način mišljenja i spoznavanja putem vizualne percepcije. (Nap. a.)



Sl. 4.10. Wassily Kandisky, *Kompozicija IV*, ulje, (1910.)



Sl. 4.11. Naum Gabo, *Prozirna varijacija na temu sfere*, skulptura, (1937.)



Sl. 4.12. Hans Richter, *Rhythmus 21*, fotogrami, (1921.)

Prvih desetljeća 20. stoljeća krenulo se s fragmentacijom i destrukcijom predmeta slike unutar okularocentričnog modela percepcije što je rezultiralo uspostavljanjem jedne nove dimenzije slike. Znakovitost nekih tendencija likovne prakse modernizma, čija su

obilježja poglavito zastupljena u praksama avangardnih i postavangardnih slikovnih, glazbenih, kazališnih, plesnih i filmskih medija propitivala su medijsku stvarnost prema svojim funkcionalnim i materijalnim obilježjima Za razliku od klasične slike i njene neprihvatljive elitističke ideologije koja je na kraju krajeva, tvrde dadaisti, dovela do prvog svjetskog rata, modernisti zalaze u otvoreni dijalog sa svojim vlastitim inhibicijama, fantazijom, formom i formalnim postupkom izrade umjetničkog djela.

Sintezom raznih umjetničkih disciplina modernizam stvara nove izražajne mogućnosti: slikarstvo otkriva glazbeni ritam (sl. 4.10.), skulptura kinetički princip (sl. 4.11.), eksperimentalni film prostorni prikaz likovne plohe (sl.4.12.), a kazalište se u Brechtovim predstavama upušta u smjele eksperimente osvještavanja mimetičke prirode kazališne predstave (sl. 4.14.).

U sklopu istraživanja granica medija umjetnici otkrivaju vlastite granice svijesti. Na sintaktičko-metonimijskoj razini sistemsko-funkcionalna obilježja medija legalizirala su uporabu antinaturalističkih efekata. Dadaisti se podrugljivo smijulje, lažiraju imena i tranzvestiraju se. Antinaturalizam zauzima ključnu poziciju u prokazivanju tradicionalnog modela umjetnosti. Točka interesa s koje se promatra svijet zadobija *subverzivni* položaj unutar transparentne širine mogućih alteracija. Apsolutna istina, koja se doduše skrivala iza moralističkih tendencija aktualne kulturne i političke svijesti, sada se raspada u strastvena tematiziranja nove društvene kritike. Dadaisti vode žučne rasprave, dogovaraju pobune i u okviru *Cabaret Voltaire* umjetničku motivaciju preusmjeruju u politički, društveni i kulturni dijalog. Pozicija neodređenosti osvještava nove mogućnosti i otvara put za istraživanja nevidljivih sintetičkih oblika.

Prodorom u ishodišnu funkciju medija uspostavljaju se taktike radikalizacije - ogoljavaju se naturalistička načela formalnih struktura koje karakteriziraju medij, otvaraju se i nalaze se srodnosti s načelima drugih medija. Razbijanje iluzije o trodimenzionalnom prostoru slike Kandinski suprostavlja ikonološkoj metodi Panofskog - obznanjuje umjetničku svijest o temeljnim silama u polju ikoničkog prostora slike.[252] Točka, linija i ploha postaju visokoosjetilne i nadosjetilne oznake svijesti koje nadilaze ljudsku potrebu prenošenja značenja. Likovni je znak time dostigao autonomnu mobilnost i stupanj apstraktnosti koji može savršeno funkcionirati i bez ikakvog značenja - odgovara samo i jedino svojoj jedinstvenoj cjelini.

[252] Kandinsky, Wassily. (1947.), *Point and Line to Plane*, Solomon R. Guggenheim Fundation, New York. Za kritički osvrt obzirom na različiti pristup slici od ikonološke interpretacije Panowskog vidjeti u: Bätchmann, Oskar. (2004,), *Uvod u povijesnoumjetničku* interpretaciju, Scarabeus, Zagreb, str. 111-116.

U potrazi za izvornim karakterom likovne plohe Kandinski otkriva povezanost slike i harmonije duha te upućuje na sinoptičku situaciju slike slobodnijim preklapanjima boje, pokreta i kompozicije s tonom, ritmom ili melodijom. U otvaranju pogleda prema likovnoj građi, koja strukturira kompoziciju slike, Kandinski zauzima oštar stav, odbacuje logičke pretenzije predmetnog slikarstva i priklanja se istraživanjima osjetilne kategorije percepcije. Ideja o nepredmetnoj figuraciji imala je dalekosežne posljedice na sudbinu slike. Svijest umjetnika o konceptualnoj sadržini slike iz temelja je promijenila paradigmu o odnosu slike i naše vizualne percepcije. Apstrakcija, za koju bi ishitreno mogli reći da je ciljna domena, da je nešto što želimo postići i objasnit, vezati za nešto poznato i kao takvo metaforički konceptualizirati, Kandinski obrće i postavlja u izvor umjetničke motivacije. Kad je Kandinski postavio sliku naglavačke i odredio je za novi "vidljivi plan", jednim potezom ruke izbrisao je cjelokupnu baštinu okularocentrične vizije svijeta utemeljene na ideji preslika ili oponašanja vidljivog svijeta.[253]. Slika je u ovom novom zahvatu postala predmetom nove ontologije čije su veze s poviješću postale predmetom dalekosežne diskusije. Stvarnost na koju se referira nova slika nije ni poznata niti je ikada bila uočena u onoj mjeri realnosti u kojoj se tim činom otklona pojavila u svijesti umjetnosti Moderne. Doduše, tumači talijanski povjesničar Lionello Venturi, u intimnim dodirima starih slikara prepoznajemo svu snagu rastuće ideje umjetnosti 20. stoljeća.

> "*Završeni svijet klasične ere zamijenjen je beskrajnim svijetom moderne ere, i mada je on još unekoliko kaotičan, dao je pečat novoj svijesti o spiritualnosti umjetnosti.*"[254]

Putem forme Kandinski uvodi u umjetnost spiritualnost i s tim objavljuje bliskost umjetničkog postupka s nadčulnim procesima svijesti i stvarnosti koje slika predstavlja u svojoj likovnoj manifestaciji. Na to je mislio i Venturi kada je, citatirajući episkopa

[253] Gibsonove termine "vidljivi svijet" i "vidljivi plan" nalazimo naročito pogodnima za interpretaciju nadolazeće konceptualne umjetnosti jer označavaju dva temeljna aspekta vizualne percepcije: prvi je orijentiran na isprepletenost osjetila koji generiraju prepoznavanje dok je drugi aspekt komentirajući na način da se označavanjem polja vidljivosti izdvaja i ustanovljuje introspektivni i analitički fenomen 'vizualnog svijeta'. "*One gets it only by traying to see its colors as painter does*". Hamlyn, D. H., Lloyd, A. C. (1957.) *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes Vol. 31,* str. 107, URL. http://www.jstor.org/stable/4106646 (pristupio, 23.06. 2013.); također: Gibson, J. James. (1982.), *Reason for Realism*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, London, str. 41-42, 351-355; Lombardo, J. Thomas. (1987.), *The Reciprocity of Perceiver and Environment: The Evolution of James J. Gibson's Ecological Psychology*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, London; također vidjeti uvod iz teksta: Jay, Martin. (1994.), *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkley, Los Angeles and London, str. 8.

[254] Venturi, Lionello. (1963.), *Istorija umetničke kritike*, str. 60

Sinezijusa, naglasio rastuću ulogu mašte u eri Moderne: "*Funkcija mašte je da svijet nadčulne stvarnosti spozna putem čulnog iskustva ovozemaljskog svijeta.*"[255]

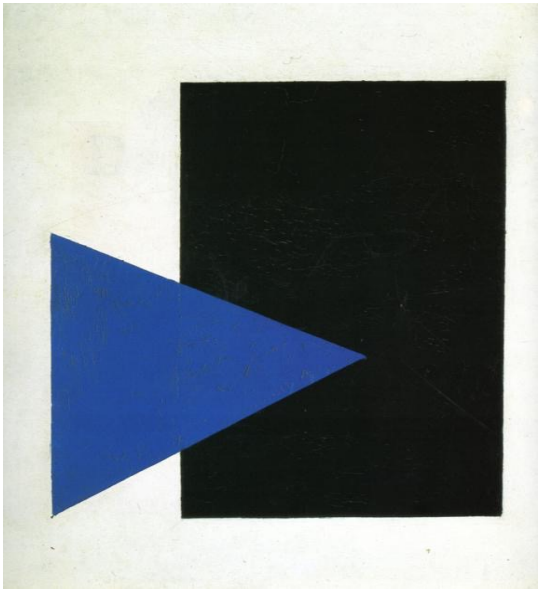
Uspostavljanje taktika radikalizacije slijedi ponekad vrlo stroga i principijelno kruta estetska i etička načela. Razotkrivanje istine medija kao sredstva s kojim se vrše doticaji i razumijevanje stvarnosti svijeta značilo je upoznavanje s mehanizmima iluzije i efektima obmane. Razračunavanje s okularocentričnom vizijom svijeta tražilo je novo uporište koje slika nalazi izvan dosega egocentričnog modela svijeta. Implementacija i znanje o ulogama nevidljivih struktura svijesti u funkciji naše vizualne percepcije dovodi slikarstvo na prag znanstvenih istraživanja prirode čovjeka. Svijest o *slijepoj pjegi* našeg vizualnog sustava razračunava se s nametnutim fetišima i priklanja se otkrivanju mehanizama njihova osujećenja. Prije svega otkrivaju se modeli prekoračenja iluzije koji se u suštini temelje na interakciji diferentnih sustava našeg kompleksnog tjelesnog i mentalnog sklopa. Ograničenje vidljivosti (gubljenje fokusa na daljinu, suženi spektar svjetla i sl.) dovodi do proširenih saznanja o nadomještanju ograničenosti putem funkcija drugih sustava percepcije i njihovim bliskim odnosima koji sinestezijski ostvaruju svijest o vizualnosti. No, ta svijest nije bazirana samo na svijesti o funkcionalnoj integraciji haptičkih (dodirnih) i vizualnih impulsa kao povezanosti osjetilnih organa i izravne percepcije. Ona je šira od zahvata osjetilne koordinacije sirove fizičke i psihičke moći tijela. Riječ je o ulozi jezika i znanja te svijesti o kulturalnoj barijeri koja u konačnici postaje predmetom široke filozofske rasprave o humanizmu, uopće.

> "*The implications of this final point are very significant for the problem noted earlier: the permeability of the boundary between the "natural" and the "cultural" component in what we call vision.*"[256]
> (Smisao ove završne točke je vrlo značajano za ranije navedeni problem: propusnost granica između "prirodnog" i "kulturalnog" u onomu što zovemo vizijom.) Prev. Vlado Zrnić

Ovaj zaokret u poimanju slike i njenog alata pasivne percepcije, u koji Martin Jay uvodi "šutljive kulturalne zakone različitih skopičkih režima", omogućio je promjenu uporišta slike i njene vizualne predstave s izvanjskog i metaforički projiciranog oponašanja ili opisivanja jedne naročite 'uspostavljenosti' vidljivog svijeta (referiramo se na pojam metafore gledanja) na blisku i neposrednu funkciju elementarne sintakse slike. Slika je u osnovi zahtijevala da se iskustva impresionizma sagledaju u konkretnom slučaju slikarske plohe i

[255] Ibid., str. 61
[256] Jay, Martin, *Downcast eyes*, str. 9

boje. Malevičeve suprematističke konstrukcije (sl. 4.13.) ili apstraktne plastične kompozicije grupe *De Stijl* izuzimaju bilo kakvu povezanost s pasivnom vidljivošću ili s idejom neosviještene izravne percepcije. Ovi su eksperimenti doveli slikarsku plohu do one suptilne granice u kojoj se pogled materijalizira u čisti likovni izraz, u samu suštinu Berensonovih meditacija nad slikarstvom jednog Giorggionea ili Bellinija. Nalaženje bliskih veza i potraga za preklapajućim odnosima: materije i izraza, autora i djela, teme i načina, sadržaja i izvedenog sadržaja govori u prilog činjenici da se spajanja ne izvode sličnošću tematskih osobina nego se odnose prema spoznajno-doživljajnom angažmanu - problematiziraju se ključni odnosi metonimijske provenijencije: bliskog odnosa materijalnog i značenjskog, mentalne raspoloživosti i percepcije, stvarnog i fikcijskog.



Sl. 4.13. Kazimir Malevič, *Supermatizam sa plavim trokutom i crnimkvadratom*, ulje, (1915.)

Ogoljavanjem slikarske materije od nepotrebnih natruha realizma Malevičeva suprematistička koncepcija određuje autonomno područje kompetencije slike unutar zakonitih relacija forme samog medija slike: oblik se prilagođava funkciji ravne površine, a kontrasti su elementi napetosti u polju zadanog okvira. Malevičeva sintaksa je oštra i fundamentalna. Konzistentnost njegove metode nalazimo na planu kazališne umjetnosti Bertolta Brechta: izbacuje se mimetizam govornog jezika, služi se izravnim obraćanjima, impersonalizira recitiranje teksta i otvara onaj dio kulise koji se u iluzionističkim manirima strogo skriva, a to je pokazivanje i funkcionalno pribrajanje mehanizama rasvjete i scenografije. Brecht ih uključuje u dramaturšku i narativnu okosnicu predstave. Dakle, metonimijskim ogoljavanjem

suplementarnih dijelova Brecht izvodi sami nacrt predstave. Ogoljavanjem, dakle, metonimijski se pozadina postavlja u prednji plan iskaza. Evidentno je da se radikalnim postupcima dekompozicije, dekonstrukcije i, u filmu, dekadriranje raspada pojam objektivne vizije na osnovne elemente medija te u izvrnutom smislu dolazi se do spoznaje o novim mogućnostima spajanja, o prirodi sveze i smjelim ekvivalencijama koje na slikovnom planu Max Imdahl retpostavlja ikonici slike i jednom estetičkom uzbuđenju novog tipa vizualnosti.

Sl. 4.14. Bertolt Brecht, *Noćni bubnjevi*, (1922.)

U analitičkom pregledu razvoja modernog filma stilska analiza Davida Bordwella dolazi do konstatacije da se u prvoj polovici 20. stoljeća dostigla i dovela do punovrijednosti svijest o tome da materijal i struktura medija postaju jednako istaknuti kao i narativna načela pa se u jednom slobodnijem tumačenju može govoriti o umjetnosti kao vrsti materijalizacije misli.[257] Narativni aspekt jedne takve aktivnosti, isiče Bordwell, uspostavlja se serijalnom konstrukcijom i dijalektičkom igrom parametara, tj. organskim usklađivanjem suprotnosti.[258] Prema formulaciji filmskog teoretičara Noela Burcha, navodi Bordwell, pod parametrima se podrazumijevaju odnosi tehnike medija i filmskih izražajnih sredstva. Svaki parametar postoji kao binarna alternativa: oštro/neoštro, prednji plan/stražnji plan, razni oblici fragmentacije, plan/ kontraplan, uključuju se valeri svjetla, zvuk u slici/nadsinhronizacija, vrijeme u kadru/vrijeme priče i dr.[259] Uglavnom je riječ o serijalnoj sintezi označitelja materijalne baze i distinktivnim obilježjima medija čija je svrha podupiranje konceptualnih rješenja uprizorenja

[257] Usp., Bordwell, David. (2005.), *O Povijesti filmskog stila*, HFS, Zagreb.
[258] Usp. Bordwell, David. (2013.), *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd, str. 308-347
[259] Za više o parametrima vidjeti u: Burch, Noel. (1972.), *Praksa filma*, Institut za film, Beograd.

ili izazivanje narativne radnje uz istovremena očitanja strogih apstraktnih načela za koje smo iznijeli primjere u sintetičkim oblicima avangarde: Malevičevom suprematizmu, Brechtovim kazališnim predstavama, Kandinskijevim kompozicijskim načelima napetosti točke, linije i plohe i u dadaističkim potragama za novim vizijama sadržaja.

Za spajanje naizgledno različitih vrsta umjetnosti, modernističke prakse upotrebljavaju vrlo istančanu taktiku rečenog metonimijskog ogoljavanja medija. Autor čisti medij od metaforičkog taloga i dolazi do ishodišta njegove materijalne baze: slikarstvo oslobađa boju natruha slikovitosti, glazba se otresa od melodije, a film literarizma i iluzije stvarnosti. Poentilisti dolaze do monokromatske strukture boje s kojom se slikarski motiv dekomponira u vizualni objekt slike, Boulez postavlja teoriju serijalne izgradnje kompozicije sastavljene od niza ritmički postavljenih tonova, Bauhaus zamjenjuje raskošni luster sa sredine prostorije za stolne lampe točkastog izvora svjetla, a filmska montaža razotkriva bliskost strojne prirode medija i ljudske percepcije. U dadaističkim krugovima prvi apstraktni film Hansa Richtera "Rithmus 21" iz 1921. godine polazi od čistih osvijetljenih ploha i jednostavnih ritmičkih promjena do ekscentričnih mozaičnih preklapanja tipa brikolaž. Légerov "Ballet Mécanique" iz 1924. g. preklapa izvorne manifestacije mehaničke strukture filma s ljudskim užitkom. Efekt opčinjava, ali ne u onoj mjeri u kojoj je to cilj tradicionalnoj umjetnosti. Namjera umjetnika jest opčiniti, no tek sa zadrškom - ironičnim prokazivanjem opčinjenosti. Cijeli je Légerov film prožet blagim tononom komentara u obliku karakteristične dadaističke ironije. Léger je postiže koreografijom usklađenih pokreta čovjeka i stroja, montažnim trikovima, ponavljanjima, svjetlucanjem, treperenjem, nepravilnim odsjecanjem krajeva kadrova i dijelova tijela, izobličuju se predmeti, služi se višestrukim ekspozicijama i uglavnom, remeti se 'prigodno' gledanje s namjerom oslobađanja slike i filma od tradicionalne teatralnosti i literarnosti. Ovaj nenarativni 'dadaistički' postupak simptomatičan je za sve avangardne prakse onog vremena, od filma do slikarstva, kiparstva i glazbe.

Konceptualni akcent na apstrakciji u odnosu na narativnu razumljivost dominira dadaističkim istraživanjima materijalnih aspekata medija i rezultirajućih sadržaja. Preklapanja i spajanja različitih kategorija medijske stvarnosti prema doživljaju zbilje ne izvode se traženjem analogije koliko se odnose prema spoznajno-doživljajnom angažmanu medija. Dadaisti koriste medij da bi osvijestili problematične razlike u društvu i odnos umjetnosti prema uvriježenim kulturalnim obrascima. *Readymade* svakidašnjice dadaisti oblikuju u ratobornu kritiku društva uslijed neizdržljivog pritiska nametnute društvene norme.

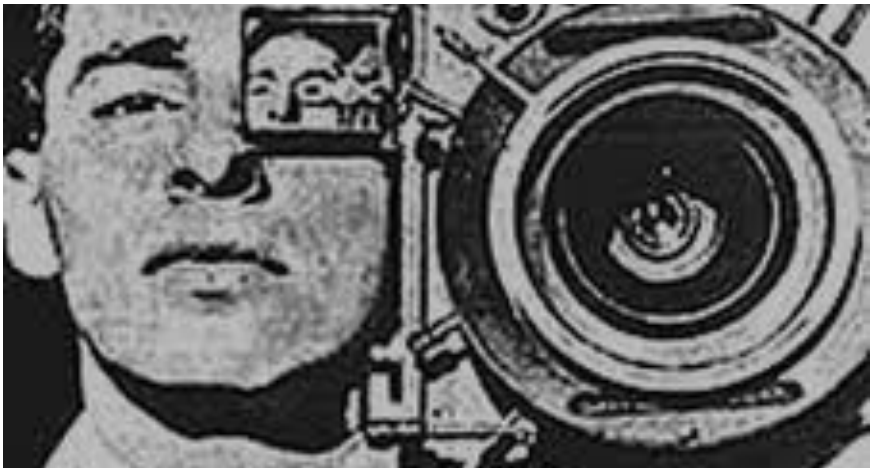
Prakse umjetničkih tendencija moderne nalazile su bliske veze između materije i izraza, autora i djela (samokritičnost, zahtjevi prema subjektivnim spoznajama, istrajno održavanje samosvijesti i napor u aktualiziranju individualnog oblika komunikacije, razvijaju se stilističke koncepcije, odbacuju tradicijska uvjerenja, brišu se poruke) te zamjene teme izlaganja i sredstava uporabe za načine predočavanja (uvode se nove tehnike, otkrivaju se nova figurativna i narativna načela, medij se čisti od analogije i tradicionalnog sižea). Inzistiranje pojedinih umjetnika na činjenici da svako djela stvara vlastitu formu i da u okviru apsorpcije s drugim medijima može postati samostalni objekt posebice se izrazilo na planu filmske umjetnosti. Bez namjere da kopira učinke drugih umjetnosti, kao što je to, na primjer, izrada filma prema književnom predlošku, kazališnoj predstavi ili vidljivom svijetu, nova umjetnička praksa otvorila je put za dinamičan razvoj nove narativne strukture filma. Jean Epstein je u svom glasovitom izdanju *Bonjour Cinéma* navjestio novu umjetnost *fotogenije* koja ravrgava služinski odnos prema literarnom djelu ili pisanom tekstu te uvodi novi pripovijedni oblik sazdan na temelju inteziteta pročišćene vizualne dramaturgije.[260] Riječ je o napuštanju klasičnog oblika drame, u svakom slučaju pojednostavljuju se i krate dosadne tematske ekspozicije sadržaja, izbacuju nepotrebni opisi te se na velika vrata uvode čiste dramske radnje vizualnog tipa, napetosti, uzbuđenja i akcije.[261]

Obzirom na specifičnu praksu umjetnika s prve polovice 20. stoljeća uočavamo konceptualne procese inovacije metonimijske naravi koji nastaju u procesima ogoljavanja strukture i lišavanja medija od privjesnih sadržaja. U prvom redu artikulira se odnos sa sredstvom iskazivanja - ističu se ishodišna narativna načela filmskog materijala i potiču novi pristupi koje Bordwell uočava u serijalnim spajanjima i parametarskim konstrukcijama. Zatim, upozorava se na efekt medija kao medijske izrađevine. Inovacija ove vrste postavlja nas u pravilan odnos prema sadržaju i fikciji (osujećuje se iluzija) te se sustavno skreće pozornost na elemente izrađenosti, stvara se pozitivni medijski otklon potreban za pravilno prosuđivanje i konstrukciju značenja.

Naime, metonimijskim skretanjem na distinktivne elemente izrađenosti potiče se pozornost na predodžbene konstrukcije koje su evidentirane u indeksnoj sadržini materijala slike. Nabrojani metonimijski učinci u velikom su rasponu razvoja umjetnosti znali ostati potpuno nevažni. Tek se na granicama zaoštrenih eksperimentalnih praksi metonimijski učinci stavljaju u prednji plan. Osnovne metonimijske indikatore nalazimo u narušavanju realnosti slike, u osjećaju prisutnosti tehnike i u izraženom formalnom postupku. Neki od

[260] Epstein, Jean. (2012.) *Critical Essays and New Translations*, pr. Keller Sarah i Jason N. Paul, Amsterdam University Press; također: Rancière, Jacques. (2011.), *Films fabula*, Udruga Bijeli val, Zagreb, str. 5-26
[261] Za više vidjeti u poglavljima 5 i 6 (Nap. a.)

ovih indikatora pripadaju strateškim opredjeljenjima avangardi, post avangardi i u današnjem vremenu analitičkim i konceptualnim praksama, ideji proširenog filma i umjetničkog performancea. Narušavanje predmetnosti i uspostavljanje konkretnosti slike pratimo od impresionizma i ekspresionizma do krajnjih granica konceptualne umjetnosti.



Sl. 4.15. Vertov, Dziga, *Čovjek s filmskom kamerom*, (1929.)

U skulpturi je, na primjer, Henry Moor zamijenio karakterističnu rupu na abdomenu žene za puni volumen ili tehnikom *direktnog klesanja* (engl.: direct carving) isticao vjerovanje u etičku "istinu materijala", koja je, pak, danas u Engleskoj paradoksalno zamijenjena heterotopijskim figurama iz bajki.[262] U filmu je isticanje tehničke prisutnosti zaživjelo u posebnom obliku. Kao izrazito tehnološki ovisan medij narušavanje slike možda je manje interesantan moment koliko činjenica da su umjetnici - filmaši (ovaj termin upotrebljavamo prigodno) mnogo izravnije aktualizirali široku lepezu filmskih izražajnih sredstava. Dziga Vertov (Sl. 4.15.) bitno je obilježio odsutnost mimetičnosti i evociranje realnosti filmskog medija apostrofiranjem čistih elemenata kompozicije koju stvara kinokamera (linije, plohe, kontrasta i pokreta) u sklopu njena izravnog učešća u stvaranju nove "komunističke" svijesti. Koncepcija *Kino-oka* jedna je od najglasovitijih autorskih teorija onoga vremena. Ideja *intervala* ključna je vremenska odstupnica od linearnog

[262] Referiramo se na ogromnu popularnost Paula McCarthya u Engleskoj i debakl Moorove izložbe u Londonu u Tate Gallery 2014. g. koju opisuje kritičar i povijesničar umjetnosti Morgan Falconier u magazinu "*New Statesman*": Pravi razlog lošeg prijama Moorove izložbe kod publike je taj što su sve oči bile uprte na Paul McCarthyevoj privremenoj javnoj skulpturi: 18-metarskoj, ružičastoj i napuhanoj ketchup boci i dvostruko većem crnom napuhanom Pinokiju. Za više na URL. http://www.newstatesman.com/print/node/147976, (pristupio, 12.4.2015.)

shvaćanja vidljivog svijeta, ali i poveznica s mehanizmima svijesti koji od vidljivog stvaraju plan, a od plana novi društveni poredak, tj. komunističku svijest.[263]

Izrazite individualističke koncepcije umjetnika izlaze na vidjelo nakon osujećenja izravne percepcije i njenog, u stvari, vrlo delikatnog odnosa s idejom svijeta kakav nam se čini da vidimo. Na tom putu u unutrašnji svijet sadržaja svijesti film je postao izuzetno pogodno sredstvo zbog svoje nevjerojatne mimetičke sposobnosti zavaravanja i iluzije, one izravne razine povjerenja u realni aspekt njegove slike. Naravno, ova strateška prednost filmskog realizma snažno je imputirana u novo oformljeni komercijalni dio kulture cijelog svijeta. No, poput ulja na vatru, stvoreni su čvrsti i nesalomljivi temelji filmske avangarde čije tekovine danas baštini ne samo eksperimentalni film već i veliki dio suvremene umjetnosti. Posebice su bili interesantni složeni postupci u okrilju dadaista koji su zazirali od natruha realizma, i posebice od "imperijalističke" vodeće filmske struje kakva se nudi u klasičnim narativnim formama (Bunuel, Cocteau, Man Ray, Duchamp, Légere).

Sadržaji svijesti i unutrašnji svijet jedne nepterećene poetike mogli su biti razaznatljivi tek indirektnim putem u kombinaciji vrlo složenih postupaka filmskog izražavanja. Na istočnoj strani Europe u sklopu ruskog umjetničkog eksperimenta Vertovljeva teorija 'intervala' možda najdosljednije utemeljuje modernu misao o povezanosti mašine i ljudskog tijela. Ova prekretnica u poistovjećivanju organske prirode čovjeka i anorganskog strojnog uporišta Reda i Simetrije postala je možda najznačajnija konceptualna metafora moderne umjetnosti. S tim je otvoren i oslobođen put slijedećim naraštajima umjetnika i autora svih umjetničkih disciplina u prizivanju sasvim novih subjektivnih i individualistički ustrojenih opredjeljenja i stavova o kulturi i životu ljudi.

Učinci propitivanja specifičnosti slike i njenog vizualnog plana, potraga za formom i materijalnim ishodištem medija te nalaženje logike odnosa sredstava izlaganja sa sadržajem i temom izlaganja (uspostava odnosa materije i izraza te odnos označitelj - označeno) rezultiralo je stvaranju odnosa u dvoznačnosti: iluzije i materijalnosti, zavođenja i otrežnjenja, reprezentacije i kritike reprezentacije (umjetnik postaje promatrač i sudionik) - jednom riječju stvorio se plodonosan i svjestan odnos između sadržaja i izvedenog sadržaja.

Bordwell ističe da je estetski radikalizam izvršio povijesni poticaj na avangarde koje postaju alternativa komercijalnim djelima, (Bordwell, 2005), Greenberg nalazi da je Moderna nezamisliva bez istraživanja uvjeta vlastite mogućnosti i visokog stupnja samosvijesti (Greenberg, 1961), dok Burch smatra da cjelovito čitanje umjetničkog postupka uključuje

[263] Pisana dokumentacija o Dzigi Vertovu je uistinu ogromna. Ograničit ćemo ih na dva temeljna izvora: Michelson, Annette. ed., (1894.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkley and Los Angeles; Deleuse, Gilles. (2012.), *Slika-vrijeme*, Udruga Bijeli val, Zagreb

svjesnu percepciju forme kao neophodni proces u razotkrivanju ideologije vidljivog (Burch, 1971).

Ono u čemu nam pomaže istraživanje metonimijskih procesa jest mogućnost sagledavanja i nadgledavanja ideološkog zastranjivanja, osvještavanje načina reprezentacije, bolja kontrola situacije i njene rezultirajuće akcije. Razbijanjem (namjernim ometanjima i narušavanjima očekivanja) te ponovnim slaganjem strukture djela (dekadriranja, dekompozicija) promatraču se omogućuje jedno neprimjetno i naizust nekazano uvođenje etičke svijesti u problematiku i tematiku djela. U jednom takvom orijentacijskom snalaženju promatrača u pogledu načela i strukture medija, koje umjetnik upotrebljava kao elemente izraza, stvara se intenzivniji odnos između autora i promatrača, otvorenije se problematiziraju temeljna kulturološka pitanja te prisilni, arbitrarni utjecaji kojima smo izloženi u medijskoj sferi svakidašnjeg. Moderna je ovim prekoračenjima prisile jezika, kao osnovnog komunikacijskog sredstva u širem smislu i njegova alata metafore gledanja, otvorila 'spremnike' nesvjesnog u namjeri propuštanja slobodnih asocijacija, potisnutih inhibicija, želja i tajanstvenih nagona.

4.6. "*When Forms Has Become Attitude - And Beyond*"[264]

Rečenica belgijskog teoretičara umjetnosti Thierrya de Duvea, "*Psychology replaced anatomy in its function as foundational discourse for a new artistic humanism.*" (Psihologija je zamijenila anatomiju u njenoj funkciji kao temeljni diskurs za novi umjetnički humanizam. Prev. Vlado Zrnić) govori o radikalnoj promjeni u poimanju suvremene umjetnosti koja otvara nova teorijska pitanja o smislu današnje suvremene umjetnosti i načelima poduke u obrazovanju na umjetničkim akademijama. Srž teksta oslanja se na glasovitu izložbu *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Work - Concepts - Proceses - Situations - Information),* koja se održala u *Kunsthalle* u Bernu 1969. godine pod ravnateljstvom Haralda Szeemanna. Izložba je okupila na jednom mjestu veliki broj konceptualnih umjetnika iz cijelog svijeta bez pretenzije da ih svrsta pod jedan nazivnik već radije da prikaže svu mnogostrukost i inovativni pristup nadolazeće ideje umjetnosti. 'Nova' ideja umjetnosti radikalizira viđenje jedne zbiljske egzistencije *bivanja* umjetničkog djela u formi *procesa*. Iz de Duveovog izvoda p*roces* takozvanog 'novog' konceptualnog postupka više se ne zamara introspektivnim značenjima izvedenim iz kombinacije metafore modernosti, kao što bi to mogla biti reprezentacija umjetničkih predmeta (eng.: *artefact*) koja zahtijeva vještinu (franc.: *mètier*), inovativnu uporabu formalističkih zahtjeva u izradi umjetničkog predmeta ili zamaranje o pitanju 'kreativnosti', koje u današnje vrijeme više zbunjuje nego što objašnjava. *Proces* se, u suštini, ne odnosi na orijentaciju vidljivosti i, za razliku od introspektivnog psihizma i mimetičke logike prenesenog značenja, radikalno prelazi u logiku konceptualizacije, u nevidljivi prostor unutrašnjih previranja tjelesnih i misaonih procesa koji često znaju biti nedokučivi i neobjašnjivi - no, svejedno ne smetaju da putem 'oka' dohvatimo onaj smisao koji nas podržava i ozakonjuje u osjećaju estetskog uzbuđenja.

Jedno od velikih naslijeđa Moderne svakako nalazimo u činjenici da je vidljivo polje slike postalo mentalna ploča što u krajnjem slučaju mijenja horizont opažanja iz vanjskog na unutarnje, iz videćeg u osjetilno područje mislećeg. Na tom tragu, 'novi' pogled na umjetnička zbivanja druge polovice 20. stoljeća rezimira američka teoretičarka umjetnosti Lucy Lippard:

---

[264] Preuzeto iz: De Duve, Thierry: *When Forms Has Become Attitude - And Beyond*, u: Stephen Foster and Nicholas deVille (eds.), (1994.), *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and The Wider Cultural* Context, John Hansard Gallery, Southampton, UK, str. 23-40,
URL. http://www.aaronvandyke.net/summer_readings/DeDuve_When_Form_txt.pdf (pristupio, 03.10. 2015.) Naslov teksta je osvrt na glasovitu izložbu *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Work - Concepts - Proceses - Situations - Information)* koja se održala u *Kunsthalle* u Bernu 1969. godine pod ravnateljstvom Haralda Szeemanna. Izložba je okupila na jednom mjestu veliki broj konceptualnih umjetnika bez pretenzije da ih svrsta pod jedan nazivnik već radije da prikaže svu mnogostrukost i inovativne pristupe nadolazeće ideje umjetnosti. (Nap. a.)

"*The studio is again becoming a study. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially of art as object, and if it continues to prevail, it may result in the object's becoming wholly obsolete.*"[265]
(Studio ponovo postaje studiranje. Takav trend prouzrokuje duboku demate-rijalizaciju umjetnosti, pogotovo umjetnosti kao objekta, i ako nastavi širenje, može objekt u cjelini istrošiti (obespraviti ga). Prev. Vlado Zrnić)

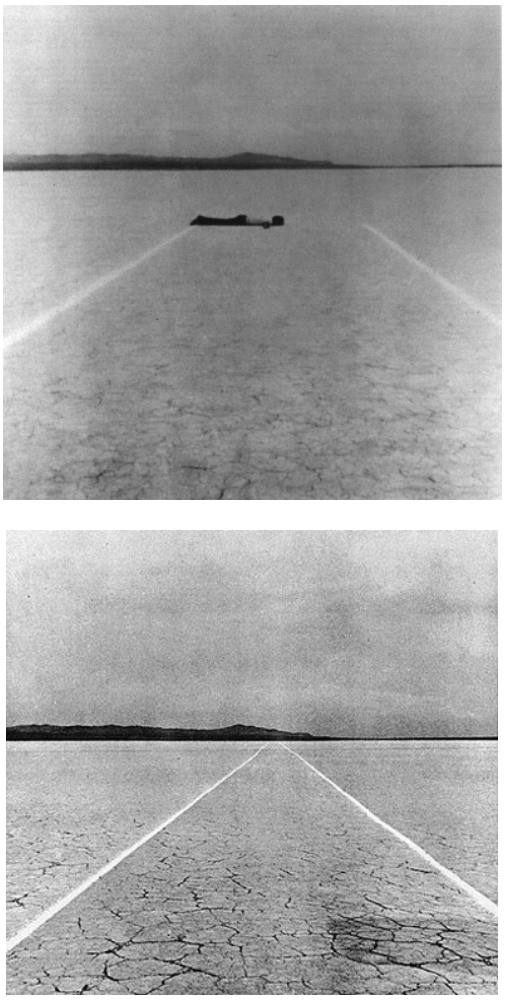
Nakon ekstenzivnog razvoja apstraknog ekspresionizma i umjetničke koncentracije na transcendentalno svojstvo boje, koje umjetnika premješta u prostor transcendentnog bića i time ga odgurava od fizičke realnosti, umjetničko htjenje nove generacije, baš suprotno, pokušava konceptualizirati svoj odnos prema realnom i svakidašnjem pronicanjem u zbiljsko čovjeka, u procese rasuđivanja "*almost exclusively*" (hrv.: u potpunosti).[266] Ovaj snažni humanistički stav vraća umjetnost na početne pozicije odnosa prirode i čovjeka kao saznajnog subjekta i spoznavatelja prirode duha.[267]

Teorijska podloga umjetnika bliska svijesti o aktivnosti predstavljanja, prije svega, razračunava se s talogom mimetičkih značenja. Još od Malevičevog teorijskog stava o slikarstvu pratimo specifično ogoljavanje slike i njenih dijelova do otkrivanja čiste forme i čiste boje. Oslobađanje forme od mimetičkih konotacija zahtijevalo je stavljanje tako ogoljele forme u umjetničku funkciju prema *konceptu* koji umjetniku i umjetnosti osigurava sasvim novi estetski prostor. Razumijevanje umjetničkog koncepta 'aktivnosti predstavljanja' opravdava umjetnička svrha pa se metonimijska zamjena SADRŽAJ ZA KONCEPT odrazila na širokom području umjetnosti i trajno označila umjetnost druge polovice 20. stoljeća.

Ako slijedimo Šuvakovićevu tezu o metonimiji koja svoja značenja uspostavlja na prostornoj, vremenskoj, vizualnoj ili uzročnoj vezi između izgleda djela i onoga što pokazuje, izražava ili označuje, (Šuvaković, 2005.: 371-372) dolazimo do ključne metonimijske uključenosti u kreiranju izomorfne likovne strukture i misaone artikulacije takve logičke strukture sa sadržajima svijesti i realnim poimanjem svijeta oko nas. On Kawara ispisuje Bibliju brojevima, a Joseph Kosuth u riječi nalazi odnos između ideje i vizualne predodžbe. Uključenost medija slike u fundamentalna pitanja egzistencije i heuristike proširuje teritorij slike i od sadržaja pravi novu imaginarnu predstavu s predznakom konceptualne pojave.

[265] Lippard, R. Lucy, Chandler, John. (veljača, 1968.), *The Dematerialisation of Art*, Art International 12, br. 2, New York, URL.http://cast.b-ap.net/arc619f11/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf (preuzeo, 27.02. 2013.); također, Lippard, R. Lucy, (1997.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 t0 1972*, University of California Press; URL. www.rae.com.pt/Lippard.pdf (preuzeo, 27.02. 2013.)
[266] Usp., Ibid., str. 46
[267] Vidjeti potpoglavlje 3.1.2. Metonimija i motivacija 2 - umjetnički postupak kao konceptualizacija u zahtjevu za spoznajom slobode. (Nap. a.)

Komunikacija slikom u ozračju proširene kontekstualne građe dostiže stupanj spoznaje. Indikativan je, u tom slučaju, način prezentacije radova *Land Art*-a putem fotografije na način da same fotografije, kazivanjem onog više, postaju objekti spoznaje (sl. 4.16.).



Sl. 4.16. Walter De Maria, *Milju duga crta*, dvije fotografije, (1969.)

Sažeta (ili da kažemo skraćena) nova slika na priloženoj fotografiji mentalna je poveznica s originalnim stanjem u prirodi i svojevrsna informacijska jedinica specifične semantičke sadržine. Fotografije-dokumenti klasični su ortografski prizori nastali konceptualizacijom sirove fotografije. Između dvije fotografije je rez čija mentalna sadržina oprimjeruje namjeru umjetnika da nevidljivo zamijeni za misaono te time u svoje djelo poostvari funkciju promatrača.

Ova je koncepcija fotografije imala veliki značaj u nadilaženju osnovnog problema veličine koji je ključan za doživljaj stvarnosti. Temeljni radovi *Land Art-a* uglavnom su zamišljani i izvedeni u dimenzijama izvan zahvata prostora oka. De Marijina crta u dužini od jedne milje golim je okom nedostižna veličina. Stvarna veličina predmeta *Land Arta* najčešće

nadilazi mogućnost jednooke percepcije fotografije. Ogledan je primjer Smithsonovog rada *Spiral Jetty* iz 1970. godine koji jednostavno nije moguće percepirati iz neke prirodne pozicije. Heizerov rad *Double Negative* iz 1969. godine više od same fizičnosti upućuje na misaonu konstrukciju značenja preko kojeg zalazimo u prostor same srži umjetničkog djela. Brisanje fizičnosti kod Douglasa Hueblera, primjerice, premiješta fokus slike s iskustva "vidljivog svijeta" fotografije na sam predmet fotografije. Konceptualni umjetnik, kao i slikar, ne stvara otiske stvari kojima se kasnije etiketiraju značenja već su značenja utjelovljena u procesu fotografske percepcije stvari. Iz perspektive umjetnika, stvari na slici kao i na fotografiji isto su toliko ubjedljive koliko i same stvari vidljivog svijeta.[268] To je ono što se u prirodi ne vidi, ali psihički percepira, odnosno viđenjem ili opažanjem misli i osjeća o njima. S više ili manje svijesti o tim procesima slikarstvo je oduvijek moglo ostvariti ovu metonimijsku vezu s izvorom što, u biti, medij slike čini vidljivim. Iz ove se perspektive iskustva vidljivog svijeta ideje se mogu nesmetano translatirati u novi perspektivni plan slike, označitelje *Land Art*-a u označena mjesta fotografije kao što iz označenih mjesta fotografije translacijski dolazimo do teorije, naše rasprave o opažanju iliti *figure umjetničkog diskursa*. Sa svojim predmetom fotografije Huebler preskače granice vidljivosti i zalazi u područje interpretacije.

Huebler nam ukazuje na činjenicu da se premještanje zbiljskog u imaginarno izvršilo premještanjem subjekta skopičkog režima u skopičko polje slike. *Land* je prvenstveno misaoni prostor koji ničim nije različit od prostora slike. "*Niti jedno od mojih djela ne može se uživati kao fizička nazočnost.*"[269] premda, naglašavamo, proizlazi iz opažajne situacije fizičkog svijeta. Topografija vidljivog plana Smithsonovog *Jetty*-a ne odstupa od jedne važne činjenice i jedine mogućnosti da ga ugledamo kao cjelinu: moramo se poslužiti ili fotografijom iz avionske perspektive ili možda nekom ritualnom tehnikom, meditacijom ili mističnim iskustvom doprijeti do njegove epistemičke točke. Christo je upotrebljavao satelitske snimke, a u krajnjoj fazi svoga rada Huebler dolazi do čiste ideje, do ne-materijalnog pristupa umjetnosti, dakle, do razine na kojoj je i Marcel Duchamp inzistirao kada je *ready-madeom* prekoračio svijet tradicionalne likovne norme.

Realistična koncepcija suvremene umjetnosti, koju promatramo s pozicije *bivanja* i *procesa* počiva na stavu umjetnika da slika ne odslikava procese mišljenja već da ih proizvodi

[268] Ponty posebno naglašava stvar *predstavljanja* kroz umjetničke prakse slikarskih škola i umjetnikova svladavanja tehnike slikanja, i to sve u jednoj namjeri da se slikom predstave stvari onoliko ubjedljivo koliko su i same ubjedljive u izravnom susretu s njima. Taj susret je odnos koji predmetu osigurava mišljenje. Merleau-Ponty, Maurice. (1968.), *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd, str. 68-71.

[269] Huebler, Douglas & Hopkins, Budd. (April, 1972.), *Concept vs. Art Object, A conversation between Douglas and Budd Hopkins*, Arts Magazine, New York

što implicira umjetnika za promatrača svog vlastitog djela u tijeku njegove proizvodnje. Time se legalizira eksperimentalna *in-situ* iskustvena spoznaja samog umjetničkog postupka prema čemu umjetnik, tijekom proizvodnje, stiče neophodno mentalno iskustvo i znanje. Prema Šuvakovićevom poimanju, radikalna analitička struja konceptualne umjetnosti gradi specifična metonimijska značenja "*budući da analitičke slike pokazuju strukturu i logiku stvaranja slike*." (Šuvaković, 2005:372). Implicirani umjetnik *u prvom licu* vrši metonimijsku zamjenu POSTUPAK ZA ZNAČENJE, AKCIJU ZA REZULTAT i ZBIVANJE ZA PERCEPCIJU pri čemu njegov osobni stav u otporu elemenata primarne strukture medija 'izoštrava' elemente sekundarne strukture u specifičnu logiku opažanja i narativnu raspoznatljivost. Otkrivanjem ove specifične manifestacije slike, kad nam se čini da slika govori na način da njenu neizrečenost osjećamo i razumijemo kao aktivnu šutnju, u stvari izričemo metonimiju.

> "*(...) mogli bismo reći da slika 'govori', čime bismo izrekli metonimiju, budući da 'govorenje' ovdje stoji za prenošenje informacija, označavanje, konotirajuću predodžbu o jeziku kao paradigmi svakog znakovnog sustava.*" (Božičević, 1990: 175)

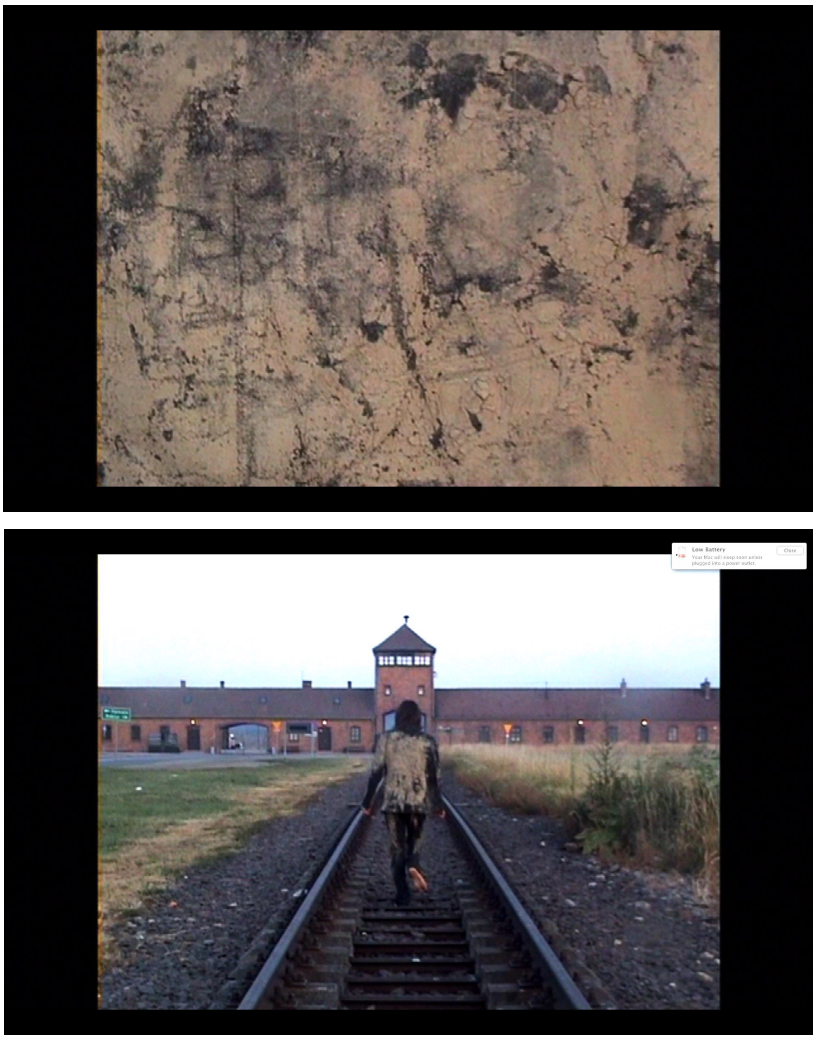
U potrazi za očitovanjem realne egzistencije umjetničke aktivnosti predstavljanja svijet slike premješta se u svijet fenomena s naglaskom na nevidljivu prisutnost spoznajne percepcije i neposredno uživljavanje. Svojevrsno oprisutnjenje i spajanje osjetilnog i vizualnog briše distancu između djela (tijela) i sadržaja. Ova bliskost naizgled opozitnih strana 'kovanice' nudi nam novu paradigmu vizualnosti. Umjetnik vodi dijalog s emocijom, pokušava je izoštriti i u tom pokušaju medij mu nudi strukturu s kojom se emocija nepovratno integrira u doživlja i estetičko uzbuđenje. Emocije su utkane u tonove i tonovi u melodiju i pokrete tijela modernog plesa Pine Bausch, Van Goghova boja ukovana je u perspektivu bitka, a Hublerova tehnološka perspektiva u neopipljivi prostor egzistencije umjetničkog objekta spoznaje. Na ovoj razini postojanosti glazba, instalacija i jezik se ne razlikuju od slikarstva. Tajni nacrt glazbe i jezika neprimjetno strukturira razlike tonova i fonema u melodiju ili rečeničnu misao kao što u podlozi svake slike i njene vidljive površine otkrivamo njen nacrt i logiku vidljivosti. Nevidljiva fizička nazočnost emocije u primarnom obliku translacijski se prenosi u sudbinu medija.

4.7. Metonimija u umjetničkom kontekstu svakidašnjeg

U okviru tumačenja vizualnog teksta sadašnjice teoretičarka umjetnosti Sonja Briski Uzelac problematizira prostor koji u današnjem redu stvari zahvaća pojam vizualnih umjetnosti. Naravno, ovdje, kao i inače u umjetnosti, radi se o nadilaženju prisilnih metafora društvenih normi koje su postale ekskluzivno polje umjetničke kritičke svijesti. Riječ je o metonimijskim pomacima i prekoračenjima standardnog načina percepcije stvarnosti. Zato se upravo na ovom mjestu, u žiži ishodišta percepcije, dešavaju umjetnički performansi koji često znaju biti skandalozni, društveno neprihvatljivi ili izazivaju mučninu u želucu. Performas Tomislava Gotovca*, Zagreb, volim te!* (1981.) ili performas Slavena Tolja *Hrana za preživljavanje* (1993.) su izdvojene pojave umjetničke aktivnosti predstavljanja koje u prvom redu kritički sagledavaju svakidašnjicu.

No, prije nego kažemo nešto o današnjem umjetničkom spoznajnom izvodu zbiljskog, ne možemo zaobići mediološku studiju Régisa Debraya u interpretaciji Sonje Briski Uzelac. Umjetnik, prenosi Briski Uzelac, ne gubi iz vida razliku između značenja i predmeta. U jednom osviještenom činu umjetničkog procesa on pristupa procesu medijacije - nalazi se na razmeđi razlika između fizičkih i mentalnih svojstava znakova i predmeta.[270] Materijalni trag predmeta, njegova indeksnost postaje znakom u onom trenutku kad se njegovo materijalno svojstvo pridruži mentalnom konceptu. Gubljenje fizičkog svojstva predmeta premješta se na emocionalnu razinu njegove interpretacijske otvorenosti koja se kognitivno zamjenjuje za značenje ili čin geste tako da se povratno, iz mentalne razine znak tretira kao fizičko postojanje jer postaje dijelom fizičkog svijeta (rad, posao, struka). Poredak ovih vrijednosti koje evidentno nastaju u opreci mentalno (psihičko) i materijalno (fizičko) osigurava nepromjenjiva kulturalna politika ili struktura našeg života kao što su to na primjer uspostavljeni događaji (radno vrijeme, napredovanje na poslu) i situacije (plaća, penzija, godišnji odmor).[271] U sferi biopolitike, ističe Debray, ovaj ciklički ritual ljudskog života postao je jedan od temeljnih tema umjetnosti. Bez sumnje, ono se integrira u jezik i metode njegove prisile. Poremećaj prirodnog poretka, kao što je uvođenje električne rasvjete, presudno je utjecao na krizu poretka između biološkog sata i sata na našoj ruci. Svijet značenja u današnjem poretku (čitaj: struktura) stvari presudno utječe na ono što su nekad bile boje, a danas znameni kulture. U proširenju slike na svakidašnje umjetnik postaje kritičarem vlastite kulture, odnosno medija s kojim misli i tijela kojeg nalazi u mediju biopolitike.

[270] Usp., Briski Uzelac, Sonja. (2008.), *Vizualni tekst*, CVS, Zagreb, str. 129-135; također: Debray, Régis. (2000.), *Uvod u mediologiju*, Clio, Beograd
[271] Usp. Briski Uzelac, Sonja. (2008.), *Vizualni tekst*, CVS, Zagreb, str. 115-139



Sl. 4.16. Petar Grimani, *Auschwitz-Birkenau*, performans, (2008.)

Po tom pitanju indikativan je performans splitskog umjetnika Petra Grimanija u Auschwitzu-Birkenau (sl. 4.16. i 4.17.). Na video snimci vidimo apstraktnu sliku prljavih tamnih i svijetlih tonova. U prvom mahu misli se na štafelajnu sliku. Zatim se ta nervozna likovna površina pokrene i metamorfozira u čovjeka koji bosih nogu kroči željezničkim tračnicama prema ulazu u koncentracijski (radni) logor Auschwitza tračnicama koje na duši nose memoriju milijune i milijune glasova, krikova, pogleda i suza jednog suludog poteza čovječanstva. Njegov je hod u centru pozornosti. Svaki dodir golog stopala s hladnim i nazubljenim betonskim nosačima tračnica nanosi oštru bol pod kojom se Grimanijevo tijelo grči i savija. No, hod nije patetičan nego stvaran u mjeri u kojoj je i bol stvarna. Bol je osjećaj koji budi misli. Ceremonija bosog hodanja otkriva nevidljivi trag psihičke patnje koji je danas utjelovljen u pojmu holokausta. Gledanjem videa osjećamo Grimanijevu gestu čiste tjelesne reakcije u savijanju i grčenju tijela. Ovdje Grimani ne ispašta za čovječanstvo već za čovječanstvo u sebi. To nije samo simbolička gesta u zapisu jedne uloge tijela u pojmu

umjetnika u prvom licu koji glumi svoju projekciju ispred digitalne kamere već je ono utjelovljena emocija, prirodna gesta živog i neposrednog dodira u stvarnom haptičkom kontaktu s mišlju o ljudskoj egzistenciji i njenoj materijalnoj baštini. Indeks te egzistencije patnje nadilazi simbol Auschwitza i prelazi u mentalni prostor psihičke percepcije jednog surovog geštalta. I tu se očitava figura rasprave koju otkrivamo u njegovim riječima:

> "*Počeo sam promišljati jedan civilizacijski svijet kao jedan uređeni koncentracijski kamp mekšeg tipa gdje smo nekako svi stavljeni u jedan uređeni represivni sistem čije granice nisu omeđene žicom ili arhitekturom nego, idemo reći, medijskim ili medijalnim pristupom.*"[272]

Značaj povratnosti u pojmu *umjetnost*-ja nalazi se u znaku graničnosti od-do s kojim se ono *ja* i ono *umjetnost* doista prožima u performansu kao jednakomjernosti situacije (umjetničkog djela) i akcije (stvaranja djela): Ja, koji radim umjetnost, doista sam i sam umjetnički subjekt, sredstvo i motiv djela. U prizivu osvještavanja vlastite pozicije unutar nesagledivog polja imaginarnog i simboličkog, umjetnost s kraja 20. stoljeća otvara iskreni dijalog s Drugim i vlastitom fantazijom, dokida barijere tabua i fetiša, prokazuje ideale, prekoračuje mit i "utjelovljene" metafore - jednom riječju prodire k izvoru imaginarnog gdje ono stvarno jest imaginarno kao što imaginarno postaje stvarno.[273] Jedina izvjesnost jest diskurs ili rasprava čija konceptualna vrijednost označava stupanj i prirodu saznanja koju umjetnik predstavlja. Alati su diskurza medij, tijelo, postupci i društvo; u strukturi njihove postojanosti razumijemo načine na koji su umjetnici u stanju da formom stvore predstave izrazite sugestivnosti. Tako shvaćena slika više nije plošna slika, ona nadilazi uopćene efekte "čuđenja" nudeći nam se u obliku vizualno-optičkog znaka "*koji kroz gest najbliže izražava misao, postaje njen trag i u trenutku nastajanja misao sama*."[274] Neprekidnim inzistiranjem na izvoru i svojevrsnoj aktualizirajućoj pozicioniranosti unutar djela slika se metonimijski prenosi u neposredno Drugo, nešto živo i prisutno poput značenja koja gubitkom svojih mentalnih svojstava tretiramo kao fizičko postojanje.[275] Slika postaje naš identifikacijski kod i realni konstrukt, rezultat i konkretizirani misaoni plan djelatne svijesti.

Svojevrsno metonimijsko proširenje semantičkog polja slike u sferu svakidašnjeg profilira nove uvjete pojavnosti djela i uspostavlja jake konceptualne veze sredstva izlaganja i

---

[272] Interview preuzet iz dokumentarnog filma Vlade Zrnića o recentnoj splitskoj umjetničkoj sceni "Akcija 9.99" (2010.)

[273] Usp.,Laffay, Albert. (1971.), *Logika filma*, Institut za film, Beograd

[274] Citat preuzet iz: Jankov, Sonja. (2011.), *Klasične tehnike vizualnog prevazilaženja informacije*, u: *Polja, časopis za književnost i teoriju*, godina LVI/broj 467, Kulturni centar Novog Sada, URL. http://polja.rs/polja467/467-45.pdf (preuzeo, 28.12. 2014.)

[275] Usp. Sekulić, Nada. (2003.), *Kultura označitelja: razlika u shvatanju strukture kod Lévi-Straussa i Derride*, Izvorni znanstveni članak, URL. http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/ 2003/0038-0318 0301061S.pdf (preuzeo, 14.11. 2013.)

sadržaja. Razvidno je da forma i postupak isto tako sudjeluju u stvaranju sadržaja kao što određeni sadržaji zahtijevaju njihovu formalnu predočivost. Ovaj realni pristup mediju slike rezultirao je realnijem uvidu u zbilju svijeta. U potrazi za bliskim odnosima forme i sadržaja u konačnici je rezultiralo novom logičkom strukturom slike koja svoje ontološko uporište nalazi u sferi odnosa dvaju pojmova: kulture i tijela. Procesi konceptualizacije, o kojima je riječ, zauzimaju ogromni teritorij ljudskog znanja i sežu dalje od metafore gledanja. Optički dispozitiv se na taj način poosobljuje teorijskim diskursom i znanjem izvan slike pa se u obrnutom slučaju i sama slova, riječi i rečenice pojavljuju u funkciji ikonike slike.

4.8. Zaključak

Doslovno zamjenjivanje slike za metaforu gledanja može sliku lišiti njena osnovna sadržaja i umjesto doživljaja viđenja, kao specifičnog načina uočavanja egzistencije vidljivih predmeta slike, smatrati ih sredstvom vizualnog opisa nekog, već postojećeg, sadržaja. U tome se očitava problem čitljivosti slike jer ono što vidimo na slici ne može se olako odrediti proizvoljnim (ne-motiviranim) paralelama koje povlačimo od grafičke slike do značenja. Preciznije, oko nije u stanju pročitati nijansu s kojom forma izvodi sadržaj jer prikazane razlike sežu dalje od pogleda koji poistovjećuje. Međutim, sasvim je izvjesno da dodirne ekvivalencije sadržaja slike i naše vizualne percepcije prepoznajemo prema razlikama s kojima nam se nameće otklon vidljivog plana slike od znanja stečenog iz iskustva izravne percepcije. Te razlike, koje opažamo u skraćenju, suženju i zakrivanju vidljivosti na slici, pretpostavljaju svijest o ograničenosti slike pa prema tomu i činjenicu da je prostor slike izveden postupkom, proizveden i izražen u nekoj formi. Ono što umjetnost izražava u svom značenju jest interpretacija odnosa živog svijeta i naše svijesti u proizvodnji predmetnosti s kojom nam je omogućen odnos s vlastitom egzistencijom. To više nije oponašanje temeljnih prirodnih zakona pomoću tehnoloških sredstava i kulture boje ili fotografije već pronicanje u interpretativne odnose i stvaranje diskurzivnog luka od boje do pogleda, od misli do njenog opredmetnjenja.

Ograničenjima percepcije slike pristupili smo u sklopu istraživanja vizualnih rješenja koje slikar izvodi formalnim postupkom obrade likovnog materijala. Ovim znakovitim premještanjem sadržaja slike s njene jezične konkretizacije na način njene izvedbe dozvoljava nam da sliku promatramo u ishodištu likovne pojavnosti jednakomjernim tretiranjem forme i izgleda slike, odnosno prema načelu metonimije u sklopu ocrtavanja dinamičkih procesa uočavanja. Primjerice, u srednjovjekovnoj ikoni forma je jednakomjerno odražavala sadržaj slike pa se metonimijska zamjena FORME ZA IZGLED odnosi i na značenja koja ikona korijenski sadrži u sebi kao svijest srednjovjekovnog pogleda svijet. Tu svijest su slikopisci zorno predočavali smještanjem sebe u prostor ikone. Dakle, postavljanjem sebe u unutrašnji prostor slike, ikonopisci su bili slobodni da sadržaje svoje svijesti usade i izraze sredstvima vidljivosti. U materiji slike slikopisci su zacrtali prvu geometriju boje postavljajući je u jednakomjernosti s egzistencijom duha. Mjera nevidljivog je *modul* i ono je mentalna konstrukcija imaginarnog bića na koji se stupnjevano nanose slojevi njegove inkarniranosti. Osvjetljenje ikone nastaje u tehnici *stratifikacije*, odnosno postepenog *otkrivanja* pogleda do jedne potpune materijalizacije duhovne predstave u liku Boga. Obrnuta perspektiva vjerojatno

više govori od znanja s kojim slikopisac slijedi kodekse prepoznavanja. Funkciju metonimijske prisutnosti u vremenosti prikaza *onog tko stvara slike* nalazimo u slikovnom tragu dodirnosti pogleda i izraza. Ugledati ikonu znači shvatiti egzistenciju *onostranog* bića. Viđenje je spoznaja i kao takva ideacijski je sazdana u činu osjetilne percepcije i načinu na koji se nešto vidi i prepoznaje.

Pojava renesanse unosi zaokret u pogledu na sliku. To više nije teško pristupačna duhovna predstava inkarnirane svijesti nego *costruzione legitima* jedne dijalektičke strukture samosvijesti. Brunelleschijev prostor je arhitektura vidljivosti i kao takva realna mjera fizičkog svijeta. Postignuta sličnost slike i naše izravne percepcije potakla je slikare na izravno sučeljavanje vidljivog plana slike i svijeta na temelju kojeg je nastala. Izmjeriti svijet slikom značilo je, više nego ikad, doprijeti do prirode stvari koju umjetnici pronalaze u novim nacrtnim tehnikama vizualne percepcije. Razlika između forme i sadržaja je *techne* čiju suštinu slikari otkrivaju u analitičkom iscrtavanju osjetilnog svijeta percepcije. Ogledalna glatka površina slike krije u sebi teksturu ili osjetilni trag jedne posvećene intencije usmjerene ka shvaćanju svijeta u kojem se živi. Upućenost na realnost izgleda slike nadilazi nalog oka ka usličnjavanju i prelazi u preciznu dijagnostiku vidljivosti. Slikari se upućuju u plastička svojstva vidljivosti i odnose osnovnih gradijenata vizualne strukture unose u izraze osnovnih figura tematskog zadatka. Prilagođavanje vjerskih tema likovnoj plohi renesansni su umjetnici razlikovali od zanatske proizvodnje uporabnih predmeta. Njihov otpor prema slikaru-vještom zanatliji i zalaganje za priznavanje statusa umjetnika-znanstvenika možda najočitije vidimo u preciznim anatomskim studijima, tzv. *scarabocchiima*. U tom interaktivnom procesu izmjene odnosnih utisaka realnog s imaginarnim prostorom plohe umjetnik se oslobađa pozicije nekog tko izvršava naloge već postaje aktivnim sudionikom sebi svojstvenog pogleda koji razmatra slikovnu mogućnost oblikovanja. Ploha, dakle, postaje mentalna ploča u koju će maniristički i barokni umjetnici utkati snažni psihički i emocionalni sadržaj te religioznu struju svijesti obogatiti stvarnim osjećajem svijeta.

U prijenosu iz logike vidljivosti u logiku taktilne percepcije siže slike postaje zamjetniji i dominantniji moment slike od njene simboličke uloge i komunikacijske svrhe. Na razmeđi 19. i 20. stoljeća horizont opažanja premješta se iz vanjskog svijeta na unutarnju razinu konceptualne integracije mentalnih prostora i simboličke strukture medija. Za razliku od beskonačja prozirnog horizonta, crna je pozadina slike tražila da se predmeti uočavaju prema osvijetljenju kao vrsti gradiranog odnosa između crno-bijelog kontrasta. Oblikovanje u stilu *trompe l'oeil* više nije imalo smisla. Odnos u kontekstu *figura iz pozadine okvira* konačno razvrgava svaku metaforičku aluziju o oponašajućem svojstvu ikoničkog znaka i

uspostavlja svijest o mediju. Oslobađanje od tradicionalne ikonografije moderna i suvremena umjetnost bilježi u stalnoj razmjeni dvaju iskustava: razgrađivanju formalne vizualne ekspozicije i umetanju vlastitih sadržaja. Svijest o umjetničkom postupku kao procesu objedinjavanja označitelja s označenim motivirana je iz duboka, iz intencije da se u-djelo-postavljanja-istine (Heidegger) pronađe u materijalu, koji s tim postaje polje visokoosjetilne konceptualne strukture slike-svijesti. Metonimijska aktivna zona slike postaje sastavnim dijelom intencionalne svijesti umjetnika. Aktivan je osjećaj koji je pobuđen djelovanjem sekundarne strukture vidljivosti. Ritam boje može aktivirati konotacije na melodiju zvuka. Afektivna logika sistematizacije umjetničkog djela promatrana s pozicije čulnosti nije se suprostavljala fiziološkim razinama metrike, ritma, tonskim gradacijama ili, na misaonoj razini, intelektualnim prečacima. Naprotiv, metonimijski prostor sižea slike zamjenjuje subjekt pripovijedanja za promatračevo "ja" (Laffay). Utjelovljenje promatrača u subjekt onog koji stvara sliku neminovno se odrazio na osjetilnoj razini opažanja.

No, to ne znači da se umjetnik povodi za masovnim osjećajima svijeta i tomu razvijenim metaforičkim shemama komunikacije. Naprotiv, nijansirani odziv intencionalne svijesti umjetnik individualizira se u sliku i postavlja je u egzistencijalnu ravan s identifikacijom vlastite prisutnosti u svijetu fenomena. Specifični pojam “umjetnosti u prvom licu" uspostavljen je u dodiru vlastitosti bića i dubine osobnih preokupacija. Možemo reći da suvremeni umjetnik i te kako osjeća prisilnu stegu konceptualne metafore, ali istovremeno i njen orijentacijski značaj, odnosno svijest o prisili, na metafori ustrojen simbolički sustav koji se može izigrati. Ova umjetnička upućenost u strukturu i logiku simboličkih sustava priziva metonimijske procese uočavanja subkategorijalnih oznaka drugih sustava percepcije u materijalu označitelja. Kritička metonimijska analiza pomaže da uočimo strukturiranost traga (indeksnost predmeta) i njegova ishodišta koji nas vodi do uočavanja načine njegova pojavljivanja. U tomu se nalaže medijacija označenog čiji je kôd upisan u formu.

U tome se, također, sastoji vizualni karakter slike i njen izvorni sižejni oblik koji stoji tu pred nama razotkriven slikom, ali potisnut snažnom implementacijom vizualne metafore. Što je to što se na slici vidi, a u prirodi je nevidljivo jest siže i tajni nacrt koji smo izvukli iz prirode i u njega utkali formu kao trag ljudske egzistencije. Načini tog predstavljanja izvedeni su sadržajima koje promatrači čitaju, osjećaju i doživljavaju u obliku pojavnosti perceptivnog zbivanja. Struktura slike zasigurno nije vezana za podražavanje vidljivog svijeta koji svakoj natrusi likovnog naturalizma, fotografiji i filmu stoji kao mač nad glavom. Ono što umjetnik podražava jest njegov "osobni" osjećaj reda i sklada kojeg pronalazimo u konceptualnim tendencijama druge polovice 20. stoljeća.

Ograničenja medija postaju izazov i platforma za kognitivni *readymade*. Znati se izraziti i pri tom izraz dematerijalizirati nadilazi granice vještine crtanja u perspektivi. Slika kao takva, dakle, gubi svoje uporište u predmetnosti i premješta se u sferu nevidljivih konceptualnih prostora svijesti. Osjete i emocije svijeta strukturira osjećaj i svijest o sredstvima izražavanja s kojima se ponire u svijet umjetničkog postupka kao mogućnosti slike. Ova je promjena ontološkog statusa slike promijenila smjer umjetničkog djelovanja. Obrat prema materijalu dovodi do činjenice "*da čak i najsiroviji materijali predstavljaju osjećaje, osjećaje koje suvremena umjetnost konceptualizira*."[276]

[276] Harold, Rosenberg. (1982.), u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan, pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 231.

5.0. METONIMIJA POKRETNE SLIKE

5.1. Metonimija u percepciji filmske slike

Slike nam zrcale sliku slikara,
sjaj njegove Idejom napete kretnje,
kretnje koja je već Ideja prije nego li se idealizira.

Jean-Luc Nancy[277]

U cjelini gledano, realizam filmske slike predstavlja najviši domet nekog tehničkog medija s kojim je čovjek postigao artificijelni učinak identifikacije sa slikom. Utisak stvarnosti ili, bolje reći, postignuti stupanj uživljenosti u filmsku sliku nadređen je svakom promišljanju o viđenome. Izvanredni domet filma koji na jedan potpuno neprimjetan način preoblikuje tehniku kadra u stvarno viđenje govori nam o specifičnom djelovanju filmske slike na mehanizme naše svijesti. Prilikom gledanja filma jednostavno smo zatečeni načinom na koji se tehničke slike pretaču u doživljaje i emocije.

> "*Gledalac koji promatra nekakvu udaljenu automobilsku trku naglo je bačen pod ogromne točkove jednih od kola, promatra tahometar, uzima u ruke volan. On postaje glumac i vidi kako njegov pogled guta drveće koje pada u okukama."*[278]

U tome se ogleda dominantni utjecaj filma na gotovo svim područjima komunikacije. Neprimjetnim, ali sustavnim ispremiještanjem osjetilnih i emocionalnih informacija s poznatim i već postojećim znanjem i iskustvom film se, u bliskosti s vizualnom percepcijom, poostvaruje u procesu aktivnog konstituiranja smisla.

Gotovo, stopostotni psihički učinak filmske slike na našu svijest o viđenom iznuđuje pitanja i odgovore na tako visoki stupanj uživljenosti koji se, ujedno, nameće kao jedan od osnovnih pokazatelja postignute podudarnosti nekog tehničkog medija s našom percepcijom. Artificijelni učinak *skopofilije* s ekranskom slikom razvidan je na osnovi spontane reakcije gledatelja, tj. identifikacijske poistovjetivosti sa situacijom, pojedinim likovima i, uopće, s posebnošću narativne strukture filmske fikcije. Obuzimajuća snaga realizma filmske slike nadopunjena vrlo sofisticiranom tehnologijom reprodukcije zvuka (šumovi, glazba, govor) omogućuje da se proces identifikacije provodi pod bliskim, gotovo gravitacijskim uvjetima

[277] Nancy, Jean-Luc. (2014.), *Muze*, Meandarmedija, Zagreb,
[278] Citat Rene Clera u: Mukařovský, Jan. (1983.), *Prilog estetici filma*, u: *Filmske sveske XV*, br. 4, Institut za film, Beograd, str. 310

stvarnih životnih okolnosti.

Pošto je film medijska izrađevina, pokušaj da se transparentnošću filmske slike nadiđu materijalna svojstva medija pokušaj je da se optička varka zamijeni za stvarnost i film podredi za istinu. U suštini, riječ je o vizualnom efektu i njegovoj moći da nas na jedan logički način uvjeri u svoju postojanost i istinu. U povijesnim okvirima takav pristup mediju mogao bi jedino odgovarati koncepciji Jakobsonove oponašajuće magije ili slici pridati nadprirodne mitske sposobnosti (Jakobson 1966; Laffay 1971). Zato se ovo promatranje filma kao medija fokusira na otkrivanje "tehnike kadra" pomoću koje gravitacijski srljamo u prostor naše memorije.[279] Ovaj bliski i neposredni odnos filmske tehnike i naše osobne percepcije govori nam o skrivenim tehničkim, a shodno tomu, i umjetničkim postupcima koji su zakriveni neposrednom reakcijom na viđeno. Perceptivno poistovjećivanje s filmskom slikom i priznavanje njenog statusa stvarne vizualne zbilje, međutim, ne znači da spomenute tehnike (postupak) predstavljanja i opčinjavanja ne postoje. I baš na toj ravni 'utvarnosti' filma stvoreni su uvjeti za nova istraživanja geštalta, sulude eksperimente Méliès a i nove inovativne prakse s pokretnim slikama koje uvode nova estetska mjerila u komunikacijske sustave. Prokazivanje lažnosti vizualnog efekta koji nam, s druge strane govori o isini života, jest zadatak umjetničkog postupka. Ovaj metonimijski kanal s jedne strane dodiruje površinu ekrana dok s druge seže do epicentra tehničke osposobljenosti pokretne slike.

Na ravni psihotičkog opčinjavanja kadra moć uvjeravanja je zaista žestoka i, rekli bi, neobično podsjeća na naše zarobljeno prisustvo pri gledanju filma, na one prikrivene strahove, suze, strepnje, nadanja, očaje i osjećaje sreće. Struktura se filma prvenstveno oslanja na psihičku strukturu nesvjesnog čija nas dominacija pogađa na najnezgodnije mjesto odluke, na nevidljivu točku koja pokreće kognitivne procese skopičkog režima ili tamo gdje se privid zamjenjuje za fiziološku reakciju (suze, smijeh, fizički osjećaj boli u želucu, mantanje u glavi, povraćanje) i povratno, taj fiziološki osjećaj za istinu kadra. Na tom mjestu susreta imaginarnog i stvarnog uspostavlja se kontakt filma i psihičkog doživljaja u vidu transpozicije s figure na čovjeka. Ovu psihološku dimenziju filma Albert Laffay uviđa na povijesnoj razini promjene umjetnosti jednog doba, kada figure nisu imale probleme s jetrom, a ni Shakespearov Hamlet s Edipovim kompleksom, u suvremenost (Laffay, 1971:106). Neprimjetna psihička pokrenutost promatračeve svijesti dirigirana je stalnom aktualizacijom filmskih postupaka. Slučajna aktualizacija točke promatranja Lumièreove kamere u prolazu kroz venecijanske kanale označila je prvi prodor filmskog pokreta u stanje stvarnosnog

[279] Tehnika kadra je termin koji se odnosi na tehničku manipulaciju vidljivog prostora kadra čime se omogućuje prijenos u prostor interne predodžbe, odnosno u našem slučaju, u prostor imaginacije. Ibid.

gibanja tijela. Prvi su filmovi Méliès ove fantastike aktualizacijom reza prizivali psihotičke podražaje, a holivudski filmovi strave i užasa vješto su iskoristili donji rakurs i ogromnu veličinu ekrana kako bi od buhe napravili slona.

Simptomatično je da Mukařovský uzima u obzir da je razlika između fotografije i filma upravo u pokretu kadra. Kada se kamera kreće naprijed (pogled iz perspektive vozila) oznake dubine prostora su uvijek iste, međutim, osjećaj kretnje razumijemo prema laterarnom nestajanju predmeta na rubovima kadra od naprijed prema nazad kao da se krećemo unazad, a idemo naprijed![280] Taj efekat možemo doživjeti u stvarnom okolišu kad smo u vozilu zarobljeni prometom na čekanju ispred semafora. Zamišljeni zurimo naprijed s mislima negdje drugdje. S jedne je strane tik uz nas veliki autobus. Odjednom se to ogromno mehaničko tijelo pokrene prema naprijed, a mi u trenutnoj panici lupnemo nogom na kočnicu misleći da nam vozilo klizi unazad! Treba nam djelić ili sekunda vremena da shvatimo da smo ipak na mjestu nepokretni. Na taj je način subjekt gledanja u zamračenoj kino dvorani jednostavno hipnotički obuzet razrješavanjem dileme između svoje stvarne pozicije nepokretnosti i stalne agresije pogleda koji nadire. Ova izvrnuto-obrnuta strana promatranja neobično podsjeća na hijazmu očnog živca. Premda ne želimo koristiti analogiju, evidentno je da se istinski prostor filma ne nalazi u kadru nego u prostoru naše svijesti. Taj se prijenos ne odvija analogijom već metodom prenošenja i razrješavanja informacija koja se pojavljuje u zadatku slikanja izvrnute rukavice.

U sklopu rečenog nahođuje se struktura poetskog teksta, izgrađuju figure, planiraju tehnike i izmišljaju nove fikcijske strategije. Hipnotički učinak stalne promjene redoslijeda, umetanje pauza, razne regulacije ponavljanja, ritmizacije, naglašavanja, izostavljanja, postupnosti, kraćenja i nerealnih produženja, ispremiještanih suludih rakursa, neprirodnih svjetlosnih ambijenata i ostalih filmskih tehnika snimanja i montaže ne primjećujemo na svjesnoj razini pa se skopička uživljenost u filmski kadar može zamijeniti za mističnu silu neke anticipacije. Rani je film računao upravo na taj efekat iluzije. U nevidljivosti tehnike metonimija se neprimjetno provlači kroz sadržaje i zbivanja u sjeni metaforičke nadležnosti osnovne vizualne pismenosti.

Cilj svake slike pa tako i filma, premda se pričinja u sličnosti, neizbježno nas privlači određenim subjektivnim bliskostima na način da nas afektivno uvlači u svoju kompleksnu strukturu: postajemo dio nje, pratimo je, nadopunjujemo i doživljavamo je u skladu identifikacije s filmskom slikom. Na tragu psihoanalitičkog određenja subjekta skopičkog režima francuski filmolog Jacques Aumont zaključuje da se identifikacija u filmu određuje

[280] Usp., isto

posljedično određenjem položaja u datoj strukturi kao preraspodjeli mjesta u okviru jedne situacije s tim da se pitanje položaja ili mjesta u filmu događa u stalnoj promjenjivosti točke gledanja i cjelokupnom dinamičkom aspektu koji subjekt pokušava razriješiti.[281] Taj situacijski plan premiještajućeg subjekta, kojeg Merleau-Ponty vidi u svim videćim stvarima misleći pri tom da prije nego što vidimo i sami bivamo viđeni (pod stalnim smo nadzorom vlastitog subjekta upletenog u simbolički sustav slike), Lacan smatra za konstitutivni uvjet vizualne percepcije i kao takav neizbježan u organizaciji opažanja. Ispada da je struktura filmskog izlaganja savršeni teorijski model metonimije gdje se imaginarno i simboličko nadopunjuje jedno s drugim u jednoj neuhvatljivoj temporalnosti. Za Lacana ono je zapleteno u razmaku ili jazu koji odvaja nuždu koju osjećamo i simboličku ili lingvističku potrebu da se projeciramo, vidimo i usporedimo kao dio aksiološki strukturiranog kulturnog sustava.[282] Oudartova koncepcija *za-što* se razmak od izravne percepcije predstavlja povlači za sobom i pitanje *kako?* Za brojne rasprave o umjetničkom dosegu filma treba razmotriti načine tehničke podrške koja, izgleda, slijedi metodu načina na koji funkcionira vizualna percepcija i preko toga ljudski um. Evidentni je dokaz uporaba pokretne slike i fotografije u empirijskim istraživanjima rada i funkcije vizualne percepcije i ljudskog mozga.

Prilikom rasprave i analize filma ne smije se smetnuti s uma da viđena cjelina ili osjećaj sinteze filmske slike i naše izravne percepcije nije neka završena stvar prema kojoj se onaj projekcijski dio filmskog ekrana odslikava i percepira jednostavnom analogijom. Kao što se riječi razumiju tek u konstrukciji značenja rečeničnog oblika tako se i u filmskoj slici, u bilo kojoj slici, dijelovi ne mogu opaziti bez njihove konstantne odnosnosti s ekspandirajućom cjelinom, a u najmanju ruku s rubnim (laterarnim) dijelovima kadra. Noetika slikovnog znaka unijela je osobitu zbrku pojavom filma upravo iz razloga neopreznosti, a i slabosti ranog filma da nađe svoj zakoniti identitet. Nije ga našao ni u stvarnosti kao prostoru iz kojeg ga preuzima, ni u teatru kao umjetnosti najbližoj pokretu. No, kako kaže Mukařovký: "*To je bilo u vrijeme kada još u potpunosti* (misli se na film; nap. a.) *nije vladao svojim materijalom i zato je to bilo više traženje oslonca nego zakoniti razvoj.*" (Mukařovký, 1983: 309)

Vidljivost je u cjelini dinamički proces nadopunjavanja i stalnog usklađivanja promatračevog Ja i njegovog izokrenutog subjekta koji stvara pretpostavke vidljivosti kao jednog orijentacijskog prostiranja *cogita*. Uporišta subjekta unutar strukture filmske slike u

[281]Jacques,Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, (2006.), *Estetika filma*, Clio, Beograd, str. 245-248

[282] Usp., Bert. Olivier. (siječanj, 2005.), *Lacan and Critical Musicology, ,* IRASM (*International Review of the Aestetics and Sociology of Music, Vol.36*, *No. 1,* str. 135-158

bliskoj su vezi s radom tijela i mozga. Pokretnost subjekta unutar emocionalnih sadržaja naše svijesti film aktivira efektima i njihovom stalnom aktualizacijom. U tom se pogledu tehnika nameće sadržajima, umeće se u njih i stvara nove sadržaje. Aktualizacijom formalnih uvjeta prikazivanja profiliramo (izoštravamo) potrebne dijelove sadržaja te time sprovodimo konceptualizaciju filmskih izričaja. Možemo reći da smo se ovim ogledom sasvim približili Metzovoj tezi o izvornoj postojanosti filmskog jezika gdje se pod pojmom 'filmsko' ne smatra sve ono što se pojavljuje na filmu već ono što može da se javi samo posredstvom filma.[283]

Nemogućnost da se nekim medijem, njegovim jezikom simbolički objedini jezgrovitost izvornika već samo dio njegove prezentnosti govori nešto o krajnjim značenjima i opasnosti krajnjih sintetičkih oblika takvih značenja s istinom "stvarne prirode stvari".

Otvorenost simboličke strukture filma aktivira komunikacijski lanac zasnovan na metonimiji - subjekt je u potrazi za krajnjim rješenjima, a krajnja rješenja nisu vidljiva. Naravno, postoje filmovi koji inzistiraju na noetici i krajnjim rješenjima svijeta, no njih nećemo uzimati u obzir. Nedostatnosti uviđamo u ispuštenosti, skraćenjima, eufemizama, elipsama koje u stvarnom svijetu ne postoje, ali su i te kako prisutni u imaginaciji. To su sredstva imaginacije koja susrećemo i na razini našeg uma. Tehnika i njezini sadržaji uvode nas u skrovitu mentalnu konstrukciju na čijem tragu zavedeni subjekt susreće efekt fikcije, prividnu poziciju unutar datih okolnosti prema kojima se saznajno određujemo kao misleća bića. U tom metonimijskom procjepu ili filmskom šavu nailazimo na neizmjerni prostor afektivnog, nevidljivog i aluzijskog gdje se jednoznačnost sama po sebi isključuje i ustupa mjesto polisemiji.[284]

Savršeni ili prividno savršeni koncept dodirnosti ove zamjene imaginarnog za stvarno, nalazimo još od izumijeća centralne perspektive i njenog načela simultane očevidnosti. Vjerodostojna zamijenjena izgledom učinila je onaj presudni korak k ideji predstave odredivši perspektivizam za prostor nagovještaja i eksperimentalnog suočavanja. U tome se nazire ideja žive nazočnosti s kojom slika otvara pogledu svoju neodoljivu sižejnu strukturu motiva koji pokreće radnju. Motiv, o kojem je riječ, ne nalazi se izvan slike. Krajnji domet metaforičke paradigme slike može biti tek neizvjesni rezultat neke proizvodnje mišljenja, određena jasnoća s prekidom ili konačni opažaj romantizirane vizije svijeta.[285] Međutim, u duhu kognitivnih teorija metonimija je, također, stvar mišljenja i razumijevanja

[283] Valja naglasiti da filmski jezik Metz promatra u kontekstu jezika u širem smislu, a ne jezika koji je predmet lingvistike. Jezičnost filma Metz razmatra u sklopu njegove sposobnosti povezivanja slika u razumljivost. Opširnije u: Metz, Christian. (1978.), *Ogledi o značenju filma II*, Institut za film, Beograd

[284] Za detaljnije vidjeti: Lacan, Jacques. (1986.), *XI seminar*, *Četiri osnovna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb; također: Bonitzer, Pascal, (1998.), *Slikarstvo i film,* , Institut za film, Beograd, str. 57

[285] Usp., Koskela, Anu: *On the Distincion between Metonymy and Vertical Polysemy*, u: Encyclopaedic Semantics, URL. (www.sussex.ac.uk/english/documents/ak-metonymy.pdf (preuzeo, 07.11. 2014.)

pa tek onda jezika (Lakoff i Johnson, 1980: 35-40; Gibbs, 1994, 1999; Rasulić, 2010: 51). Zato možemo reći da se u prostoru filmskog okvira odvija vitalni proces konceptualizacije naše svijesti (*cogita*) kao jedno permanentno uspostavljanje bitka. U susretu slike svijesti i slike filma dešavaju se sukobi i poravnanja, praznine se pune smislom čiji smisao kao praznina ostaje vječnom enigmom lebdećem subjektu. Ova je filozofična priroda filma ujedno u funkciji njegove simboličke strukture.

5.2. Principi podešene percepcije

Stvarne situacije našeg života određene su reakcijama naših osjetila prema vanjskim podražajima. Realizam slike, pa tako i filmska perspektiva svojom podešenošću sa percepcijom svijeta oko nas može prizvati identične reakcije kao što su to razni vidovi poznatih emocija smijeha, radosti, mržnje, čežnje i sl. U tomu se ističe forma realističkog prikazivanja (naturalizam) kao paradigma vizualne predstave svijeta. Budući nas filmska slika doista prenosi u stanja koja u nekim aspektima odgovaraju vidu izravne percepcije, pojava filma teško se odvajala od uvjerljivosti jedne takve idealizirane svijesti verističkog prikazivanja. Odnos pokretne slike i stvarnosti, budući podređen ontološkoj pripadnosti samom predmetu prikazivanja, zaprima problematični status metaforičke istine te svakom označenom pripisuje svog arbitrarnog označitelja.

U praksi realističkog slikarstva nedostatak ove analoške metode označavanja hermeneutička interpretacija nalazi u zapostavljanju pa i namjernom zatvaranju očiju na ogromne količine podataka koji sačinjavaju cjelokupnu bazu slike, tj. sav onaj ikonični materijal - suvišak smisla - koji sliku konstituira slikom.

> "*Slike čine vidljivim samo takav smisao koji nadilazi ideju izvanjske stvarnosti, te se nastoji obnoviti u nečem ne-događenom.*" (Boehm, 1997: 66).

Kritiku doslovnog prevođenja slike Boehm razotkriva u ikonološkoj i ikonografskoj metodi interpretacije i njenoj sumnjivoj ideji potpune prevodljivosti slike u termine jezične komunikacije. Neadekvatnim poistovjećivanjem slike i predmeta te slike i jezika podražava se ideja semantičke reprodukcije i objektivističke denotacije. U tome prednjače proizvoljna tumačenja čija se svodljivost na "isto" uvijek nekako nadopunjuje vještinom podražavanja osjetila.

> *"Taj aspekt problema mogao bi se dalje pratiti u znanosti o književnosti, u kojoj se uvijek iznova postavlja pitanje postoji li interpretacijski jezik bez metafora (...)"* (Boehm, 1997: 67)

Protuteža ovoj praksi direktnog prevođenja stvarnosti u sliku, slike u jezik i *vice versa,* prema čemu se zasnivaju klasične tehnike pisanja, slikanja ili pravljenja filmova, nalazimo u umjetničkim djelima čija sličnost nije presudna u određivanju predmetnosti slike i njene umjetničke vrijednosti. Značajni odmak od jednostavne komunikacijske uporabe slike nailazimo u slikarstvu gdje je proces strukturiranja sadržaja nerazdvojiv od temeljnih

konstruktivnih odnosa točke linije, plohe i okvira. U slikarstvu su takvi procesi imanentni postupku slikanja na plošnoj ravni dok se u filmu tek otkrićem ekrana, tj. plošne prirode pokretne slike krenulo u umjetničku produkciju.

U sklopu teorije ikonike Imdahl upozorava da sadržaje u slici ne možemo odvajati od odnosa svakog pojedinog člana prema sklopu i sklopovima cjeline strukture "*(...) i to kao nadmašivanje svih inače u svijetu spoznaje mogućih analogija i evidencija.*" (Imdahl, 1986: 87). Kod jezika, na planu književne proizvodnje zajednička os homologije jednostavnih i složenih odnosa uključuje iste temeljne procese kombinacije i selekcije, brisanja i zamjene označitelja za riječi, riječi za značenje i značenje za pojmove i dalje na emocije i rasuđivanje, procese koji se u najvećoj mjeri pripisuju metonimiji (Lodge, 1988: 10). Izvedeni sadržaji u slici ili riječi podešeni su prema emocionalnoj dostupnosti i razumljivosti što drugim riječima znači da je podešena struktura percepcije podređena mentalnom ustroju u izgradnji imaginarne vizije svijeta. Procesi podešavanja unutar naših mentalnih prostora organizacijski su dijalektični i izmjenjivi - poveznice ne registriraju analogije već se odnose prema svom paru u dodirnom prepoznavanju koje se u drugostupanjskom prijenosu manifestiraju u obliku psihičkih reakcija našeg skopičkog režima te tome adekvatnih tjelesnih pobuda. Prevođenje takvih pobuda u nama razumljive jezične ili vizualne koncepte zasnovano je na adekvatnoj distribuciji osjeta kao nezaobilaznom faktoru potiska umjetničke motivacije.

Približavanje distribucijskim i organizacijskim odnosima umjetničke svijesti i uvjeta koji iziskuju prijenos u slojevitost slikovne građe uvodi nas u teoretsku raspravu oblikovnih postupaka sklopova slike i njenog zahtjeva za vlastitom logikom vidljivosti. Slike su kao i njeni sadržaji kongruentne predstave sazdane od cijelog niza tehničkih rješenja, od bazne konstrukcije jednostavnih vizualnih naznaka do kompleksne semantičke razine u kojoj je sadržaj učinjem pojmljivim. Izostavljanjem formalnih aspekata slike narušava se neizmjerni prostor čistog likovnog govora, nijemog i jezikom neprevodivog vizualnog taloga i nevidljivih nacrta koji skupno čine čvrstu pozadinu slike. S druge strane, raznovrsnost slikovnog sadržaja podređivati formi konvencionalne komunikacije postavlja umjetnost na razinu ilustracije za koju Boehm tvrdi da usličnjava ogromne dijelove ne samo slike već i narušava bogatstvo jezičke kulture.

Percepcija realističnosti pokretne slike, gledano sa strogo formalne strane, evocirana je grafičkom metodom kombinacije kontrastivnih, prototipnih i serijalnih elemenata slike. U međusobnoj sintagmatičnosti, susljednosti i odnosu jedne linije s drugom, jednog oblika s drugim, linije i okvira, zamjenom punog za prazno ili vidljivo s nevidljivim ovaj proces shematski odgovara čovjekovoj optici. Budući se percepcija opozicijskih elemenata ekranske

slike zasniva na razmještaju svjetlosnog pritiska na mrežnicu oka takva slika efektivno podražava osnovne uvjete zasnovane na uvjetima izravne percepcije. Doslovnim oponašanjem vidljivosti u sklonosti da oko kamere poistovjećujemo s našim okom isključili bi suštinsku ulogu ekrana koja se upravo i zasniva na činjenici da perspektiva na projekcionoj plohi nije posve jednaka onoj ljudskoj. Sličnost ekranske slike i ljudskog vida podržavale su neke teorije o plošnosti retinalne slike na mrežnici oka što, u svakom slučaju, nije nikada dokazano. Retinalna slika koja zaprima preko 160 milijuna signala nemjerljivo je kompleksnija od rezolucijske slike ekrana.

Razmjeri usporedbe plošne slike i naše perceptivne slike, upozorava Gombrich, nalazi se u približnoj ekvivalenciji mentalnih i fizioloških procesa pri organizaciji i načinu kako vidimo svijet zbilje (Gombrich, 1984: 47). Prema Gombrichu, iluzija sličnosti koja se postiže u slici ili fotografiji podređena je našoj "podešenosti" percepcije, tj. selektivnim kategorijama naše vizualne percepcije s čime se u većoj mjeri definiraju odnosi dostatni za prigodno razumijevanje slike. Postupak opažanja sastoji se od nedefiniranog broja odjeljivanja i slaganja vizualnih podražaja, prema zakonitostima naših urođenih mentalnih operacija i kognitivnih funkcija ujednačenja (matching), konstantnosti oblika, prilagođavanja, shematiziranja i posebice bi izdvojili rezultirajuću funkciju očekivanja koja se čini najpogodnijom za razumijevanje metonimijskih procesa slike i ujedno vrlo je bliska psihičkim procesima koji potiču fiziološke reakcije tijela (znojenje, plakanje, trzanje tijela i sl.). U sklopu ovih nezaobilaznih kognitivnih procesa, nastalih na temelju naše psihofizičke reakcije, a na kojima se izgrađuje naša cjelokupna percepcija pa tako i naša vizualna percepcija, Gombrich pronalazi načine i oblikovne postupke u izgradnji vidljivog plana slike.

Fiziološki tijelo reagira na odnose kao što bi to mogli biti odnosi svijetlog od tamnog, mekanog od tvrdog, plinovitog od tekućeg, hladnog od toplog, neugodnog od ugodnog, vidljivog od nevidljivog, punog od praznog i sl. Da bi se uvjetom opstanka tijelo moglo podesiti prema nastalim prilikama ono se u okviru realnih odnosa prilagođava situaciji - "*zapažajući odnose svijest registrira tendencije*" (Gombrich, 1984: 10) te, ujedno, stvara normativna mjerila percepcije. Proporcionalno usklađivanje i dovođenje slike do jasne simetrije između izgleda djela i sadržaja slijedi ritam i postupak naših osnovnih fizioloških funkcija s kojima se služimo u svakidašnjem opažanju i značenjskoj realizaciji pojava svijeta. Neposredna reakcija u doživljaju viđenja, analiziraju psiholozi percepcije, sastoji se od kratkog šoka i razdoblja prilagodbe - ali prilagođavanja za koje mehanizam već postoji u nama. To mogu biti prilagođavanja na svjetlosne uvjete ili perspektivna iskrivljenja (anamorfoza) kao što se i um prilagođava na neočekivane situacije viđene iz drugog ugla ili s

pozicije nepristranog promatrača. Slučajevi neizvjesnih dramaturških obrata rezultiraju napetim istraživačkim postupkom našeg subjekta u stalnim naslućivanjima onog što slijedi ili da spomenemo psihičke otklone od normalnih stanja koji su u umjetnost unijeli jedan novi svijet saznanja, a koje film tako vješto prenosi u neizvjesnosti sukoba, intrige i, konačno, filmske fabule.

U teoriji empirijske psihologije, dakle, nije isključeno razmišljanje o povezanosti i susljednosti naših mentalnih procesa s onima fiziološke naravi, a koji refleksno nastaju učinkom vizualne percepcije - oni se reflektiraju u bazi slike. Analogija, dakako postoji snagom naše uobrazilje, kulture i postojećeg modela komunikacije. Više od analogije ovdje je riječ o temeljnim načelima rada i funkcioniranja percepcije u okviru selektivnih procesa naše psihofizike. Pošto se analogije formuliraju prema opisnim slučajevima izravnog oponašanja, koje tako neobično sliče izvornom modelu, pokretnu sliku treba istražiti u samom izvoru njene pojavnosti. Neobičnost slike da nam na jedan novi način sugerira pojave svijeta nećemo prepustiti slučaju jer su izvorni modeli percepcije zasnovani na selektivnim i ograničenim kategorijama naše vizualne percepcije pa se time u temelju umjetničke proizvodnje nalaže osvještavanje prirodnih ograničenja neograničenom uporabom njihovih odnosa s ciljem postizanja šire slike od one zaprimljene pojedinačnim osjetilom takozvane "retinalne" slike svijeta.

5.3. Tehnologija percepcije: od fotografije do pokretne slike

Budući podređen fotografiji film je neraskidivo vezan za realističku predodžbu svijeta. Stara ideja o oponašanju s kojom se često puta umanjivao značaj slika izvedenih u tehnici *trompe l'oeila* posljedično se prenijela i na filmski svijet optičke simulacije. Premda film u svijet umjetnosti uvodi jedan sasvim novi perceptivni model prepoznavanja i opažanja, ubjeđenje o automatskom preslikavanju i naizglednom deskriptivnom uprizorenju pogrešno pretpostavlja realizam za cilj izuma filma. Povijest izuma fotografije i pokretne slike nije nikada bio vezan za kopiranje vanjskog svijeta. Cilj je bilo postići mehaničku reprodukciju slike, a ne izravne percepcije. Znanstvena i umjetnička svijest onog vremena oštro je razlikovala medij slike od izravne percepcije. Zamjenu fotografije i pokretne slike za egzaktnu sliku stvarnosti koristili su vješti trgovci i posebice politički režimi.

Sugestivna snaga realizma u filmu zbunjujući je čin za naivnog promatrača. U uvjerljivoj sličnosti pokretnih slika sa stvarnošću zaboravljamo na cijeli niz mehaničkih, kemijskih i optičkih ograničenja s kojima se izvodi tehnološki sugestivno podražavanje osjetila vida. Čak ni u svakidašnjici nismo svjesni u kojoj je mjeri naša vidljivost omogućena urođenim mehanizmima i procesima uobličavanja koji sudjeluju u operacijama selekcije i kategorizacije cijelog niza ne samo vizualnih podataka već i njihovih komunikacijskih kanala s temeljnim osjetilima našeg tijela. Za ustanoviti neophodnu razumljivost pokretne slike potrebno je u prvom redu diferencirati ikonička svojstva slike od svojstava predmeta izvan slike. Premda nas ogledalna slika fotografskog vida filma može zbuniti u zamjeni za stvarnost, referentnost njenih ikoničkih označitelja možemo tumačiti jedino na osnovu njene slikovne konstitucije smisla koju ona oprimjeruje vizualnim karakteristikama svoje oznake. Misleći na sliku, Vanda Božičević rezimira:

> *"Slike, dakle, pomoću vizualnih karakteristika svoje oznake referiraju na vizualna svojstva predmeta i pojava koje percepiramo u našoj okolini. Slike su vizualno opažljivi objekti koji likovnim, odnosno vizualnim sredstvima govore o vizualnim karakteristikama našeg svijeta. Samo u ovim okvirima može se govoriti o specifičnom i autonomnom načinu slikovnog referiranja."* (Božičević 1990.: 169)

Relacije s kojima doživljavamo stvarni svijet na fotografiji reducirane su, poput grafičke slike, plohom i okvirom. *Eksteritorijalnost* vidljivosti u fotografiji, *aperceptivna* situacija opažanja njenih jedinica te *anamorfičnost* njena izgleda strukturiraju složeni vizualni proces kojeg uspostavljamo bilo u nesvjesnom ili svjesnom stanju percepcije pokretne slike. Već sama činjenica o nekontroliranom dojmu trodimenzionalnosti fotografije govori nam u

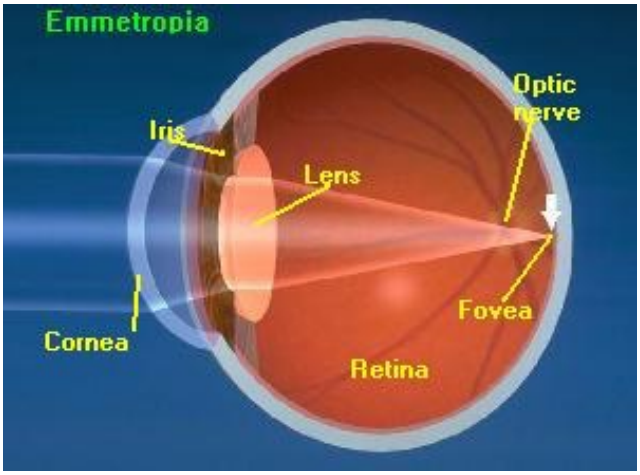
prilog nedostatnosti naše moći opažanja da kontroliramo temeljne procese vizualne percepcije.[286] Poznati je pokus da pri pokušaju gledanja fotografije kao plohe briše se cjelokupni dojam trodimenzionalnosti i prizor postaje neprepoznatljiv, dalek i stran.

Bliskost uvjeta opažanja anamorfičnih oblika na plohi slike s onima stvarnog svijeta u zahvaljujemo kulturalnim navikama, odgoju i procesima podešavanja vizualnih indikatora koji strukturiraju naš vizualni doživljaj. Podešavanje se izvodi na dvije ravni: na ravni percepcije koja je određena našim urođenim procesima geštalta (primanja, registiranja i kategorizacije), a druga na ravni perspektive selektivnih kategorija medija. Izum fotografije i prijepor oko njene uporabe zorno nam govori o postupcima podešavanja perspektive u svrhu postizanja vizualne uvjerljivosti. Racimo, zakrivljenja fotografije po rubovima natjeralo je izumitelja da razmisle o korekcijama koje su ispravile efekt fotografske leće. Anamorfični rezultat plošne fotografije tek je naknadno pokazao da se razlika fotografije i slike našeg oka može iskoristiti i za druge namjene.

Prvotna Niepceova namjera bila je napraviti svojevrsni aparat za kopiranje slika, a ne za odslikavanje prirode. U reviziji povijesti izuma fotografije i filma Therese Giraud pokazuje da je intuitivna sklonost izumitelja, koji su sudjelovali u lancu istraživanja, bila u nalaženju metode s kojom bi se postigli savršeniji uvjeti percepcije fotografske i pokretne slike.[287] U interpretaciji Daguerra, Theresa Giraud zaključuje: "*Čovjeka ne možemo usporediti s mašinom po analogiji, već po metodi*."[288] Također ćemo vidjeti da je na planu istraživanja pokretne slike francuski izumitelj Jules Marey htio iznaći metodu i aparat pomoću kojeg bi se mogao ne samo izmjeriti izravni optički pritisak na mrežnicu oka nego i sustav koji odgovara sustavu našeg procesiranja takvog pritiska u perceptivnu sliku neograničene vremenske protežnosti. Rezultat su optičke slike čiste dinamičke putanje, tj. pokretna slika.

Premda se Marey u opredjeljenju za fotografiju odlučio zbog njene realistične preciznosti, tumači Giraud, fotografska slika samo konkretnije i s više detalja prikazuje apstraktnu shemu crteža. Uporabom automatizma prevladava se grafičnost fotografije - uspostavlja se kontinuitet realističke preciznosti te u konačnici mjerljiva priroda slike rezultira sadržaju izvan slike. Pokretanje metonimijskih procesa unutar ove afektivne relacije sa slikom, za promatrača ne djeluje više kao zamjenski prizor za nešto što je izvan njega već za pojavnost u kojoj se ostvaruje, tj. promatrački nalazi.

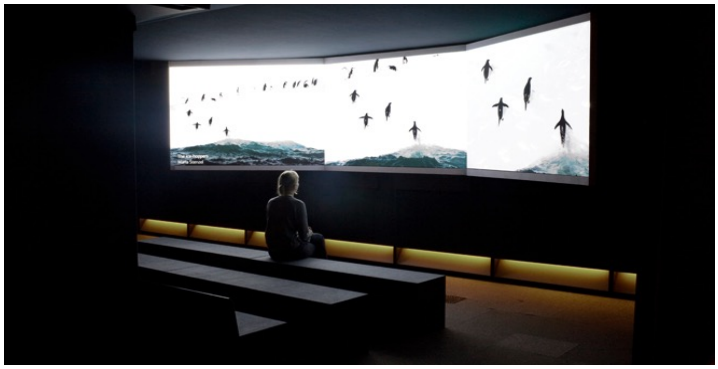
[286] Ovdje upućujemo na Imadhlovu tezu o plastičnosti fotografije koje smo iznijeli u potglavlju 1.4.2. (Nap.a.)
[287] Giraud, Therese. (2003.), *Tehnologija filma*, Clio, Beograd
[288] Ibid., str. 68



Sl. 5.1. Shema oka u presjeku

Bez filmske moći opčinjavanja teško je da bi smo mogli vidjeti film. Zatvoren u tamnoj dvorani promatrač biva uvučen u vizualnu percepciju pokretnih slika na način na koji funkcionira naše oko u prirodnom okruženju. Fiziološka struktura oka prikazana na sl. 5.1. podešena je na način da se neartikulirana iradijacija svjetlosti svede na optimum svjetlosnog inteziteta kako bi se mogla izvesti jasna gradacija i zapažanje konturnih veličina, jasnoća kontrasta i odnosa među njima. Izbjegavanje direktnog kontakta s divljim vanjskim svjetlom kazuje nam način na koji se oko evolucijski prilagodilo prirodi svjetla. Retina je postavljena u sjeni oka na isti način na koji smo i mi, zasjednuti u zamračenoj kino dvorani, postavljeni u odnosu ekranske projekcije (sl. 5.2.). Retina je smještena u dnu očne šupljine, u nekoj vrsti tamne komore što neodoljivo podsjeća na arhitekturu Daguerrove *diorame* - prototipa današnje kinodvorane. (Sl. 5.3.)

Diorama je odgovarala prvom uvjetu filmskog opčinjavanja: jasno i kvalitetno viđenje ekranske slike. Neobično iskustvo prisutnosti ostvareno uz pomoć tehnološke manipulacije svjetlom, zvukom i govorom Daguerre je postigao do tada neviđenom, i po iskazu znamenitog engleskog slikara Constablea, opčinjavajućom zamjenom slike za utisak stvarnosti.



Sl. 5.2. Unutrašnjost klasične kino dvorane

“Dijelom je to prozirnana slika; gledatelj se nalazi u prozirnojnoj sobi, i to je vrlo dopadljivo i stvara divnu iluziju. To je nešto s druge strane umjetnosti, jer njegov je predmet obmana. Umjetnost godi "podsjećanjem", a ne “obmanjivanjem.” (Gombrich, 1984: 47*)*

Constableovo iskustvo o dioramskom prikazivanju kao vrsti obmanjivanja opravdava činjenica da je u to vrijeme dioramska slika bila upravljana Daguerrovom metodom točnosti predstavljanja. Ono što dioramu čini specifičnom vidimo u namjeri da se stvori jedna vrsta stvarnosne slike, a ne iluzija predmeta izvan slike. No, tu moramo biti precizniji jer je u pitanju nastojanje da se kombinacijom odnosa potaknu oni čulni utisci s kojima se, za razliku od utiska stvarnosti, željela obezbijedi “stvarnost utiska”. Gombrich se u jednom dijelu svoje studije o granicama sličnosti pozabavio tehnikama postizanja “iluzije” fotografije: *”Ni slikar, naime, ne može da prepisuje ono što vidi; on to samo može da prevede u termine svog medija."* (Gombrich, 1984: 45). Ni Daguerre ni Constable nisu dvojili u tome da se predmet slike ne nalazi izvan slike. Posebice bi istakli Daguerra, koji se na izvjestan način toliko približio mehanizmu optičke varke da je, eto, i sam Constable, pomislio da je Daguerre obični ulični obmanjivač. Slična je sudbina zadesila i Meliesa jer u to vrijeme tehničkih inovacija nije bilo lako razaznati njihove namjere. U tom smislu Daguerre je bio pravi pronalazač i možda rodočelnik jedne sasvim nove ideje predstave. Ono što svakako treba naglasiti kod Daguerra nije vezano za kopiranje svijeta izvan slike koliko je vezano za pronalaženje tehnika doživljaja viđenja. U tom smislu Gombrich opravdava nezgodnu Constableovu kritiku ovim rječima:

“*Da je Constable pisao danas, vjerojatno bi koristio riječ ‘sugeriranje’. Umjetnik ne može kopirati travnjak obasjan suncem, ali ga može sugerirati. Kako on to točno čini u svakom pojedinom slučaju - njegova je tajna, ali lozinka koja omogućuje ovu čaroliju poznata je svim umjetnicima - ona glasi ‘odnos’.*” (Gombrich, 1984: 47)

Sl. 5.3. Diorama, 1822.

U tom smislu, Daguerrova diorama nije bila usmjerena u namjeri preslikavanja stvarnosti koliko u namjeri da nas uvede u eksteritorijalni svijet imaginacije. Daguerrov osviješteni pristup tehničkim pomagalima zorno govori o njegovoj namjeri usaglašavanja sa slikom i boljeg razumijevanja prirode slike što treba razlikovati od pokušaja da se supstitutom takve predstave zamijeni originalnost stvarnosti. Svijest o otklonu slike i objektivne sličnosti Giraud nalazi u Daguerrovom stalnom inzistiranju na autorstvu jer pitanje autorstva briše pojam objektivne reprezentacije svijeta.

Predstava u diorami odvijala se metonimijskim postupkom ritmičkog osvjetljavanja dijelova velike slike uz prateću tematsku glazbu. Daguerrova inventivnost, navodi Giraud, sastojala se prvenstveno u nastojanju predstavljanja spektakla u pokretu, a ne, kako se često tumačilo, u nastojanju preslikavanja stvarnosti. Daguerrov pokret bio je prevenstveno mišljen kroz ritam glazbe dok je slika bila okvirom za povod vizualnog spektakla. Pri tomu se ustanovljuje nekoliko osnovnih pretpostavki filmskog umijeća, tj. moći selektivnog podražavanja osjetila uz pomoć nekih tipično metonimijskih načela figuracije:

1. Uspostavlja se vidljivost apostrofiranjem grafizma slike u detalju: ujednačava intezitet kontrasta slikane plohe s osvijetljenim dijelovima slike čiji se izvor ne može odrediti te se time postižu optimalni optički uvjeti promatranja u zamračenoj prostoriji.
2. Osvjetljenjem ciljanog dijela slike uspostavlja se odnos krupnog plana s totalom.
3. Koriste se dramaturški ritmički efekti glazbene melodije u svrhu poticanja haptičke uživljenosti.

> *"Privid pokreta prenijet je sa punom sviješću o onome što će kasnije postati Daguerreova najuspješnija odlika: ni prebrzo ni presporo, pitanje ritma i finog odmjeravanja kontinuiteta priče i diskontinuiteta slika."* (Giraud, 2003.: 52)

Za stvoriti imaginarnu sliku kretanja bilo je neophodno postići kvalitetnu razinu 'realističke' uvjerljivosti koju Daguerre nalazi u Niépcevom izumu *heliografije.* Za razliku od grafičke slike ili kazališne iscenacije, koje se u većoj mjeri oslanjaju na stilizirane i simboličke dekore jednog, za fotografiju, nevještog *trompe l'oeila*, Daguerre usmjerava svoju ideju prema što preciznijem oslikavanju detalja. Ako je vjerovati Giraud, a to je ključno, može se reći da Daguerre nije istraživao toliko prirodu fizičkog svijeta koliko savršenstvo predstavljanja. Budući je bio stručnjak za izumijevanje mehanizama s kojima se mogu postizati izvjesni efekti manje su ga zanimali uzroci određenih efekata u prirodi od rješavanja psihičkog problema dočaravanja uvjerljivosti. Daguerre je vrlo dobro znao da se plošni prikaz, osjenčenja i prividna veličina objekata na slici jednostavno ne mogu mjeriti s

omjerima predmeta u prirodi. Ideju realizma slike nalazio je u detaljima, skrivenim pojedinostima prirode koji jednostavno promiču oku, a pamte se još rjeđe.

Sl. 5.4. Nicéphore Niépce, *Retinas na srebrnom kloridu* (rekonstrukcija), (1816.)

Ideju fotografije, rekli smo, Daguerre otkriva u Niépce vom heliografskom postupku. Niepcea, pak, nije toliko interesirao realistički sadržaj već način dobijanja ploče za otisak koji bi se mogao prevući bojom i koristiti u štampi. (sl. 5.5.) Svoje 'gravure' dobijene heliografskim postupkom na staklenoj ploči želio je koristiti u industrijske svrhe tražeći u automatizmu reprodukcije 'sredstvo' koje bi moglo ukinuti mukotrpni rad gravera. U samoj osnovi Niépceve ideje bilo je napraviti stalnu sliku na pozadini *camere obscure*. Sliku 5.4., a možemo reći da je to uopće prvi fotografski prikaz živog svijeta, Niépce je realizirao na jednostavnoj podlozi premazanoj srebrnom prašinom. Repliku te fotografije iz 1816. godine napravili su stručnjaci u njegovoj rodnoj kući-muzeju na isti način i s onim istim instrumentarijem s kojim se i sam Niépce koristio. Ekspozicija je bila približno 2 sata. Međutim, uslijed nestabilnosti srebra slika izblijedi već nakon nekoliko minuta. U kasnijoj fazi, ali prije susreta s Daguerrom, Niépce razvija novi model metalnog negativa s tankim premazom bitumena. S ekspozicijama od nekoliko sati do nekoliko dana neosvijetljeni dio bitumena bi se stvrdnuo i nakon pranja ostajao na ploči. Kemijskom obradom sličnoj obradi metalnih ploča u grafici radili bi se otisci i kasniji printevi. Međutim, da nije riječ o pokušaju kopiranja prirode govori činjenica da se Niépce s ciljem kraćenja vremena ekspozicije poslužio prirodnim svjetlom (nije bilo električne energije) pa je ovaj prvi snimak prirode preuzeo ulogu crteža. (Giraud, 2003: 49)

Izum Niépcea, dakle, usavršava Daguerre s novim pristupom heliografskom snimku. Daguerre ima jasni cilj koji se razlikuje od Niepceove koncepcije unapređenja tehnologije reprodukcije. Usmjeren je na postizanje realističnosti iluzije, poboljšava optička svojstva leće objektiva i unaprijeđuje kemijski dio. Smanjuje vrijeme ekspozicije na jednu minutu i dobija snimke izvanredne oštrine s pregršt detalja i osjenčanih pojedinosti koje u svakidašnjem gledanju ostaju nezamijećeni. Autorski 'štih' na kojem Daguerre temelji svoj umjetnički *credo* podvlači se u činjenici da su njegovi snimci originali koje nije bilo moguće reproducirati.

U težnji postizanja što vjerodostojnije slike pioniri fotografije su se više orijentirali prema doživljaju manifestacije predmetne prisutnosti nego što bi to bila "*ravnodušna plastična reprodukcija kakvu može načiniti i posljednji laborant*". (Giraud, 2003: 58) Nadar zato svodi svoju metodu fotografiranja na pažljivo promatranje objekta snimanja pomoću čega se fotografijom mogu postići rezultati 'nevidljivi' običnom oku. Prema tomu, izgledno je da se cilj fotografije ne nalaže u postizanju istosti premda je ona u obliku sličnosti tek jedan od parametara s čim se izvodi poredba, nešto poput referentnog obilježja u skali prepoznatljive susljednosti. Ovo prekoračenje realizma čini fotografiju samo jednim od realizama te se s toga, u nalaženju vlastitog stila, rad fotografa može usporediti s radom slikara. Stvaralački sukob na razini automatizma i mehanike aparata s jedne strane i poriva k autorstvom s druge strane označilo je rađanje jedne nove slike koja se kompletirala tek naknadno - izumom pokretne slike i njene direktne posljedice, filma.

Sl.5.5. Daguerre, *Daguerrotype*, 1837.

"Oštra i savršeno sjajna, dagerotipija ipak ostaje jedinstveni snimak, (...). Daguerre je od fotografije načinio predmet, dok je Niepce tragao za postupkom reprodukcije" (Giraud, 2003: 51)

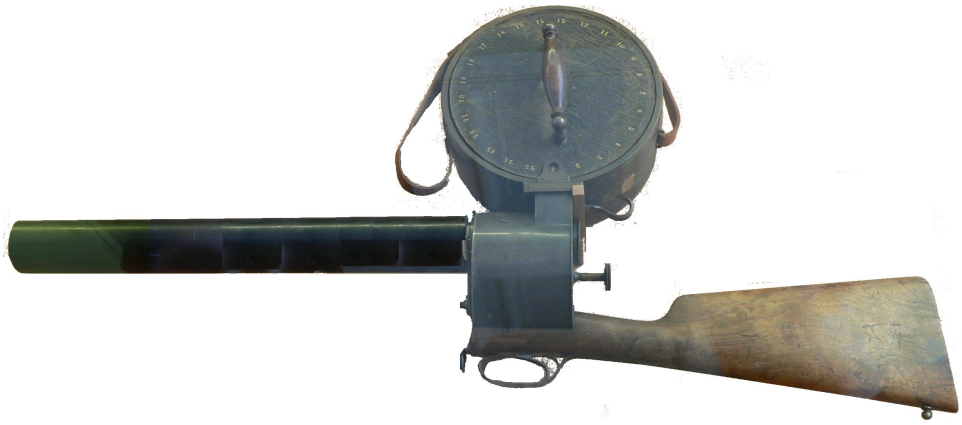
Koliko god izgledalo da se fotografska analogija može usporediti s ljudskom percepcijom, a što se ima zahvaliti znanstvenoj primjeni[289] i senzacionalističkim prekrajanjima medija, krugovi upućenijih profesionalaca, pisaca i umjetnika nisu se dali zavarati takvom proizvoljnom formulacijom.[290] Stoga se pozitivistički odnos prema automatizmu nije dao zavarati slikovitošću i autentičnošću statike fotografskog prizora. Automatizam, sam po sebi, metonimijski je proizvod tehnologije (svi njegovi djelovi funkcioniraju po principu susljednosti sintagmatičkih sklopova jednog za drugim). Pozitivan odnos prema fotografiji bio je shvaćen kao proces u nastanku i samim time osjećaj gledanja fotografije ne predstavlja gledanje završenog predmeta već zaustavljenog djelića nekog vremena u postojanju tog predmeta ili lika. Nadar je tražio taj trenutak znajući da se slika realiteta može shvatiti jedino na način da se prepoznavanje odvija na dinamičkoj razini doživljaja prisustva u nevidljivosti, tj. u naslućivanju ekstendiranog vremena u imaginaciji. Upravo je taj moment ključan i odgovara statusu trenutnosti jednog nemjerljivog vremenskog isječka. To je oblik mentalnog procesa promatranja i selekcioniranja. Takve slike izraženog realiteta kriju u sebi jednu istinitu dvostrukost: dijegetički prizor koji se da neposredno promatrati i doživljaj prevare imaginarne prisutnosti koju oko ne može izbjeći, a što je na mentalnoj razini Husserl pripisao doživljaju slike u fantaziji. Dakle, ono predočeno u obliku slike, štafelajne ili fotografije, moguće je pretpostaviti jedino nadređenim poticajem imaginacije u pristanku da zamišljanjem prisustvujemo prikazanom događaju; stvaraju se dvije komplementarne slike: jedna je slika vidljiva tu i sada, a druga je refleksija njena modela. Slikar uvijek nastoji nacrtati upravo tu refleksiju baš kao što Noel Burch primjećuje da se ponekad na filmu kamera postavi da se na prozoru vide i lik čovjeka i odsjaji okvira pozadine.

Zbrka između nevidljivog i vidljivog te stvarnog i imaginarnog temelji se na odnosu naših čula prema slici koju prijenosom izgrađujemo u našoj svijesti. Nevidljivo proizlazi iz naše čulnosti (osjećaj boli, topline, pritiska svjetlosti, ukusa, mirisa, raznih emotivnih stanja, dodira i psihologije) dok je ono vidljivo pretpostavljeno interpretativnoj slici tih čula. U velikoj mjeri slika zavisi o našoj osobenosti, individualnim raspoloženjima pa je, stoga,

[289] Riječ je o uporabi fotografije u policijskoj antropometriji i pogodnosti da se fotografijom izbjegne interpretacija ljudskom rukom.; Nap. a.

[290] Zabilježene su riječi Boudelaireove kritike:"*Bilo bi filozofski mnogo ispravnije pitati najpre te učenjake da li su sasvim sigurni u postojanje spoljnje prirode, odnosno... da li su baš sigurni da poznaju celokupnu prirodu, sve ono što je u prirodi sadržano*." (Giraud 2003.: 54)

promjenjiva i nestalna. Pritisak pojava na naša osjetila rezultira otporom tijela u obliku doživljaja topline, dodira ili vida kao što se, na primjer, manometrom, termometrom, kardiografom, miografom, radarom i sl. mogu pratiti promjene fizikalnih pojava ili mjeriti rad organa tijela. Na dijagramskom zapisu moguće je, dakle, vidjeti ono nevidljivo, direktni prijenos energije u izvoru zabilježen u vremenu događanja. (npr.: dijagramska slika otkucaja srca, radarska slika i sl.) Na tom tragu, posvećen izumu pokreta u slici, Marey je u otkriću fotografije pokretnih tijela vidio mogućnost primjene svojih istraživanja u znanstvene svrhe koja su rezultirala izumom *fotografske puške*. (Sl. 5.7.)



Sl. 5.6. Mareyeva fotografska puška, 1882. godina

Giraud spominje da su Mareya inspirirala dva događaja: uporaba fotografije za snimanje pokreta predmeta koje je izveo astronom Janssen 1874. godine pri snimanju prolaza Venere ispred Sunca te Muybridgeov fotografski eksperiment snimanja kretnje tijela u prostoru s više fotografskih aparata. Stoga, zaključuje Giraud, Marey ne razvija svoj aparat da bi poboljšao mogućnost realističke reprodukcije nego da bi se pomoću fotografskog diskontinuiteta približio kontinuitetu pokreta grafičke slike. Opažajnost pokreta diskontinuitetnih slika Marey svodi na učinak optičkih karakteristika sukcesivnih izmjena svijetlih i tamnih ploha u simultanom pojavljivanju:

> "*Zacrnjujući činimo nevidljivim djelove koji ne moraju biti predstavljeni na slici, a prosvjetljavamo one djelove čije kretanje želimo da saznamo (...) na taj način dobijamo 'geometrijske linije na kojima se ipak lako razaznaju položaji različitih djelova udova. Rezultat su divne slike, čiste dinamičke putanje koje presjecaju prostor u trajanju jednog poteza, gdje taj potez nije jedino što spaja nepomične točke, već se svaka točka razvija u sljedećoj.*" (Giraud 2003.: 74)

Ovim se iskazom Marey definitivno udaljava od romantizirajuće predstave svijeta. tražeći u pokretu nešto više od pukog pokazivanja okonačene vidljivosti završenog predmeta ili nekog kretanja što se naprosto vizualizira. Njegovu zaokupljenost pokretom možemo razumjeti jedino u ideji odmjeravanja čovjeka i tehnologije pomoću čega nam je data mogućnost da proniknemo u sferu nevidljivog, apstraknog i inteligibilnog. Marey je cijeli svoj život posvetio aparatima s kojima se omogućuje učiniti vidljivim postupak mjerenja onog što je, precizira Giraud, "*izvor životne energije*", oku nevidljiva realnost ili, naprosto, skriveni uzroci pojavnosti. Izmjeriti taj izvor vidljivosti u procesu pojavljivanja, ono što predhodi vizualnom doživljaju cjeline, sadržava bit Mareyeve zaokupljenosti pokretom.

Ako promatramo pokret kao fenomen onda se on pojavljuje uvijek u nastajanju, u naznakama, kao nešto što nije unaprijed dato, nešto što ne postoji u konačnom nego u nastajućem, u intenzitetu onog što se stvara - u stvarajućem.[291] Mjernim instrumentom optičkog pritiska Marey registrira optičke odnose tamnih i svijetlih ploha u odvijanja nečega što se grafički naznačuje pred našim očima, a što je, u suštini, oblikujuće u trajanju. Na tom tragu jasno se ocrtavaju konture slike u nastajanju za koju je Marey postavio smjernice buduće revolucije tehnološke misli. Omogučivši da se čovjek odmjeri u odnosu na skup tehničkih uređaja znači suprostaviti funkcioniranje živog radu mašine što u konačnom, interpretirajući Benjamina, znači da učiniti vidljivim sam postupak mjerenja je isto što i prikazati rad tijekom njegova odvijanja.

[291] Usp., Manning, Erin. (2009.), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, MIT Press, Boston, str. 83-113

5.4. Od plohe pokretne slike do haptičke dubine filma

Gotovo pola stoljeća nakon izuma fotografske puške, proizvodnja filma u Hollywoodu postaje jedna od najvećih industrija u Americi. Čudo filma pretvorilo se u čudo svijeta. Pošto su čuda oduvijek bila druga strana vjerovanja i ideja, medij filma proširio se po svim kontinentima i postao nacionalna kulturna baština. Neobična i svakako opčinjavajuća filmska slika uvlači pogled u svijet osjećaja i fascinacije bliskih iskustvu i ljudskom tipu rasuđivanja na koji smo navikli i u stvarnom životu. Kontrola optike, znalačka uporaba kemije i sistematizacija diskontinuiteta fotograma rezultirala je izumom pokretne slike u skladu s radom ljudskog oka. Preciznije, postignut je visoki stupanj bliskosti takve slike i mehanizma naše vizualne percepcije. U izravnoj percepciji gola optička funkcija vida tek je dio cjelovite strukture "viđenja" pa se, inače, u rasvjetljavanju fenomena vizualne percepcije znatni dio teorije odnosi na dodirne (haptičke) funkcije percepcije. Istraživanja na polju psihologije percepcije haptičku funkciju povezuju s našim tijelom, kinestezijom i psihologijom. Tek u integraciji optičke i haptičke percepcije organizira se cjelovito osjetno polje vidljivosti.[292]

Teorija umjetnosti u haptičkoj dubini slike nalazi izvorište raznovrsnih imaginarnih koncepata za koje se vežu i s kojima su povezani kompleksni konceptualni sustavi umjetničke prakse filma: pripovijesni nacrti, narativne strategije i eksperimenti (Bergson, 1927; Laffay, 1971; Deleuze, 2010). Nevidljiva i neizvjesna putanja haptičkih asocijacija dodiruje se nekih od najskrivenijih kutaka naše svijesti. Povezujemo ih s primarnim i sekundarnim emocijama, afekcijama i njima pripadnim mentalnim slikama. Integracija emocija i slika vodi nas ka procesima metonimije.

U osvjedočenju sličnosti sa stvarnim film nas nedvojbeno privlači svojim utiskom imaginarnog na čemu se, u ostalom, temelji njegov deluzijski aspekt.[293] Poput ogledala u kojem Lacan promatra začetke imaginarnog registra i stvaranja psihološke veze čovjeka i svijeta, slika nije nastala u težnji da se stvori iluzija čvrstih i uzajamno povezanih predmeta - to nije dovoljno za oblikovanje estetskog utiska. Ono drugo što se otkriva kroz gledanje filma,

[292] U vezi haptičke percepcije izvršena su mnogobrojna istraživanja. Izdvajamo: Lederman, S.J. i Klatzky, R.L. (2009.), *Haptic perception: A tutorial*, u: *Attention, Perception &* Psychophysics, Volume 71, Issue 7, Psychonomic Society, Madison, str. 1439-1459, URL. http://link.springer.com/article/10.3758/APP.71.7.1439#page-1 (preuzeo, 21.03. 2014)

[293] Za razliku od Gombricha i mnogih teoretičara umjetnosti, koji su za opčinjavajući karakter slike koristili termin "iluzija", Jurij Lotman koristi drugi, srodni termin "deluzija". U Lotmanovom objašnjenju jasno se razdvajaja razvoj emocije od potpune preuzetosti slike. Radi se, naime, o tome da kod iluzije ne vladamo sobom jer apsolutno nismo u stanju procjenjivati opčinjavajuće stanje u kojem se nalazimo, dok smo u stanju deluzije prevareni, izigrani, ali u svakom slučaju kritički stabilni i svjesni. S druge strane u stanju iluzije ne može se doći do potrebnog stupnja kontemplacije koji je neophodan za osjećaj razlike između filma i našeg stanja mirovanja. (Nap. a.) Lotman, Jurij. (1976.), *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd

naglašava Albert Laffay, nije samo udvajanje stvarnosti ili nastojanje da se nešto protumači već da se utjelovi u prostoru osjetilnog, u uvjerljivom oblikovanju svijesti o viđenom (Laffay, 1971; Giraud, 2003; Deleuze, 2010). U studiji Laure Marks haptička i optička percepcija jednakomjerno su zastupljene kako na planu slikarstva tako i na planu filmske umjetnosti:

> "*While optical perception privileges the representational power of the image, haptic perception privilege the material presence of the the image. Drawing from other forms of sense experience, primarily touched kinesthetics, haptic visuality involves the body more than is the case with optical visuality*.[294]
> (Dok optička percepcija daje prednost reprezentacijskoj ovlasti slike, haptička percepcija ovlašćuje materijalnu prisutnost slike. Crtanje iz drugih oblika osjetnog iskustva, prvenstveno dodirne kinestezije, haptička vizualnost uključuje tijelo više nego je to slučaj s optičkom vizualnošću.) Prev. Vlado Zrnić

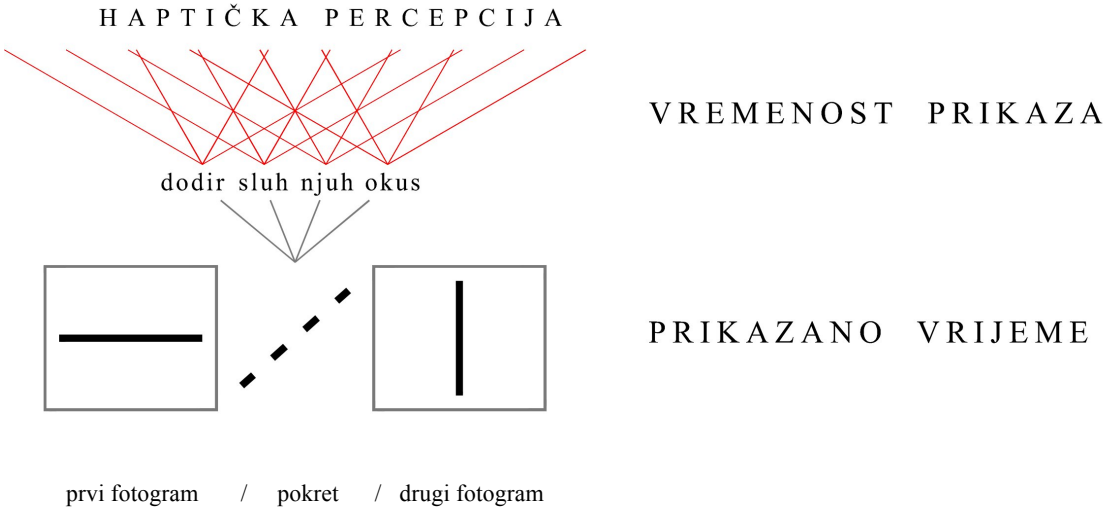
Ovaj metonimijski proces uspostavljanja kanala između reprezentacijske ovlasti i pozadine našeg osjetnog iskustva kao prevrat s optičkog u haptičko opažanje Benjamin nalazi u zahtjevu taktilnosti.[295] Taktilno opažanje u filmu kontemplativni je čin stvaranja ukupnosti perceptivnih dojmova i proizvedenih čulnih utiska koji vrše značajan pritisak na našu emocionalnu inteligenciju. Pri tomu, razumijevanje tehničkog svojstva filma zavisnog od uređaja (kinematografa) s kojim se uspostavlja reprodukcija slika Benjaminu služi kao osnova cjelokupne ideje vizualnog doživljaja filma. Zato Benjamin naglašava da neumoljivo nizanje slika remeti tijek misli i postavlja nove uvjete doživljaja. Manualni govor slike zamjenjuje se automatizmom mašinskog rada gdje se slike kreću brzinom misli ne dopuštajući "*misliti što se hoće*". To remećenje misli, koje Benjamin citira na osnovu navoda Duhamela,[296] za Therese Giraud je uvjet da se djelatna misao preoblikuje u kontemplativni doživljaj:

> *"(...)stvara se postupno, korak po korak, upravo u dodiru s transformacijama koje pripadaju eksperimentalnoj igri, misao postaje eksperimentalna misao, gdje osjećajno nije više suprostavljeno shvatljivom, niti je eksperiment suprostavljen razumu". (Giraud, 2003: 35)*

Iluzija pokreta proizvod je naše imaginacije u intervalu između dva fotograma (vidi sl. 5.7). Fotogrami su statični snimci, a pokret se kompezira u umu nezavisno od naše volje. Sinhrono brzini pokretne slike pokreću se mehanizmi imaginacije. "*Te divne dinamičke*

[294] Marks, U. Laura. (2000.), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham and London, str. 163
[295] Benjamin, Walter. (1966.), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Einaudi, Torino, str. 43
[296] Izvorni citat vidjeti u: Ibid., str. 43

putanje", kako je Marey nazivao kretanje tijela u kadru, fascinantne su pojave filmske mimikrije. Registraciju traga tih pojava um projicira kao pokret i vrijeme.



Sl. 5.7. Shema optičke vidljivosti sličica u pokretu i haptičkog opažanja pokreta. u intervalu. Aktivirana haptička percepcija mrežno se razdjeljuje unutar složenog područja memorije: emocija, iskustva i značenja.

Doživljaj pokreta u mentalnom prostoru aktivira kognitivni mehanizam i memorijski procesi svijesti.[297] Središnji aspekt većine kognitivnih teorija o percepciji vremena slažu se u procjeni "*da se percepcija prolaženja vremena temelji, ne na fizičkom vremenu, već na mentalnim procesima unutar jednog intervala*."[298] U psihologiji se vrijeme opažanja intervala odvija prema *kognitivnom satu* koji utječe na procesiranje unutrašnjih mentalnih događaja. U istom vremenskom periodu osjećaj trajanja vremena ovisi o promjenama stimula. Fenomen *iluzije ispunjenog trajanja* govori o perceptivnim promjenama koje se događaju pri većem broju intervala bilo da se tiču osjećaja produženog vremenskog trajanja ili povišenog inteziteta doživljaja.[299]

Predmet na slici ne reflektira sebe nego našu svijest o njemu jer je pokret predmeta zamjetan jedino u imaginaciji, u pokretu naših misli i osjećaja. Na filmskoj slici predmet je uvijek različit od onog što taj predmet doista jeste za sebe i po sebi u prirodi. Prema Laffayevoj logici filma s određene točke promatranja jabuka može biti krug. Tim slijedom

[297] Procese svijesti i naše memorije Begson razmatra u sklopu izdvojene percepcije, odnosno slike-sjećanje. "*Percepcija se zamišlja obično praćena pažnjom kao serija procesa koji bi se razvijali duž jednog živčanog vlakna, gdje objekti izazivju osjećaje, a osjećaji ideje, a svaka ideja potresa prodirući sve više u najudaljenije točke intelektualne mase.*" Bergson, Henry. (1927.), *Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha*, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, Beograd, str. 100

[298] Coren, S., Ward, L.M., and Enns, J.T. (2004.), *Sensation and Perception, 6*th ed. New York: John Wiley & Sons, Inc., Gescheider, G.A., str. 353

[299] Ibid., isto

nominacija u mitologiji poznate su metonimijske zamjene gospodara nebeskog prostranstva za faraona u liku sokola ili znak ribe za kršćane. Premda znamo da Laffayev krug nikako nije jabuka, ta je metonimija moguća jedino ako razliku od kruga do jabuke ispunjava neka logika utemeljena na iskustvu prema kojem stvaramo svijest o predmetu jabuke. Iskustvo oblosti proizlazi iz kognitivnog domena istesanog pogleda, dodirnih senzacija naših ruku i općeg pitanja o sferičnosti pogleda. U simboličkom značenju oblost, krug i spirala posjeduju filozofsku konotaciju na 'krug života' pa jabuka, kao geometrijski lik, u pozadini svog značenja sadržava trag svijeta - iskustvo o zaobljenosti svih predmeta u prirodi. Guljenje jabuke, koje je jednom prilikom izveo Joseph Beuys, indikativan je primjer procesa shvaćanja na koji se način iz prirodnog predmeta dolazi do viška značenja: kružnim zasijecanjem noža iz oblosti jabuke nastaje spirala. U toj različitosti umjetnost nalazi plodonosni otklon od bezuvjetnog poistovjećivanja. To je prostor imaginacije za koju Laffay kaže da je umjetničko jedino kad stvarno postane imaginarno - a to se postiže u fantaziji. S ovim se aktualizacija sintaktičke strukture filmskog sustava provodi određenjem fizičke točke gledanja s koje kamera uočava predmet. U jednom preciznijem ogledu, ispod poznatih kategorija vidljivih stvari i pojava nalazimo odnos nas i stvari s kojima bezglasne figure postaju ljudi od krvi i mesa.

Odnos, tumači Nancy, nije stvar promatranja koliko prisustvo, "*traži susret i spoj, izaziva nemir ili strpnju.*"[300] Potraga za prisustvom približava nas sasvim ljudskom tipu rasuđivanja: u licima ljudi prepoznajemo njihove mane; ljutnja i srdžba čovjeka kontrastira se s nadom, zadovoljstvom i samoprijegorom. U Dovženkovom filmu *Arsenal* iz 1928. godine krajolici postaju geometrijska tijela sovjetskog kolhoza. Geometrija dozvoljava uporabu stroja, stroj zamjenjuje ruke jer je brži pa se geometrija polja odnosi prema komunističkoj ideji napretka i programu egzistencijalne sigurnosti i sreće.

Sadržaji vidljivog predodređeni su, dakle, kompleksnosti vitalne strukture vidljivosti što je u poimanju filma implicite podređeno samoj tehnologiji percepcije, ideji s kojom Benjamin naviješta novo doba slike. Riječ je o ulozi kinetičnosti filma i susretu s apercepcijom (omogućena je novim tehničkim sredstvom - kinematografom) čija uloga u životu postaje doslovno nezamjenjiva. To, da slika, bez obzira mislili pri tomu na sliku ručne ili mehaničke izrade, nalazi svoj osnovni izvor u svijetu neposredne vidljivosti, premiješta se u polje imaginacije - gledanju i sagledavanju opažljivih svojstava oznake s čime se izgrađuje ciljna mentalna slika. U jednom radikalnijem skretanju u sami prostor strukture ekranske projekcije eksperimentalni film nalazi svijet čistih slika. U stvari, to više nisu slike u onom

[300] Nancy, Jean-Luc. (2005.), *Abas Kjarostami/Očiglednost filma*, Institut za film, Beograd, str. 36

poimanju kakav nam se nudi kroz njihovu jezičnu primjenu. Američki umjetnik Stanley Brakhage takvu sliku nije dijelio od misli koja postoji nezavisno od jezika, kao osjećaj senzacije dodijeljen mentalnom procesu koji vodi njegovu ruku u slikani rad.[301] Motiviran ovim procesom Brakhage nalazi svoje mišljenje o ritmu u riječima poznatog američkog pjesnika i esejista Charlesa Olsona koji je ritam smatrao instantnim širenjem poetske konstrukcije percepcije: od ritma je slika, od slike je znanje i od znanja se dolazi do konstrukcije. Ovim utjelovljenjem ritma i pokretnosti filmske slike u sami sustav ljudskog načina opažanja Brakhage zalazi u mentalni prostor čiste imaginacije neopterećene stupnjem konvencionalizacije određenih komunikacijskih i pragmatičkih vrijednosti slike.

* * *

Ako sagledamo povijest razvoja filma, dugotrajni proces traženja načina sporazumijevanja između filma i publike okonačen je tek nakon nebrojenih eksperimenata, pogrešaka i rješenja, a sve u svrhu pronalaženja kontrolnih mehanizama neobuzdane prirode sirove mehaničke slike. Tijekom razvoja pokretnih slika, turističke razglednice braće Lumière, Mélièsove čudesne atrakcije i amerikanizirani vodvilji polako su nestajali sa scene ustupajući prostor projekcijama razrađenije narativne koncepcije mahom oslonjene na dominantnu kazališnu inscenaciju. U to vrijeme filmska produkcija nije imala dovoljno argumenata u prilog svoje samostalnosti iz prostog razloga nemoći da se odupre snažnom dojmu poistovjetivosti sa zbiljom. Analogno, transparentni učinak širokog plana pokretne slike neodoljivo je podsjećao na plan kazališne inscenacije. Pokretna slika bila je s jedne strane bezlična dvojnost, projekcija kvazi realnih prizora svakidašnjice dok s druge strane Méliès ne uspijeva da s pokretnim slikama postigne dovoljni stupanj pozornosti. Nedostatak naracije Méliès nadoknađuje donekle svjesnim oblikovanjem atrakcije dok braća Lumière pokušavaju naći zajedničku točku pogleda kamere i kinestetičke prirode ljudske percepcije.

Dakle, ni Lumièreova zamjena za realnost ni Mélièsova magija filmskog realizma nisu pomogli da se pokretna slika razvije u nešto više od uobičajene senzacionalističke predstave. Pokušaji da se pokretnom slikom postignu umjetnički rezultati kazališne predstave najčešće su završavali simulacijama ili kod Mélièsa atraktivnim anegdotama heterotopijskog prizvuka. Prvi pokušaji ranog filma jednostavno se nisu mogli odvojiti od dojma realizma i ideje širokog vidnog polja u kojoj je subjekt na slici jednostavno izgubljen u mnoštvu sebi sličnih. Atraktivnu sličnost takve slike nije bilo lako zamijeniti s postignućem ljudskog načina

[301] Usp., Brakhage, Stanley. (2003.), *Telling Time*: *Essays of a Visionary Filmmaker*, Documentext, New York

rasuđivanja u kojem bi filmske 'oživljene' slike došle do ideje žive nazočnosti kakvu su postigle slike renesansnih umjetnika.

Očito oduševljenje izumom pokretnih slika nailazi na prvu značajniju prepreku, tj. krizu izraza. Nedostatak uvjerljivosti pokretne slike u ulozi ‘otkrivača’ stvarnosti doveo je medij pokretne slike u bezizlaznu situaciju potvrdivši sumnje u izum pokretnih slika kao program jeftine zabave za neobrazovanu publiku. Umjetnički nagon k otkrivanju nevidljivih i još neistraženih prostora ljudske intime, koju nalazimo u ideji Brekhagove vizije, svakako nije mogao biti predstavljen prostim vizurnim realizmom mehaničke slike. Sirovo podsjećanje na živi svijet nije bilo dostatno za uspostavu potrebne količine uzbuđenja. Svaki daljnji napor u poboljšanju kvalitete te slike kao što bi to mogla biti povećana rezolucija, kvalitetnija optika ili njeno pakiranje dekorom ne postiže potrebni učinak osim puka privida sličnosti. S druge strane, slikarstvo tog vremena (impresionizam, ekspresionizam, kubizam) razvija se u sasvim novom smjeru, odbacuje perspektivističku ideju vizurnog realizma i kreće put imaginacije.

Oživljavanje centralne perspektive pokretne slike po uzoru na revolucionarne promjene novovjekovnog slikarstva događa se kroz rađanje jedne sasvim nove perspektive vizualnosti. Da bi shvatili pojam vizualnosti, koji nam za ovu priliku znači nešto više od ogoljele registracije vizurnog realizma, moramo se osloniti na razlikovanje dvaju osnovnih podpojmova: opažanja i gledanja. Opažanje se razlikuje upravo po načinu uočavanja: gledanje pripada mehaničkoj operaciji podešavanja vidljivih registracija u direktnom spoju s konvencionalnim (primarnim) mehanizmima podsjećanja dok je opažanje ustrojeno selektivnim funkcijama mentalne refleksije u direktnom spoju s ustrojem konceptualne strukture filmskog sustava. U umjetničkoj nomenklaturi, prema kojoj se tumači opažanje, implicirana svijest o samom činu viđenja (uočavanju) povlači složeni proces načina na koji se ostvaruje sam čin vizualne percepcije kao uvjet specifičnog opažanja slikovne predstave. Tako će se, recimo, opažanje razlikovati od gledanja u čuvstvenom odmjeravanju predmeta putem načina njegovog prikazivanja. Bliskost pojma opažanja i vizualnosti temelji se na činjenici da su načini prikaza neodvojivi od znanja koje u ukupnosti odgovara različitim izvorima (mentalno i tjelesno iskustvo) i konceptima zbiljskog. Dostupnost takvih znanja slika otkriva u različitosti koje 'skrivaju' kutke memorije i njoj pripadne psihičke svijesti umjetnika. Prodor filma u skrovitost sadržaja svijesti omogućuju metonimijska kraćenja koja potiču haptičku percepciju i profiliraju elemente za kasniju integraciju s elementima metafore gledanja. Time metonimija sudjeluje u konstrukciji značenja i nijansiranju raznih oblika konvencionalizacije, usmjerava stupanj napetosti i narativnu izvedbu sižea.

Umjetnički postupak u načinu predočavanja sadržaja mijenja status normativno prihvaćene slike unošenjem značenja koje otkrivamo aktualizirajućim otklonom od standardizirane predstave. Otkloni, koji pokretnu sliku dijele od umjetnosti filma, znakovite su upute o distanci koja dijeli ekran od stvarnosti. Kristaličnost filmske slike, dakako, nije vidljiva jer se oko ne fokusira na višeznačja unutarnjih zbivanja. S toga se polisemičnost filmskog označitelja ne može detektirati prema njegovu izgledu izvana. Izgled je u onome što Laffay podrazumijeva za *nacrt*, i u filmu je bezličan jer svijest o njemu stvaramo tek nakon njegova opažanja. Iz nacrta nastaje siže filmske slike u kojem otkrivamo motivaciju i doživljaje figura u nastajanju. U samom je izgledu zastupljena njegova istaknutost koja regulacijskim obilježjima označitelja uvijek referira prema nekom označenom što na samoj slici nije prisutno u oblikovnom gledanju, ali jest u opažanju. Opažanje je, dakle, zbivanje naše percepcije.

Što je zbivanje? Odnosi se na psihičko uzbuđenje pri susretu s razlikama koje često tumačimo kao pojave iz nepoznatog, ukletog ili okultnog svijeta. U fantastici, na primjer, 'inteligentni' zec je u prednjem planu moćniji i strašniji od preplašene mase ljudi iza njega, likovi u polusjeni ispunjavaju nas zebnjom onog nevidljivog tamnog dijela tijela, pozadina događaja neke strašne nesreće oblikuje doživljaje i svakako utječe na ideju katarze, sudbine ili karme. Figure su u zbivanju percepcije filma izoštrene iz konteksta pozadine, kao da su izgurane iz guste psihičke i značenjske materije filma. Fizičko pojavljivanje psihičkih nagona zbroj je simultanih stvari i procesa jednog izvjesnog broja "točaka gledanja".[302] Vizualno shvaćanje zbroja ovih dojmova istinsko je proširenje granica svijesti i prekoračenje prostorno-vremenskih uvjeta datosti slike (stupanj konvencionalnosti). Jean Epstein otkriva psihičnost filma u bezgraničnom prostoru imaginacije. Nova definicija intervala vremena sastoji se u eksponencijalnom širenju svijesti prema metonimijskoj zamjeni ZBIVANJE ZA SITUACIJU filmskog prizora. Dojmljive predstave angažiraju naše mentalne procese i aktiviraju kognitivni sat metonimijskim propuštanjem psihičkog prostora svijesti koji često zna biti samo zgusnuti smisao bez značenja. Na ovoj intuitivnoj razini procjene filma Nancy nalazi "*očno dno slikara koji me gleda (...) Cogito postaje imago.*"[303]

Da bi se promatrač uopće mogao saživjeti sa situacijom na filmu neophodno je da prizor na slici pobudi njegove mehanizme svijesti i otvori mnemonički prostor kao pandorinu kutiju. "*Trideset i šest različitih vremena i dvadeset vrsta prostora*" Epstein je sažeo u

[302] Usp. Pettersson, Mikael. (2015.), *Seeing What Is Not There*, *Pictorial Experience, Imagination and Non-localization*, URL. http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/51/3/279. full.pdf?keytype=ref&ijkey =abZ9Lp 5gprX3WHz (preuzeo, 03.09. 2015.)
[303] Nancy, Jean-Luc. *Abas Kjarostami/Očiglednost filma*, str. 90

jedinicu vremena.[304] Promatrač je jednostavno uhvaćen u haptičku mrežu dodirnih slagalica svijesti jer je film stvarnost koja sanja život u slikama. "*Percepcija raspolaže prostorom u istoj mjeri u kojoj akcija raspolaže vremenom*", navodi Deleuze riječi Bergsona i dodaje "*Postoji i međuprostor. Afekcija.(...)Ona je podudaranje subjekta i objekta, ili način na koji subjekt percipira samog sebe, ili se radije doživljava i osjeća "iznutra*".[305] To je razdjelni moment dvostrukosti istog.

Valja reći da su vizualni sadržaji granice predmetne raspoznatljivosti,[306] utjelovljeni su u našem odnosu sa stvarnim predmetima čije označavanje, kao označavanje odnosa, zastupaju tehnike prikazivanja. Lumièreov rakurs ili vožnja kamere prostorom viđenja ovdje se susreće s Mélièsovom vremenskom elipsom (rez). Prije stilskog ili ikonografskog reda učinci što ih nudi perspektivna paradigma (svojom preraspodjelom vidljivog elementima boje, plohe i okvira) svojevrsna su perceptivna slijepa pjega. Premiještanje zakona gledanja živog svijeta u logiku viđenja filmske slike dešava se na razini ekrana, u kognitivnoj lingvistici polja i mjesta miješanja više mentalnih prostora u projekciju ili našu sliku svijesti (pojam ekrana kognitivna lingvistika zamjenjuje pojmom projekcije ili "blending space").[307] Svladavanje primarnih zakona skopičkog režima Lacan pripisuje svladavanju načela anamorfičnosti s kojom nam slika predočava ideju živog svijeta. Ono se dešava u šavu ili vremenskom procjepu kroz koji subjekt zalazi u polje nesvjesnog, u prostor akumulacije psihičke dimenzije čovjeka. Krajnji rezultat je skopofilični doživljaj. U Bonitzerovoj interpretaciji "zrna stvarnosti" filmske slike, izmičući položaj subjekta, tj. onog koji gleda na subjekt samog gledanja, nastanjuje kretanje promatračevog oka koje u putovanju slijepim poljem slike dešifrira smisao. (Bonitzer, 1997) Uspjelost takve dramaturške akcije vidimo u translaciji značenjskog smisla elemenata slike u živost slike.

Kroz umijeće prikazivanja stvarnosti otklonom od te iste stvarnosti gledatelji su jednostavno 'pecali' opčinjujuću sličnost mehaničkog dispozitiva s predmetom snimanja izvan filma. Sama sličnost mogla je otkloniti distancu između optičkog oblika u filmu i izvan

---

[304] Preuzeto iz navoda: Aumont, Jacques. (2006.), *Teorije sineasta*, Clio, Beograd, str. 38. Opširniji pregled Epsteinove teorije filma vidi u: Epstein, Jean. (1976.), *Inteligencija jednog mehanizma*, *Đavolji film*, u: *Filmske sveske,* Časopis za teoriju filma i filmologiju, Institut za film, Beograd, str. 313-417

[305] Deleuze, Gilles. *Film 1: slika*-pokret, str. 90; Valja napomenuti da je Deleuzeu pojam *fotogenije* ključno uporište za kasniju teorijsku raspravu o *intervalu* na kojoj se zasniva *Slika-vrijeme.* (Nap. a.)

[306] U novije vrijeme pojam vizualnosti se zbližuje s pitanjem raspoznatljivosti koje problematizira učešće ostalih režima spoznaje, a posebice jezika i jezičnosti. No, obzirom na činjenicu da je pojam vizualnosti blizak našoj predodžbenoj slici, a pojam gledanja za nešto što se objektivno vidi, smatramo da je termin vizualnosti specifičniji i ujedno precizniji pojam od vrlo općenitog shvaćanja raspoznatljivosti. (Nap. a.)

[307] Za više u: Fauconnier, Gilles and Turner, Mark. (2002.), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York; Belaj, Branimir i Tanacković Faletar, Goran. (2006.), *Protučinjenične uvjetne rečenice, mentalni prostori i metonimija u kontekstu teorije konceptualne integracije*, Suvremena lingvistika, Vol. 62 No. 2, izvorni znanstveni članak, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb

filma. U ranom filmu ekranska slika jednostavno nije mogla biti odijeljena od predmeta izvan filma na način kako su to izvodile ostale umjetničke discipline koje su već suvereno ovladale formativnim jezikom svoje pojavnosti (književnost, kazalište, slikarstvo). Premda je umjetnička fotografija, u tom vremenu nastanka pokretne slike (a znamo da je ona njena supstancijalna vrijednost), krenula putem osvještenja svoje nedovoljnosti preuzimanjem fenomenološke ideje o slici predmeta kao "imagu", filmska je proizvodnja, čini se, zapela za oduševljenje načinom udvajanja stvarnosti. Genijalni geometarski plan Niépcea prekoračio je svoju svrhu, ali nije ispunio očekivanja koja je o njemu sanjao Daguerre.

Opće prihvaćeni stav da je pokretna slika ogledalo u kojem se odražava stvarnost jednostavno je prekrio neke dosege umjetničke i teorijske misli o realnim implikacijama vizualne umjetnosti. A oni nisu jednodimenzionalni kao što nam to, figurativno rečeno, ogledalo nudi na uvid, nego su zasnovani na polisemičnosti, na kristaličnosti Deleuzeovog tipa slike kao zbivanja u vremenosti prikaza. Po pitanju višedimenzionalanog otklona, koji se odvija u paradoksalnom preklapanje zbilje s pokretnom slikom, pojam ”ogledalnosti” povlači za sobom psihičke manifestacije pa je trebalo u samo to preklapanje unijeti subjektivni doživljaj stvarnosti kao stvarnog predmeta slike. Taj, novo uočeni, motivacijski faktor zahtjevom je svakog stvaralačkog procesa i u vremenu nastanka pokretne slike s kraja 19. stoljeća postao je poprištem razvoja nove teorije umjetnosti.[308] Temeljno pitanje određenja predmeta slike zato se nije moglo usmjeriti izvan same slike, u metaforičkim meditacijama uspoređivanja s pojmovno poznatim svijetom stabilnih označitelja (u smjeru oponašanja već postojećih značenja), nego sa svijetom čije dosege tek treba razotkriti, s unutrašnjom zbiljom još nedefinirane, ali i te kako prisutne površine pozadine (okvira u Kochovom smislu) na kojoj leži manifestna pojavnost stvari živog svijeta. Put k tom otkrovenju i konačnom prijelazu s pokretne slike na strukturirani formativni oblik filma kakav poznamo danas zahtijevao je da se predmetnost izvan slike pronađe u samoj slici, u postupku osvještavanja ekranske projekcije gdje se, zapravo, odražavanje stvarnosti dešava kraćenjem i umjesto ogledalne varke uvede višedimenzionalno kristalično prožimanje 'točaka interesa'. Na taj se način subjektivna umjetnikova svijest može odmjeravati sa zakonima projekcije koji se unutar same slike odmjeravaju s našim mentalnim projekcijama. Tu mentalnu (ili bolje reći psihičku) sliku svijeta koja je obratom postala filmska slika mladi je Jean Epstein pretpostavljao istini filma ukoliko takva slika predočuje ono što inače izmiče svakidašnjem opažanju. Epsteinovu revolucionarnu teoriju nove umjetnosti, nastalu temeljem uspjelog predočavanja nevidljive

[308] U tom pogledu referiramo se na Fiedlerovu teoriju prosuđivanja umjetničkog djela i Bečku školu umjetnosti, posebice na teoriju simetrije i proporcije Aloiza Riegla, o čemu je bilo riječi u predhodnim poglavljima; (Nap. a.)

supstancije zbilje, Ranciere pripisuje začecima filmske fabule kakvu poznamo danas (Ranciere, 2011)

Današnja filmska fabula, smatra Ranciere, prije svega razrješava veliku prepirku misaonog i osjetilnog. Ako film opoziva stari mimetički poredak to je stoga jer razrješava pitanje mimezisa u njegovom korijenu: platoničko prokazivanje slika, opreku između osjetilne kopije i pojmovnog modela. To što mehaničko oko vidi i prepisuje, prenosi Ranciere, jest materija jednaka duhu, jedna nematerijalna osjetilna materija sačinjena od valova i čestica. Ona ukida svaku opreku između varljivih pričina i supstancijalne zbilje (Ranciere, 2011: 6-7).

Drugim riječima, smatra Ranciere, misaoni pojmovni model suprostavljen je osjetilnom što u konačnici zaključuje pojavu avangardnih poetika s početka 20-tog stoljeća. U nesputanosti izražavanja umjetnikovih osjećanja na način da predmeti iz stvarnosti, ukoliko ulaze u kontekst umjetnikova djela, nužno bivaju preobraženi i postaju izraz umjetnikove subjektivnosti i sadržajem njegove svijesti; na planu književne teorije su to misli, osjećanja, snovi, strepnje, raspoloženja, preživljavanja, svjesne težnje i nesvjesni porivi,[309] - ta preobrazba, u stvari je dešavanje na projekcijskoj ravni ekrana. Bonitzer je pretpostavlja svladavanjem sila anamorfičnosti, a Oudart otklonom ili razdaljinom za koju se pitamo *za-što* se predstavlja. Vizualna percepcija je početni stadij dramaturgije slike jer je upravo slika nastala u vizualizaciji nacrta o drugom. Postavljanje drugog u prednji plan dovelo je do toga da se prepoznavanjem tih slika zbilje mijenja i sam status zbiljskog. Prirodno je zamjenjeno apstraktnim uvidom u plohu na čijoj se površini odražava nevidljiva regulacija metonimijskih nijansi haptičkog pogleda u svijet percepcije.

[309] Na ovom se mjestu umjetnički poriv i motivacije umjetnika raznih opredjeljenja susreću i prepoznaju u ideji umjetničkog djela. Teorija književnosti Zdenka Lešića ne dvoji o subjektivnom doprinosu umjetnika i njihovom uočavanju u stilskim posebnostima njihova jezika. Ovaj se afektivni doprinos odmjerava u izrazu, a izraz u uporabi riječi, sintakse i rasporeda. Za više u: Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*, str. 20

5.5. Predmet umjetnosti: s*tudium* i *punctum - factual act* i *actual fact*

U dijelu teksta "Svijetla komora", poglavlje 19., na str. 59, Roland Barthes s izvjesnom uvjerljivošću naglašava metonimijsku dimenziju *punctuma* fotografije. "*Ma bio poput munje, punktum, više ili manje virtualno, posjeduje snagu širenja. Ta je snaga često metonimijska.*"[310] Punctum je, rezimira Barthes, dodirno mjesto i taktilna veza naše svijesti s učinkom gledanja ili, drugim riječima, način na koji fotografija postaje *živom smislenom veličinom* jednog teško objašnjivog efekta prisutnosti.

> "*Uvjet predhodan slici jest vid. - govorio je Januch Kafki. A Kafka odgovara, - Stvari fotografiramo da ih istjeramo iz svog duha. Moje su pripovijesti način žmirenja.*"[311]

Zatim, dodaje: "*Umjetnost, itd: ne govori ništa, zažmiri, pusti da se pojedinost sama uzdigne do afektivne* svijesti."[312] U hermeneutičkoj interpretaciji slikarstva Boehm dolazi do sukladnog "plodonosnog učinka" afektivne artikulacije slike (smatramo je metonimijskom). Riječ je o Boehmovom razlučivanju dviju simultanih pojava koje je uočio njemački slikar Josef Albers: *factual act* i *actual fact*. Opažanje slike (factual act) dostiže svoju punu realizaciju tek na aktualnoj razini *zora*. To je, da preciziramo, skopička dimenzija vizualne percepcije nastala uslijed poetike likovne teksture. Uzdrmani optičkim pritiskom slike metonimija nas plasira izvan dohvata naše kontrole percepcije. Kažemo, izvan kontrole, pošto rečeni perceptivni pomak potiče stanje *afekcije*. Barthes i Boehm, svaki je na svoj način definira kao specifičnu pojavu koja uvodi svijest u bezvremeni smisao afektivne svijesti koji nije ni prostorno ni vremenski određen, već intuitivno nazočan fenomen postojanja. "*Punctum*", navodi Barthes, "*opskrbljuje snimku slijepim poljem*."[313] i uvlači promatrača u područje pornografije ili erotike, prebacuje ga u zonu jeftine skopofilije ili "*upućuje želju onkraj onoga što pokazuje (...) ne samo prema izmaštajnoj radnji, nego prema posvemašnjoj savršenosti nekog bića, u jedinstvu duše i tijela.*"[314] Na fotografiji Roberta Mappelthorpa, kaže Barthes, sjedeći portret Boba Wilsona nagoni ga na želju da ga osobno upozna, fotografija kraljice Elisabethe i njenog konjušara s uzdama u rukama nagoni ga na pomisao "*(...) što bi bilo s kraljičinom suknjom, to jest s 'njezinim veličanstvom' ako konj počne poigravati.*"[315] Stasiti škot u kiltu za Barthesa je *punctum* koji dopire sve do one ljudske

[310] Barthes, Roland. (2003.), *Svijetla komora*, Antibarbarus, Zagreb
[311] Ibid., str. 69
[312] Ibid., str. 70
[313] Ibid., str.74
[314] Ibid., str. 76
[315] Ibid., str. 74

sudbine u kojoj se duša kraljice ne dijeli od duše prostog Škota. Na Kertészovoj fotografiji Tristana Tzare primjećuje se Tzarina velika ruka položena na okvir vrata s ne baš čistim noktima.

Za Boehma razlika *factualnog* i *aktualnog* opisuje specifični jezik slike.[316] Sadržana je u ikoničkoj razlici, u međuodnosu dviju dimenzija vremena koje treba dostići, a čiji rezultat očitavamo u pulsiranju slikovne "žive nazočnosti".

> "*Ono što možemo promatrati u prvom je redu faktualna strana slike i njezine građe* (Boehm se referira na sliku Josefa Albersa *Počasti kvadratu*.): *kutijasto uklapanje kvdratnih polja, faktura nanosa boje. To je 'factual act'. No ako se stvarno okrenemo slici, događa se nešto začudno: krut, prividno konstruktivan raspored počinje se virtualno pokretati, ono što se činilo perspektivno dubokim, sada je blizu, slika pulsira, ona pokreće svoje unutarnje učinke u skladu s organiziranim količinama boje. To stanje Albers naziva 'actual fact'."*[317]

Radi se o raspoređivanju subjektnih ovlasti skopičkog režima na razinama nižim od razina suda te time izvan kontrole racionalne svijesti. Naizgledne razlike u Barthesovoj teoriji *punctuma* i Boehmovom *zoru* su dobrodošle i mogu biti razmatrane jedino i samo jedino s aspekta razlike u medijima fotografije i slikarstva. Tim više što se program ove disertacije u naslovu odredio za rasčlanjivanje obilježja metonimije u slikarstvu i pokretnim slikama pa smo, obzirom na filmsku umjetnost i značaj fotografije za filmsku umjetnost, morali posegnuti za ishodišnim načelima slikovnog izričaja .

U opisivanju snage širenja *slijepog polja* fotografije, pod čijim utiskom promatrač biva zaveden, Barthes naglašava esencijalnu bit nekazivog svake fotografije. Nekazivost, da ne bi krivo shvatili, predhodi polju sljepila, ono ga opskrbljuje i uvodi u ikonološku perspektivu prividno poznatih stvari. U kojoj se mjeri ta nekazivost ukazuje i s tim izvodi neophodan *začudni* utisak odsutne prisutnosti u znatnoj mjeri ovisi o subjektu promatrača i njegovom postignuću gledanja. Neke su fotografije za nekoga važnije, a za drugog manje važne što dokazuje da ona jedina, najbolja, fotografija snažnog dojma jednostavno ne postoji. Zaludu su savršene tehnike fotografa ako ne funkcionira unutarnje 'oko'.

Zbog toga možemo reći da su fotografije dijelom zavisne o *spectatoru*,[318] njegovom stavu i očekivanjima. Premda su one proizvodi, umjetne tvorevine i, prečesto, potrošački artikal, ne možemo ne primijetiti svu količinu postignuća s kojim se u gledanju neke izuzetne fotografije odvajamo od trenutne osrednjosti prizorne zanimljivosti i, sežući preko granica

---

[316] Boehm, Gottfried. (1997.), *Što znači interpretacija*? *Opaske uz rekonstrukciju jednog problema*, u: *Slika i riječ*, pr., Briski Uzelac, Sonja, IPU, Zagreb, str. 109

[317] Ibid., str. 108

[318] Barthes koristi dvojni termin: *spectator* je promatrač i *operater* je onaj koji izvršava gledanje. (Nap. a.)

puke pojavnosti, zalazimo u polje fenomena. To je, ujedno, osobna i zajednička razina opažanja i ono je metafizički centar vizualnog dojma neophodan za izgradnju povjerenja i emotivnu naklonost. S te točke opažanja započinje svijet mašte i sve ono s čim se imaginarij fotografije i slike neraskidivo stapaju u pojmu živog svijeta. To *zrno stvarnosti,* kako Bonitzer metaforički ističe Barthesovo slijepo polje,[319] ujedno je mjera uvjerljivosti koju nam fotografija prenosi iz svijeta prirode u naš svijet fantazije. To zrno stvarnosti naše je *nevino oko.* Zastati pred fotografijom ili slikom i osjetiti emocionalni nagon ili onaj čas estetskog uzbuđenja nije moguće svjesno prizvati. Našu nevinost, kao i nevinost autora razumijemo prema postojanju prostora bez materijalnog uporišta, prostora naše dubinske svijesti, prostora susreta našeg kognitivnog sata i kult(ure).

Faktičnost svake fotografije ovisi o stupnju uvjerljivosti potrebitim za mentalno sjedinjenje i konačni doživljaj. Snaga privida pod čijim utjecajem biva otkočena aktivna psihička sila u direktnom je odnosu s uspostavljenim stupnjem uvjerljivosti. S te pozicije promatrana se fotografija predstavlja u dvojnom smislu prezentirajući s jedne strane svoju faktičku i tehničku istinu onog što zaista jest, plošna registracija (isijavanjem u Heideggerovom smislu) neke "stvarne pojavnosti", odnosno njena referenta preuzetog iz zbilje i, s druge strane, fikcijska aktualnost prezentirana u obliku značenja čija se definicija dotiče ideje umjetnosti u *rasplinutom stanju*.[320] Ovaj osobiti način perceptivnog zbivanja fotografije otkriva nam poetički aspekt umjetnosti različit od tehnika dizajniranja predmeta. Faktualnost nije analoška fotografska predstava preuzetog identiteta s drugog kraja svijeta već jedno preuzimanje s izvora životne energije bića. Pošto faktualnost u sebi zadržava aktualizirajuće stanje njegova otkrivanja, čija se prezentnost ogleda u nacrtu njegova pojavljivanja, jedan je pojam bez drugoga nepojmljiv.

Međutim, tu nailazimo na točku s koje određujemo smjer interpretacije i odluku o zauzimanju pozicije motrišta. Jedno se motrište upravlja logikom znanja ne sumnjajući u identitet znakova kroz tumačenje nacrta ustanovljenog legendom objašnjenja 'kako se čita' dok je drugo motrište senzibilizirano, šutljivo i opreznije jer je otkrivački zaneseno i upleteno u čvorišta haptike mozga. Postoji značajna razlika u načinu pristupa fotografiji prema kojemu se uspostavljaju strategije interpretacije. U najmanju ruku strategije interpretacije usmjeruju nas prema dva diferentna stajališta, metaforičkom i metonimijskom te na kraju prema

[319] Oudart će to nazvati šavom. U tom smislu nailazimo na različite nazive za jednu te istu stvar: rupa, procijep zazor. Navedeni su pojmovi u uporabi kod psihoanalitičkih teorija. (Nap. a.)

[320] Usp., "*Posljedica je toga naposlijetku i razvoj jednog oblika percepcije 'bez sjećanja', koji će djelovati u trajnoj i sve obilnijoj* sadašnjosti.", Michaud, Yves. (2004.), *Umjetnost u rasplinutom stanju*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, str. 101

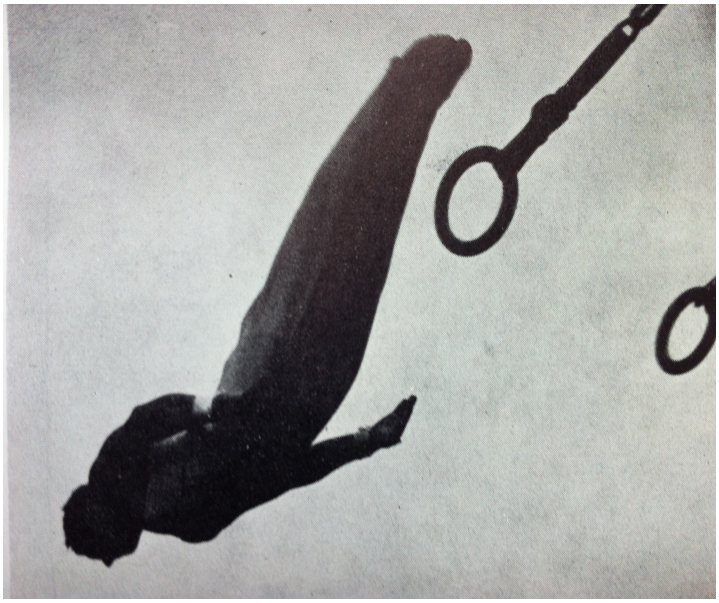
zacrtanom cilju interpretacije. U našem je slučaju taj cilj usmjeren prema razotkrivanju nevidljivog i neizrecivog - šutljivog dijaloga između misli i njenog predmeta realizacije.

Prostor fotografije odgovara ljudskoj percepciji i ljudskim spoznajnim sposobnostima koje nadilaze naše znanje snažnim osjećajem postojanja. Postojanje ili prisutnost ne može se dizajnirati prema nekom unaprijed određenom značenju - ono se postiže. Što se događa "u" tijelu *camera obscura* i kemijskom procesu, ili s druge strane u ljudskom mozgu i prostoru našeg istraživanja, tj. u konceptualnom imaginariju koji predhodi svakom rukom-djela rezultatu. Što reći o fotografiji koja nastaje u djeliću vremena izvan naše prirodne moći opažanja u kojem naziremo prisustvo nevinog oka? Kad je zadarski fotograf Zvonimir Brkan pritisnuo otponac svog dvookog "Rolleiflexa", bio je svjestan da će aparat izvršiti registraciju za koju on više nije nadležan, ali snažno povezan osjećajem prisutnosti. Nešto se događa u *intervalu* koji ga je motivirao da fotografiju nazove po mjeri ekspozicije, *Petstotinka.* (Vidi sl. 5.8.)

Prekid u fotografiji je škljocaj, onaj sublimni trenutak operatorova *samadhia,*[321] kada čovjek misli svojim predmetom i istovremeno preskače granice vidljivosti koja sada seže u prostor *noumena*. Objektiv lovi svjetlost, sprema je i kodira fizičko-kemijskim putem.[322] Rezultat se pokazuje tek kasnije, u procesu razvijanja. Vidljivost na fotografiji podešava se prema crninama koje su oznake za pritisak svjetlosti. Zato su crnine rezovi kroz koje vidimo i percepiramo svijet, opasne pukotine, provalije naših pitanja, neugodna ili ugodna zasijecanja u strahove, strepnje, dileme i moguće nagrđivanje ili euforično uzbuđenje u prisutnosti nečeg poznatog koje sada postaje ‘novoviđeno’. Evo zašto: u francuskom filmu "Adelin život" (*La vie d'Adele*) iz 2013.g. francusko-tuniskog redatelja Abdellatifa Kechichea, protagonistica, mlada srednjoškolka, zamišljena nad svojim “zabranjenim” otkrićem spolnosti, pita ljubavnicu, studenticu likovne akademije *Beaux art* (u prijevodu: Lijepih umjetnosti) je li ima ružnih slika. Ova joj odgovara: "Onda bi postojala ružna umjetnost." Obje se nasmiju i nastave gledati u krošnje kroz koje povjetarac zbraja lišće.

[321] *Samadhi* je budustički pojam vezan za stanje svijesti u meditaciji. Postoji više razina svijesti i sve su usmjerene na koncentraciju i osjećaj prisutnosti misli u materiji. Meditacijom se postiže jedna vrsta nadsvjesnog razlučivanja i viši oblik svijesti koji se kao spoznajni proces podrazumijeva za percepciju. Usp., Eliade, Mircea. (2003.), Joga: bestmrtnost, sloboda, MISL, Zagreb, str. 96-122

[322] Držimo da je to najpoetskiji dio Barthesovog izlaganja prema kojem se, zaslužno, odredio naslov njegove knjige: *Svijetla komora*. (Nap. a.)



Sl. 5.8. Zvonimir Brkan, *Petstotinka*, fotografija, (1957.)

Umješnost u umjetničkom korištenju alata interpretacije na razini umne konceptualizacije i tehničke realizacije dovodi do ukrštanja koje teorija nastoji razjasniti. Zato ćemo uzeti u obzir da pristupi interpretaciji posjeduju opravdanost, ali s jednom bitnom razlikom: odjeljujemo ulogu subjekta pod stalnim nadzorom etičke opravdanosti svog čina ili djela od subjekta koji nadzire s time da nadzirućeg lišava slobode koju sebi dozvoljava. Razliku između ova dva načina promatranja vrlo je detaljno opisala Laura Mulvey u studiji *24X a Second; Stillness and the Moving Image* izdvajajući dva pogleda: pogled koji sudjeluje i posesivni pogled.[323]

Uloga subjekta za koju se zalažemo usmjeruje interpretaciju u suprotnom smjeru od metaforičke identifikacije slike s denotatom ispred kamere i dalje do analoškog raspoređivanja psihičkih osobina preuzetih iz parohijalnog skrovišta koji zahtijeva da se licima na ekranu dodjeljuju razne uloge pa čak i spektakularne. Ova preuzimanja znanja iz popularnog masmedijskog komunikacijskog šuma stimuliraju metaforički put interpretacije. Znajući u kojoj su mjeri homologizirani sustavi zatečeni prisilama određenog stupnja konvencije i društvenih paradigmi, nije slučajno da se neupućena kritika koristi ovakvim metodama jer bi suprotno, najvjerojatnije bila nerazumljiva. Na ovom tragu počiva možda temeljna razlika između metafore i metonimije; metafora homogenizira sustav, svjedoči o svođenju razlika na isto ili približno slično prema napucima nadzora i njegove objektivne

[323] Usp., Mulvey, Laura. (2006.), *24X a Second; Stillness and the Moving Image*, Reaction Books, London. Preporučujemo odličnu recenziju: Walsh, Maria. (rujan, 2006.), *Against Fetishism:The Movie Quiescence of Life 24 Frames a Second*, Chelsea College of Art and Design, University of Arts London, London, URL. www.film-philosophy.com/2006v10n2/walsh.pdf (preuzeo, 16.03.2014.)

istine pakirane u jednu vrstu dozvoljene imaginarne analogije[324] dok metonimija svjedoči o odnosu što stoji između čovjeka i tehnike.

Ono što se pojavljuje na fotografiji manifestira se od odrazne svjetlosti uhvaćene u mraku *camera obscura* koja je obilježava s onu stranu fotografskog reza. Predmet ispred kamere ima svoj život, a to je ono što interesira fotografe. Prema riječima Barthesa, kad fotografija zarobi život ispred sebe, na fotografiji oko vidi onu slobodu koju iz ove zarobljene pozicije 'slutimo'da je predmet ima. Ono nije samo etiketa pa ni psihizam, ako hoćemo. Da je tako onda bi umjetnost bila dizajn, tek jednoobrazni znak neke klase, kategorije ili sredstvo prenošenja znanja izvan fotografije.

Boehmova teorija *zornosti,* za koju vezujemo poetičku situaciju slike, polazi od teze konvergentnih polja prema kojoj smo u tijeku percepcije slike suočeni s posebnim tipom promatranja: istovremenog opažanja prostora i opažanja vremena. Primjerice, Barthesov *punctum* ujedinjuje ova dva semantička pola u viši nadvremenski pojam *cogita* koji u Boemovoj klasifikaciji predstavlja *zornu* snagu slike. Naime, slikovni znakovi pokazuju stvari opremljene kvalitetama slikovnosti koje izlaze iz svakog okvira da bi nas u zornoj istodobnosti, u simultanom prožimanju i razdvajanju prostora i plohe, pozadine i figure, plohe i boje, vremenskom tračnicom uvela u stanje predpredmetne realnosti. (Boehm, 1997: 107-112) Slika pulsira pa vremenska struktura slike zauzima široki pojas mogućnosti od čitanja slike i oživljavanja figura do perpendikularnog dodirivanja s iskustvom haptičke percepcije. U ovoj dubinskoj prožetosti sa stanjem ostalih osjetila, s čime se pokreće bezvremeni smisao, stječe se uvid da predmetni svijet ima temelj u nepredmetnom. (Vidi sl. 5.7.)

Na ovom planu razvoja *punctuma* i *zornosti* valja razmotriti cjelokupnu praksu avangardnog filma koji njeguje najviše domete konceptualne inovacije slike i eksperimentalne umjetnosti bazirane na konceptualnoj integraciji percepcije. U pogledu toga istaknuli bi neoavangardističku struju britanskog eksperimentalnog filma '60 i '70 godina 20. stoljeća pod nazivom *Strukturalistički film*[325] ili u hrvatskoj filmove Ivana Ladislava Galete, Tomislava Gotovca, Vladimira Peteka, Mihovila Pansinija i Borisa Demura. Avangarde, neoavangarde umjetničke scene Europe i Sjeverne Amerike nisu dijelile formalne postupke od sadržajnih. Time su se suprostavljale kinematografskim konvencijama klasičnog igranog filma.

U Engleskoj, pri London Film-Makers' Co-Operative, veliki broj umjetnika stvaraju strukturalistička djela izrazite sugestivnosti. Njihova namjera nije bila iluzionističke naravi već jedan čisti oblik poticanja zornosti o suštini odnosa s medijem filma. Bilo je tu riječi o

[324] Barthes se dotiče pojma sličnosti i oštro suprostavlja analogiju sličnosti trenutku metonimijske artikulacije *punctuma*; za više vidjeti u: *Svijetla komora*, str. 125
[325] Vidi u: Gidal, Peter. (1976.), *Struktural film antology*, BFI, London

etičkim pitanjima, o metodi umjetničke prakse i poetici svakidašnjeg. U tome se isticao, ili bolje reći, u osnovi njihova rada stoji nemetaforički i antinarativni procesualni karakter vizualnih umjetnosti. Obzirom na tehničku dostupnost kontrolirao se svaki aspekt kreativno-stvaralačkog procesa fizičke produkcije filma (printanja i procesiranja) kako bi moguće eksploatacije fizičke prirode filmskog materijala dostizale sadržajne vrijednosti apstrakcije (Gidal, 1976). U neku ruku takav način stvaranja filma možemo usporediti sa serijalnim komponiranjem tonova u glazbi. Ostvarena melodičnost u glazbi nema nikakve neposredne veze s mogućom interpretacijom na razini živog svijeta premda su takve introspektivne konotacije uobičajene. U dokumentarnom filmu redatelja Horanta H. Hohifelda, *Leonard Berstein: The Gift of Music* iz 1993. godine, Bernstein naglašava proizvoljnosti sličnosti neke melodije za slučajnost i neobvezni privid. Narativni slijed (u ovom slučaju je serijalni) tonskih slika apstraktna je manifestacija (isijavanje) zvučnih razlika i ritma. U bliskosti takvih radnji s onima naše svijesti aktiviraju se sinestezijski mehanizmi i stvaraju imaginarni učinci u vidu slika. To što netko u njima vizualizira Lipicanera u kasu ili vojnički marš proizvoljne su slike koje nemaju bliskih veza s glazbenom izvedbom. Autori glazbe obično se ograđuju od takvih ispada publike.

5.6. Metonimijski otklon ili nevino oko slike

Specifični metonimijski učinak fotografije koji se prema Barthesu događa na rubu percepcije nalazimo u prikrivenom uzbuđenju uslijed iznenađenja (začudnosti) s kojim nas ispunjava fotografski prizor. Ono se djelomice ima zahvaliti neometanosti s kojom odiše "sigurna udaljenost" naše mentalne referencije obzirom na predmetnost prizora. Kad ta udaljenost nije "sigurna" onda fotografija priziva strah i nevjericu. Postoje slučajevi zazora pred fotografskim aparatom, vidimo sebe na nepoznat način, pa čak i uvriježena mišljenja da fotografija krade ljudima dušu. Znači li to da fotografija vidi nešto što ljudskom oku ostaje skriveno, nevidljivo u smislu nepoznatog ili fotografija otkriva polja percepcije za koja nesvijesno znamo da postoje? I to je *otklon*, napeta udaljenost fotografije od referenta mjerljiva u distanci slike od njenog objekta u prirodi. U fantastičkim pripovijestima otklon (distanca) je prisutan u moći ogledalne slike koja nas magijom uvlači u područje heterotopije. Heterotopija pretpostavlja mit o moći iluzije - hipnotičkom gubljenju sebe u moći Drugoga - tamo gdje značenja imaju svoj kraj na podlozi crnog horizonta. Ako je ikako dokazivo nevino oko ili ravnodušnost otklona slike onda ga možemo usporediti s alibijem fotografske perspektive.

Postoje trenuci i mjesta fotografije na koja ne možemo utjecati. Upad svjetlosti u brzini okidanja (ekspozicija) i kemijski proces razvijanja rezultira određenim neočekivanostima. Ne-sudjelovanje u procesu fotografiranja možemo tumačiti za slučaj i alibi fotografije. Perspektiva fotografske slike ne prenosi proporcije i oblike u odnosima kako ih zatičemo u prirodi. Psiholozi percepcije ne dvoje o tome da postojanje upadljivih izreza i pravila konstante veličine i oblika narušava prirodnost. Već na ovim razinama percepcije raspored predmeta na ekranu ne odgovara njihovom prirodnom trodimenzionalnom utisku.

> "*Rezultat svega ovoga jeste da se proporcije i oblici na platnu ne pojavljuju u svojim pravim odnosima već se deformiraju u perspektivi.*"[326]

Posebice kad je riječ o upadljivosti kontrasta između svijetle i tamne plohe, odnosu zakrivljenosti izreznih crta, brzini kretanja bližih i udaljenijih predmeta (kod filma), ekstenzivna povećanja prednjeg plana i neumjerena smanjenja na pozadini slike. Možemo navesti primjer profesora iz slikarstva, talijanskog slikara Emilia Vedove, koji je često znao govoriti da fotografije njegovih slika bolje prikazuju dubinu prostora nego što to izgleda pri izravnoj percepciji kao da fotografija može u slici ispred sebe vidjeti (uhvatiti) sliku iz očiju Vedove.

[326] Arnheim, Rudolf. *Film kao umetnost*, str. 14-18

Današnja je tehnologija slučaj u fotografiji dovela do minimuma iznenađenja, no, slučaj ipak postoji.

Mogli bi reći da su današnje fotografije perfektne. Tehnike kontrole snimka su mnogobrojne, a i rezolucija današnje digitalne fotografije mjeri se u desetinama milijuna piksela. Suvremeni aparati dodatno su opremljeni softverskom automatizacijom otvora blende i ekspozicije, efektima saturiranja i osvjetljenja ljudskih lica, automatskom regulacijom pozadinskog svjetla, itd. Pa ipak, predviđanja o konačnom rezultatu susreću se s raznim pitanjima:

> *"Nell'atto del fotografare può darsi che io veda un mucchio di particolari e che nella foto questi siano nel nero. Quando faccio delle fotografie, pur sapendo quello che faccio,rimango sempre stupito del fatto che fotografie ottenute non sono esattamente quello che ho visto,In questo senso, la fotografia non è mai una riproduzione della natura.*"[327]
> (U trenutku fotografiranja može se desiti da vidim puno detalja koji na fotografiji postanu crni. Kada radim fotografije, iako znam ono što hoću, uvijek ostanem iznenađen činjenicom da izvedene fotografije nisu točno ono što što sam vidio. Znači, fotografija nije nikad samo reprodukcija prirode.) Prev. Vlado Zrnić

Napravi se (ne bez iznimaka) i više snimaka odabranog motiva i tek naknadno, odabire se najuspjelija fotografija. Praksa križanja neuspjelih fotografija urednikovim flomasterom traga za najboljim reprezentativnim primjerom, a nije tajna da je upravo jedna takva odbačena fotografija Berta Sterna postala ikona Merilyn Monroe. (Vidi sl. 5.9.) Greška koja istovremeno postiže svoj umjetnički cilj nije samo kritika društva nego dokaz o postojanosti informativnog prostora za koji još nismo svjesni. Možda je na tu temu hrvatski umjetnik Mladen Stilinović napravio svoj ironični film *Šarena Laža*. Helmut Newton je tražio operacijske tragove ispod grudi modela ili namjerno krivio perspektivu okomitih linija samo da bi nesavršenost i grešku doveo do mita nevinosti, trenutka ukazanja i realnog svijeta medijskog pogleda na svijet.

Premještanje trodimenzionalnog svijeta na plohu slike mijenja stvarnost predmeta i naš odnos prema promijenjenom statusu njegova dvodimenzionalnog odslika. U slikarstvu ruka slikara kojom upravlja sila motivacije govori nam koliko o još neotkrivenim dimenzijama svijesti toliko i o beskrajnom prostoru draži; mogućnosti da se naš subjekt nađe u jednom, za njega još neotkrivenom prostoru ugode i sreće ili strepnje i prikrivenog užasa.

[327] Citat američkog fotografa Williema Klinea u: Schwarz, Angelo. (1980.), *La fotografia tra comunicazione e mistificazione*, Priuli&Verlucca, editori, Ivrea, str. 113

Sl., 5.9. Bert Stern, *Merilyn Monroe,* fotografija (1962.)

Premještanje trodimenzionalnog svijeta na plohu slike mijenja stvarnost predmeta i naš odnos prema promijenjenom statusu njegova dvodimenzionalnog odslika. U slikarstvu ruka slikara kojom upravlja sila motivacije govori nam koliko o još neotkrivenim dimenzijama svijesti toliko i o beskrajnom prostoru draži; mogućnosti da se naš subjekt nađe u jednom, za njega slobodnom prostoru ugode i sreće, strepnje i prikrivenog užasa.

U slikarskom postupku otklon je prisutan u gesti nanošenja mrlje boje. Koliko god puta mi slikali jedan te isti model, na slici će uvijek biti različit od onog predhodnog. Što smo bliže slikarskom platnu to sve više uviđamo nasumičnost poteza, nesigurnost u detaljima, točkasto prekrivanje, brisanje, nadodavanje i linijsku mrežu "od oka" izvedenih poteza. Što oko traži u slici ne možemo sa sigurnošću definirati. U slikarstvu je težnja ka simetriji evidentna, ali ono što nas na neki način oraspoložuje jest osjećaj proporcije u kojoj slikar nalazi draž njenog postignuća. Gombrich spominje da slikar traži lik zapleten u mreži sjećanja pa se može reći da ih slikar podražava. Međutim, sjećanja su sastavljena od mnoštva utisaka i emocionalnih stanja koja nisu sva vizualne naravi.

Neadekvatna interpretacija podražavanja sjećanja oslonjena je na teoriji rekategorizacije s tumačenjem da se crtanje predmeta izvlači na vidjelo slike metaforičkom analogijom prema izgledu kao vrsti odslikavanja. Ako je to istina onda ostaje otvoreno pitanje o sjećanju apstraktnih ekspresionista koji nemaju za model nikakve stvarne likove. U našoj slikarskoj klasi Emilio Vedova stalno je govorio o sukobu oka čiji je ishod nerazrješiv. Slikarstvo je smatrao vrstom gimnastike mozga koju je predočavao sukobom svjetla (svijesti) i tamne materije plohe. Veliki emocionalni potencijal njegovih slika nastaje u procesu

košmarnog razrješenja vidljivosti između tamnih i svijetlih površina, između tragova boje i prostora potencijalne energije. Vedova je svoje slike smatrao za dubinske dijaloške situacije koje reflektiraju i nastaju u procesu fundamentalnih pitanja egzistencije čovjeka.

Dva ista poteza na slici nisu moguća, dvije slike istog motiva su različite kao što ni dvije uzastopne fotografije ne prikazuju istu stvar. Postoji prostorni i vremenski otklon. Recimo, po pitanju vremena brzina ekspozicije može biti veća ili neizmjerno manja od brzine oka. U kritici filma Benjamin je upozorio na usporavanja i ubrzanja slike, na vremenski otklon filmske slike koji je nepoznat ljudskom subjektu u stvarnom životu.[328] Primjerice kod fotografije, vodeći računa o protoku zaustavljenog vremena, Nadar je nastojao uhvatiti baš taj trenutak "vječnosti" koji izmiče oku. Vjerojatno ni on nije bio u potpunosti siguran u rezultata na fotografskoj ploči. U Nadarovim izjavama nalazimo riječ "traženje" i "potraga", ali ono čemu je bio usmjeren jest otkriti nevidljivo, dio te neverbalne egzistencije. Uočio je, da osim prirode fizionomije lika postoji nešto nevidljivo sadržano u njegovim navikama, u intimi ličnosti koja oblikuje izgled; ono što objektiv lovi i sprema na plohu u obliku neprimjetnom prostom oku. Potragu za ovom nevidljivošću Nadar razlikuje od bezličnih reprodukcija "*kakve može napraviti svaki laboratorijski pomoćnik*".[329]

Rezultat *camere obscure* nije moguće potpuno kontrolirati. Radi se o brzini ekspozicije fotografije koja obično nadilazi brzinu s kojom naše oko uspijeva izvršiti svjesni opažaj. Kao da oko fotografije može uhvatiti brzinu zora, prostor između vidljivosti i nevidljivosti, ukrutiti interval same misli, zaustavit vrijeme i viziju prikazati u sižeu. Fotografija ističe konturnu vidljivost, a eliminira vremensku protežnost. Protežnost vremena fotografije aktiviraju opažaji nastali u mislima.

Film upravo živi od tih vremenskih, nazovimo ih, rupa vidljivosti naše svakidašnjice. U filmu su takvi trenuci zalaženja u prostor svijesti ključni za dojam žive nazočnosti likova. Pojava trenutnog odsjaja svjetlosti na zjenici oka, nepredviđeni titraj osjenčanih ploha lica (kod ljutnje aktivno je oko 45 facijalnih mišića), skriveni upad svjetla, uočavanje sjena (neka je neobjašnjiva razlika prisutna u primislima svega što se vidi na ekrenu) i još bezbroj slučajnosti zamjetivih tek u naknadnoj analizi i interpretaciji motiva koje fotografija homologizira na plohu. Da li je to nastanjivanje u *kemijskim rupama* memorije prostor gdje Benjamin uočava isčeznuće pokreta, no činjenica je da iznenenađenju u filmu i fotografiji nema kraja.

---

[328] Usp., Benjamin, Walter. (1971.), *Uz kritiku sile*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

[329] Giraud, Therese: *Film i tehnologija*, str. 58; također: URL. http://www.photocriticism.com/membersarchivetexts/ photohistory/nadar/nadarquand1.html (preuzeo, 11. 06. 2012.)

Dojam iznenađenja u filmu Epstein izdvaja i formulira ga u pojmu *fotogenije* čiji je efekat mjerljiv jedino u krajnjoj fazi filmske proizvodnje, kad na velikom platnu zatitraju svi oni trenuci velikog mehaničkog oka. Iznenađenje na upad svjetla u objektiv kamere, recimo, uvelike je promijenilo način uporabe svjetla i fotografije u filmu. Poznati američki snimatelj Conrad l. Hall napravio je pionirski pothvat kad je u filmu *Cool Hand Luke* iz 1967. godine eksperimentirao "nesavršenu umjetnost". Hall je koristio tehniku koja se smatrala pogrešnom: labavi stativ, trzanje kamere ili nenadani upadi svjetla u kameru. Hallovi biografi su u tome vidjeli snažan naturalistički osjećaj za realnost. U filmu *Easy Rider* iz 1969. godine poljski filmski snimatelj Laszlo Kovacs utemeljuje estetsku vrijednost ove ‘greške’ jednim novim tipom naturalizma blizak dokumentarističkim filmovima. (Vidi sl. 5.10.) Kad vidimo upad svjetla znamo da nismo sami, da je pogled realiziran posredstvom medija s čime dijelimo svijest o viđenom. Dobri su dokumentarni filmovi naglašavali ovaj komentatorski pristup pogledu i u tome uvijek bili izrazito autorski.

Takvi primjeri iznenađenja iz iskustva fotografa su bezbrojni. Slaganje kompozicije, aranžman ili kadriranje pripada onom dijelu razumljivosti (faktičnosti) izložene izravnom viđenju za koji Barthes smatra da promašuje točku učinka *"(...) krivo usmjeruje jezik, uvlačeći ga u napor opisa koji će uvijek promašiti točku učinka, 'punctuma.*".[330]

Sl. 5.10. Laslo Kovacs: *Easy Rider*, igrani film, (1969.)

Faktični i aktualni plan valja razlikovati jer se prvi nalazi u polju naše kontrole ukoliko smatramo da smo ovladali nekim vještinama, recimo u podešavanju međupredmetnih razdaljina, osvjetljenja i u tome da se aranžman izvodi na ovaj ili onaj način, kao što bi moglo biti postavljanje mrtve patke s glavom izvrnutom preko stola ili standardnim kompozicijskim pravilima razmještaja figura u kadru. Fotograf, ima na raspolaganju cijelu paletu alata:

[330] Barthes, Roland: *Svijetla komora*, str. 69

promjenu blende, ekspozicije, odabir širine objektiva, izmijenjenu točku gledišta te se u priličnoj mjeri može utvrditi njegova odgovornost u kreiranju faktičnosti prizora. Međutim, rezultantni akt prodora subjekta unutar zavodljive dijegetičke situacije s čijom moći vrtoglavo srljamo u psihičku dimenziju uzbuđenja, u onaj osjetilni ekvivalent naslućivanja nije nužno povezan s pravilnošću kompozicije, njenom skladnošću ili ukrašavanjem prizora. Ono nas može impresionirati, zavesti, ali ne i iznenaditi. Ne mali broj vrhunskih fotografija nastao je sasvim slučajno, uvjetom nejasnog zamjećivanja neke stvarnosne situacije da bi se tek na razini gotove fotografije, na njenom grafičkom planu otvorio novi pogled i opazila konfiguracija neophodne draži i s tim povezanog misaonog sklada.

Registrirano zamjećivanje fotografijom biva proizvoljno u onoj mjeri u kojoj je nemoguće vršiti kontrolu nad dvije temeljne razine procesa nastajanja: vremena zastiranja, a to je ono vrijeme trajanja škljocaja kao vremenskog trenutka prekida (uspostave slijepog polja na kojem, doduše, počiva temeljna funkcija ekrana) i onog što će se dogoditi kad se svi elementi slike spljošte na grafičkoj plohi fotografije, kad optičko-kemijska reakcija pokaže učinke svoje fizičnosti na cjelinu slike. Učinkom slijepog polja, nastalog u otklonu fotografije od izravne percepcije, grafička ploha nas uvijek iznenadi svojim utiskom imaginarnog. Neko lice za koje smo odredili da je lijepo ne mora značiti da će biti isto tako lijepo na fotografiji.

Kod filma, već na početnom stupnju percepcije, proces opažanja odvija se donekle na drugi način od procesa kontemplacijske razine uživljavanja u fotografsku dilemu. Filmska "histeričnost" briše sve primisli i pomisli ne dozvoljavajući nam ni trenutak predaha za eventualno promišljanje o onomu što vidimo i kako to vidimo. Možemo reći da filmska slika nadire na nevinog promatrača snagom automatske akumulacije nesvjesnog - nestajanje geometrijskih tijela na zasijecajućim rubovima okvira uvlači nas u privid *induciranog kretanja*.[331] Naučeno oko gubi prirodnu orijentaciju i uključuje oblik interpretacije koja privide tretira kao stvarne pojave. Najjdenostavnije primjere tumači teorija geštalta (vidi sl. 2.5.) iz čega se nameće mogućnost da nastajanje optičkih privida prate prividne senzacije i emocije. Svojim izraženim automatizmom brzog smjenjivanja dvadeset i četiri fotograma i dvadeset i pet intervala u jednoj sekundi sam princip percepcije pokretnih slika dokida distancu između promatrača i djela brutalnim uvođenjem u, za um, beskrajna simultana provjeravanja hipoteza stvarnosti čije dijeliće čine fotogrami i crne praznine, tj.

[331] Pojam induciranog kretanja odnosi se na privid kretanja nepomičnog predmeta stvoren kretanjem pozadine u okružujućem kontekstu, "…*uključuje oblik 'logike' ili pojednostavljenog načela, koji proizvodi prividno kretanje kao razumnu interpretaciju promatranih promjena podražaja*." Na primjer, ako je pogled fokusiran na točku u pravokutnom okviru, pomicanjem okvira imati ćemo osjećaj da se točka pomiče, a ne okvir. Ovaj je efekat koristio Ivan Ladislav Galeta u eksperimentalnom filmu *Water Pulu 1869 1896* iz 1973. - 1987. godine. *Za više o induciranom kretanju vidi u:* Coren, S., Ward, L.M., and Enns, J.T. (2004.), *Sensation and Perception, 6*th ed. New York: John Wiley & Sons, Inc., Gescheider, G.A.

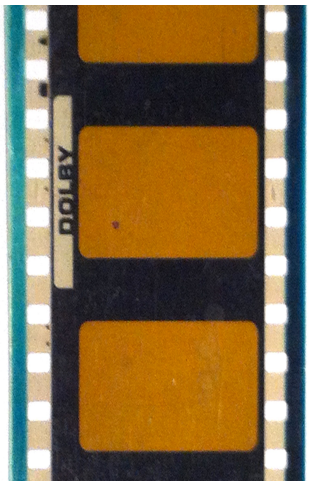
mikrostruktura filmske slike. Uslijed dokinute distance postignuti visoki stupanj oprisutnjenja nadilazi samu tehničku stranu medija, njenu materijalnu bazu s kojom se medij pokretne slike susreće dinamikom procesa naše prirodne percepcije - hiperboličnim ubrzanjem optička se igra pretvara u saznanje i dalje, u materijalizaciju vizualnih senzacija.[332]

U stvari, oblikovanje i oprisutnjenje kod pokretne slike interaktivni su čimbenici nastajeće draži vidljivosti i praktički se preklapaju s aktivnošću mehanizama mentalnih prostora izravne percepcije. Savršenstvo privida neminovno narušava prirodnost da bi se samom svojom pojavom iskazalo kao imaginarno stvarnosno. Izuzećem prirodnih uvjeta vidljivosti aperceptivnost optičke varke stvara metonimijski privid vidljivog onkraj svijesti u području eksteritoriziranog nevidljivog pojasa mentalnih procesa; nudi se pogledu simulakričnom snagom stvarnosti.

Starija teorija perzistencije vida i današnja teorija *phi-fenomena* u podjednakoj mjeri očitavaju način na koji se pokretna slika nameće našem umu upravo posredstvom prekida trajanja one jasnoće koju predstavlja fotografska ekspozicija u obliku protoka pojedinačnih fotograma. Intervali vidljivosti su prisutni i u jednoj i u drugoj varijanti percepcije filma. Filmska traka sastoji se od fotograma i crnih polja (blankovi) što nam govori da se u protoku filma naizmjenično smjenjuju fotogrami i crna polja intervala. Za razliku od užih crnih polja (pola veličine fotograma) super 35 mm filmske trake (sl. 5.11.), kod *cinematoscop* tehnike blankovi su gotovo iste veličine kao i fotogrami. Znači li to da prilikom filmske projekcije pola vremena provedemo u nevidljivom? Ono što u tim prekidima vidimo pripada logičkom vremenu naše svijesti koji se najočitije javlja u obliku inducirane haptičke percepcije. Recimo i to da prilikom zgušnjavanja fotograma, dakle, u uvjetima gledanja filma bez ovih crnih blankova slika postaje krzmava uslijed prevelike oštrine - rubovi se zasijecaju i stvaraju efekat vibracije.[333] Svijest o razini različitosti percepcije filmske slike i izravne percepcije za Arnheima ključni je akt razumijevanja filmske umjetnosti.

[332] Therese, Giraud navodi to da postupak oblikovanja nestaje pred dokazom oblika: Therese, Giraud, *Tehnologija i film,* str. 31-34. Po pitanju hiperboličkog ubrzanja vidi: Derrida, Jacques, *Pisanje i razlika - Freud i scena pisanja*, str. 211-247. Inače, Deleuze opširno raspravlja o materijalizaciji vizualnih senzacija u navedenim knjigama *Slika-pokret* i *Slika-vrijeme.* (Nap. a)

[333] Turković, Hrvoje: *Iluzija pokreta u filmu - mitovi i tumačenja,* Hrvatski filmski ljetopis, br. 25, HFS, Zagreb, str. 133-148;



Sl. 5.11. Filmska vrpca Super 35 mm

S polazišta razlike filmske slike i izravne percepcije Arnheim oštro kritizira poredbu filma sa zbiljom (Arnheim, 1962.). Svjedočanstvo pokretne slike, smatra Arnheim, obzirom da remeti uvjerenje o stvarnosnom, pobuđuje adaptivne sposobnosti uma. Međutim, adaptacija uma nije vezana za sličnosti u onoj mjeri u kojoj nam to predstavljaju filmološke studije. Tek jednim dijelom rekategorizirajuće komponente filmske slike pobuđuju sjećanja vezana za slike naše izravne percepcije. No, ta su sjećanja puno dublja i složenija od pukog efekta poistovjećivanja. Riječ je o pokretanju sjećanja na kojima se temelji kognitivni sat pojedinca, sjećanja koja prizivaju haptičke i skopofiličke senzacije putem kojih sjećanja uopće mogu biti zapamćena i pohranjena kao emocionalni i značenjski čvorovi našeg aparata svijesti. Gledanjem filma ekranska slika nadomješta optičke efekte izravne percepcije, pobuđuje mentalne procese i pokreće mnemonički mehanizam s čim se ostvaruju uvjeti za postizanje identifikacijske razine prepoznavanja i emotivnog učešća promatrača. Subjekt našeg Ja postaje subjekt filma. Upravo se na toj dubinskoj mentalnoj razini događa imaginarni pomak i perceptivni akt metonimijskog procesa konceptualizacije. Izmještajući položaj subjekta unutar otkrivanja sličnosti i razlika registrira perceptivne tendencije i intuitivne procjene. Ovaj dvojni mehanizam percepcije u kasnijoj fazi obrade sirovine filmskog materijala igra važnu ulogu u montažnoj konstrukciji dramaturgije i njoj pripadne razloživosti naracije kao posebnosti filmskog načina pripovijedanja. Kod igranog se filma tim dvojnim mehanizmom pokreće vrlo važno pitanje filmskih izražajnih sredstava, filmskog stila i stilskih figura, uopće. Recimo, stilizaciju filma nije moguće izračunati, njena se vrijednost određuje prema osjećaju. Učešće distinktivnih obilježja filma u jednom dijelu vizualne percepcije odvaja se od mehaničke hermetičnosti s kojom pokretne slike zapadaju u besciljni

automatizam. S toga ćemo nastavak istraživanja usmjeriti prema filmskim neprikazivačkim izrađevinama, tj. interpunkcijama, a posebice rezu.

5.6.1. Odnos između factualnog i aktualnog polja slike - interpunkcije

U kinu, pred filmskom projekcijom, prisiljeni na uzbuđenje, sva je naša pozornost usmjerena na to-nešto, bilo što shvatljivo kao kazivo i povezivo sa smislom koji se jednostavno ne može uhvatiti u cijelosti: on je izmičuć i možemo reći da ga nema, da se nalazi *s onu* stranu perspektive slike. Pred filmom oči se manifestiraju poput dviju proždrljivih zvijerki čiji se učinak, za razliku od želučane sitosti može promatrati jedino u kontekstu histeričnog i nadasve neizvjesnog nagona k nadomiještanju vizualno-orijentacijskog i psihičko-značenjskog (psihotičkog) manjka. Ispunjenost naših očekivanja pred fotografijom (nazovimo ga zadovoljenjem žudnje) u smislu naslađivanja, filmska slika razgrađuje do mjere isčeznuća i plinovitog stanja. Ono što filmsku strukturu u krajnjem slučaju razlikuje od strukture fotografije jest upravo razlika u načinu iznošenja ne-kazivog: kod fotografije ono je okonačeno u zaustavljenom trenutku slobodno se šireći prema svim smjerovima - naše oko pluta u unutrašnjosti privida trodimenzionalnosti odmjeravanjem mogućih pozicija vidljivosti, okvirnih graničnosti (ono se širi u vidu nesputanih i slobodnih asocijacija preko okvira slike) dok se kod pokretne slike manifestira u činu neprestanih okonačenja ne dajući vremena da se oko zadrži u pregledu onog što mu se nudi.

Zatvaranje blende (metalna zavjesica na objektivu) jest trenutak zaključka, svojevrsno okonačenje kompleksnog sustava perceptivnih radnji operatorova oka. Onkraj proizvedene perceptivne neizvjesnosti (perspektiva je uvijek nedostatna točnost), svjedočimo zaključnom činu: fotografija nastaje unutar tog jednog prekida dok je film sam taj prekid, tj. nejasna prekidnost i neizvjestan privid u pravom smislu te riječi. Jer, kako odrediti nekom matematičkom formulacijom ili logičkim postupkom objasniti *punctum* filma, gdje film završava (riječ je o filmskom rezu i određivanju trajanja kadra, kod fotografije manifestira se u pomaku prsta i pritisku na otponac zatvarača) ako ne na način diskontinuitetnih odmjeravanja, na način jedne prostorno-vremenske prekidnosti čiji nas dualizam prisiljava da se točnost odluke zasniva na procjeni "od oka". Taj treptaj svijesti, zaključni moment dramaturške situacije neke cjeline (za cjelinu možemo odrediti jedan kadar, scenu, sekvencu) u filmskoj terminologiji označen je interpunkcijom (rez, zatamnjenje, odtamnjenje, pretapanje) i sastavnim je činom montažnog postupka. Splitski umjetnik, pjesnik i redatelj

Ivan Martinac rekao je jednom prilikom da je film umjetnost pokreta između dviju statičnih fotografija.[334]

Filmske interpunkcije spadaju u red neprikazivačkih elemenata izlaganja i valja ih razlikovati od metaforičkog obilježja slike i njene neposredne, tzv. rekategorizirajuće veze s prizorom. Premda se u opažanju prizornih situacija interes našeg oka, rekli bi, gotovo isključivo povodi za perceptivno dosegljivim cjelinama one prepoznavalački jasne i pojmljivo razvidne rekategorizirajuće slike, izlagačka priroda filma nije podređena samo prepoznavanju takvih uprizorenja jer ukupno filmsko izlaganje podrazumijeva da se osim one nužne dijegetičke opažajne cjeline pojavljuje cijeli niz diferentnih perceptivnih modaliteta usko vezanih za specifikum samog medija. Riječ je o strukturalnim ograničenjima ili ustrojstvu ograničenosti s kojom nam uređenost medija, u ovom slučaju film, signalizira odvojenost od stvarnog svijeta (čimbenici razlika) i u isti mah otvara interpretacijski prostor čuvstva i tomu pripadnog svijeta fikcije. Fabula je u filmu, naglašava Bordwell, izvan filmski subjekt radnje i pripovijesti. Stvara se u prostoru naše svijesti čiju razaznatljivost potiče kompleksna složenost filmskih sklopova. Na njih, na tu složenost upozoravaju filmska izražajna sredstava i u konačnici određuju pitanje filmskih stilskih figura: metonimije, metafore, sinegdohe, eufemizma, odlaganja, redukcije, antiteza (suprostavljanje), postupnosti (gradacija), elipse, ponavljanja, metalepse, simbola, alegorije i dr.

Nedovoljnost da se filmskom slikom postigne onaj učinak zbiljskog s kojim se susrećemo u živom svijetu, gdje se na ravni vizualne percepcije susrećemo s kompleksnim psihofizičkim učinkom stvarnog razvoja situacije i apsolutne prostorno-vremenske integracije, primorava nas na određeno prilagođavanje parametrima medija koji, recimo, vrijeme postavljaju izvan granica prirodnog vremena. U filmu je ishođeno prepoznavanje ograničeno izrezom kao prostornim manjkom (vidljiv je u lepezi promjena između širokog, srednjeg i krupnog plana slike) i kontrolom vremenske ekstenzije radnje, svojevrsne eliptičnosti u prekidima trajanja i mjesta zbivanja. Oznaka prekida trajanja i mjesta radnje u filmu izvodi se rezom, pretapanjem, zatamnjenjem, odtamnjenjem ili kontrapunktom (kod zvuka). Ovi formalni elementi neprikazivačkog izlaganja (interpunkcije) vrlo su važna mjesta doticaja prizorno-izlagačke funkcije sa situacijskim doživljajem prizora. Ako govorimo o distinktivnim obilježjima filma navedeni "neprikazivački" elementi predstavljaju formalnu osnovu u izgradnji multimodalnog aspekta prizora odmjeravajući u isti trenutak vrijedne perceptivne nužnosti potrebite za postizanje određenog stupnja draži, identifikacije i uživljenosti.

[334] Vidi u dokumentarnom filmu *Ivan Martinac*, redatelja Zdravka Mustaća u proizvodnji HFS Zagreb, 2016.

5.6.2. Neprikazivačka obilježja u dostignuću draži pogleda: empirija interpunkcije

Valja imati na umu da se izum pokretne slike događa u periodu razvijene svijesti o apstraktnosti pojma vremena i prostora. Meliese je već malim pomakom vremena stvarao utisak sablažnjivosti prostora. Film, dakle, ima sposobnost da se vrijeme i prostor razdvoje i istovremenim baratanjem određenim stupnjem konvencije prikaže adekvatno našim općim uvjerenjima o njihovoj jedinstvenosti i nedjeljivosti na onaj isti način na koji se inače formiraju naša mišljenja o stvarima i pojavama svijeta. Upravo filmovi, prema navodima Siegfrieda Kracauera, "teže da istražuju tu strukturu svakodnevnog života."[335] Empirija filma bliska je empiriji našeg iskustva, ali s jednom razlikom: mjerljivost vremena moguća je tek u uvjetima ograničene prostornosti i obratno - apstraktni prostor u filmu daje još apstraktniji uvid o vremenu. Metonimija filmskog vremena i obratno moguća je jedino na platformi emocija i jedne heterogenosti filma u kojoj je vrijeme utjelovljeno u obliku subkategorije prostora ili je sami prostor razumljiv prema subkategoriji vremena. Percepcija prostora je zato uvjetovana njegovoj nevidljivoj, ali snažnoj ideji o vremenosti. Prostor u slici kazuje metonimiju vremena kao što i vrijeme kazuje njegovu prostornost. Kad gledamo dokumentaristički prizor ruševina u Dresdenu znamo da je to izvedeno u prošloj akciji savezničkih bombardiranja iz zraka ili kad gledamo bombardere u zraku koji ispuštaju bombe na neraspoznatljivi tlocrt pozadine stvara se ideja o prostornoj devastaciji. Ova, prilično klasična, metonimija nalazi svoju primjenu u samoj konceptualnoj strukturalnoj strukturi filma.

Ako je suditi prema navodima Therese Giraud, Marey je bio svjestan da se vidljivost pokreta dešava, za mehaniku ljudskog oka, u nevidljivom vremenskom intervalu (Giraud, 2003: 72-77). Fotografijom zamrzavamo vremenski isječak koji čovjek jednostavno nije u stanju opaziti u realnom gledanju živog svijeta. Psihologija percepcije nas uči da je brzina opažanja predmeta u pokretu u prirodnim uvjetima proporcionalna količini svjetla, (kontrast) veličini predmeta te brzini kretnje. Pri dobrom svjetlu ljudsko oko ima brzinu koja bi odgovarala 1/60 sek. a s padom svjetla vidi otprilike 12 sličica u sekundi. U filmskom rezu oko može pogriješiti za dvije do tri sličice. Bilo da je riječ o vremenu ekspozicije od 2 sekunde, dva sata ili jedne petstotinke sekunde, skrivena dimenzija vremena na fotografiji ispravljala je neka opće prihvaćena ubjeđenja kao što je u slikarstvu slučaj s crtanjem konja u galopu (lebdeća pozicija konja) ili se koristila u znanstvene svrhe. Jenssenov slučaj snimanja putanje Venere bio je svojevrsni poticaj Mareyevom izumu heliografske puške. Marey je tek

[335] Vidi u: Kracauer, Siegfried. (1972.), *Priroda filma II*, Institut za film, Beograd, str. 130

nakon shvaćanja Muybridgeovog vremenskog diskontinuiteta shvatio da se pokret se dešava u u obliku diskontinuiranih sličica koje um povezuje u virtualnoj projekciji pokretnosti.

Suvremena neurološka i psihološka istraživanja ljudskog oka i percepcije otkrivaju da je fiziologija oka presudni faktor u razumijevanju funkcije uma pri obradi ogromne količine raznovrsnih osjetilnih impulsa (Lacan, 1987; Coren, Ward, Enns, 1994, 2004; Damasio, 2005; Sternberg, 2009, 2012). Već sama registracija fotonskog sklopa svjetlosti prolazi kroz 25 različitih fizioloških operacija u našem oku prije nego što u obliku neuronskog impulsa dođe na kasniju obradu u ljudski um. U prijenosu s jednog provodnika do drugog izvjestan gubitak jedne značajne količine podataka je neminovan pa je za očekivati da se naš um u obradi pristiglih podataka ne odnosi prema zbilji već prema dostupnom izboru predhodno izvedenih fizioloških operacija.[336] Ono što um izdvaja iz sveopće količine ponude jesu istaknute odlike predmeta opisanog svjetlom koji se pripisuje tzv. efektu *uskog grla* (eng.: *bottleneck effect*).[337] Psiholozi ne dvoje u tome da su za kvalitetu opažanja jednakomjerno značajni perceptivni indikatori kontrasta, pokreta, zastupljenosti u polju, performanse oka (bistrina, oštrina, kinestezija mišićnog tkiva oka) te osjećaj vremena, prostora, iskustvo, znanje i sl. Ono što u svakom slučaju čini bitnu karakteristiku kvalitete opažanja jest usmjerenje pozornosti koju ne možemo odijeliti od fiziologije tjelesnih i psihičkih nagona.

Relevantan primjer, obzirom na usku povezanost filmske interpunkcije i diskontinuiteta fiziološkog rada ljudske optike, tiče se *paslike*. Razlog za postojanje *paslike* smatra se da leži u činjenici da se ispred retine oka nalazi gusta mreža krvnih žilica koje smetaju izravnom pogledu. Diplopija oka omogućuje stalnu izmjenu unutarnjeg kuta gledanja pa se pojava paslike tumači kao neizbježno pomagalo za čišćenje i bistrenje slike. Pomak u kutu gledanja desnog oka vidi ono što je zakriveno u vidnom polju lijevog oka. Diplopija se odnosi na okomita i dijagonalna preklapanja pa ostaje neutvrđeno na koji se način bistre

[336] Opširnije u: Damasio, Antonio. (2005.), *Osjećaj zbivanja*, str. 310, Algoritam, Zagreb; za preciznije informacije o funkciji oka vidjeti u: Sekuler, Robert i Blake, Randolph. (1994.), *Perception*, McGraw-Hill Higher Education, London, str. 31-110; također u: Coren, Word, Enns. *Sensation and* Perception, str. 43-77

[337] Kognitivna psihologija problemu uskog grla prilazi obzirom na usmjerenost psihičke i psihomotorne aktivnosti prema određenim sadržajima. Veliki broj selektivnih podražaja ograničava našu sposobnost njihove percepcije i obrade pa se izdvajanje bitnih podataka kao jedna od kognitivnih funkcija mozga oprimjeruje u navedenom pojmu. Za više u: Zarevski, Predrag. (1997.), Psihologija pamćenja i učenja, Naklada Slap, Jastrebarsko; također: Petz, Boris. ur., (1992.), *Psihologijski rječnik,* Prosvjeta, Zagreb. U kognitivnoj lingvistici pojam uskog grla vezan je za načine shvaćanja prema tipu "što je govornik htio reći". U tom smislu kognitivna lingvistika problem uskog grla sagledava iz perspektive govornika koji enkodira s minimumomom (dovoljan broj) informacija ciljnu namjeru izričaja. U sintagmi "manje je više" neki lingvisti uočavaju konceptualne jezične izričaja prema temeljnoj funkciji konceptualne metonimije i njene ilokucijske sadržine. Primjer je *Ham sandwich* koji nije usmjeren na leksički pojam nego na osobu koja je naručila sendvić od šunke. Ova konceptualna metonimija paradigmična je pojava za mnoge načine jezičnog izražavanja smisla. Za više vidjeti: Panther, Klaus-Uwe i Thornburg, L. Linda. (2004.), *The Role of Conceptual Methonymy in Meaning Construction*, URL.http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/06_2004_pantherthornburg.pdf (preuzeo, 10.02. 2011.)

vodoravna preklapanja.[338] Uz ostalo, preklapanje sličica dvaju oka dešava se u intervalu. Između njih postoji razmak koji se objedinjuje tek u točki *dijaforije*. Da stvar bude kompliciranija paslika se pokazuje u negativu - tamnine bivaju svijetle, a svijetle plohe zatamnjene na isti način na koji fotografski negativ odgovara paslici. Uz diplopiju postoji i sustav konverzije negativ-slike u pozitiv. Na kromatskoj razini ovaj efekat uočavamo u komplementarnosti: crvena boja prelazi u zelenu, plava u narandžastu, a žuta u ljubičastu.

No, bez obzira na ove kompleksne fiziološke operacije oka i mozga, u razmaku dvaju fotograma pokretne slike um sudjeluje u konstantnoj prostorno-vremenskoj integraraciji ogromnog broja vizualnih podataka pojedine zapažene pozicije svjetlosnog refleksa predmeta pri kojem učešće usmjerenja pozornosti ima iznimno značenje. Pozornost se usmjeruje prema događaju dok su događaji podložni prioritetima. Oni primarni, neizbježni prioriteti, pripadaju nagonskim radnjama naše temeljne gestike tijela i uma, dakle spontanim reakcijama psihofiziološkog aparata tijela. To su ujedno refleksivni pomaci potaknuti dražima. Vidljivost i detalji u paslici, tumače psiholozi percepcije, otprilike odgovaraju onomu što možemo odrediti (onomu što znamo i osjećamo) da smo vidjeli. Stoga je jasno da se kod većih brzina pomaka slike gube određeni detalji upravo zbog pozornosti usmjerene na opći događaj ili prema onomu što je istaknuto u jednoj slici. To je, ujedno, selektivna kategorija vizualne percepcije. Šum slike ogromnog broja detalja, više-manje nevažnih za konstrukciju događaja, zaklonjen je pragmatičnom operacijom *izoštravanja* koja je određena pojmom *uskog grla*.

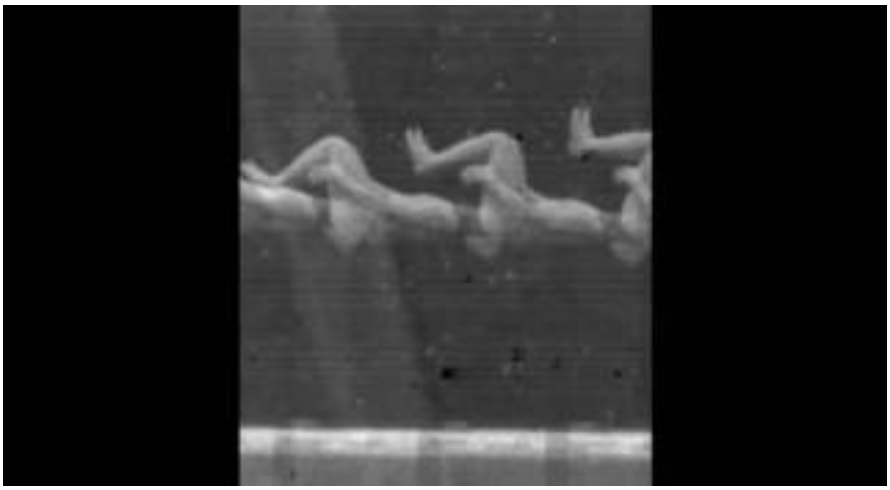
Za razliku od svijeta viđenog okom, svijet viđen umom tako postaje našom slikom svijeta, našim znanjem i osjećajem svijeta pa je vizualna percepcija, smatra Arnheim, medij misli prvog reda. Arnheim navodi ovu sintagmu u sklopu isticanja funkcije opažanja kao dominantnog ljudskog izvora podataka o svijetu oko nas. Funkcija uma u obradi vizualnih i haptičkih podataka neizostavan je parametar istraživanja vizualnih umjetnosti. Obzirom da se um povodi za osjećajima nephodno je ustanoviti izvore tih osjećaja koji nastaju prostim mehanizmom pokretne slike.[339]

Otklon ekranske projekcije od izravne percepcije remeti ustroj psihofizičkog oblika perceptivne slike. Međutim, razlika slike na ekranu može nadopuniti takvu sliku nečim što nismo imali priliku ili jednostavno nismo u stanju zamijetiti prostim okom. Usporeni snimak putanje metka (odvija se posredstvom specijalnog uređaja s brzinom snimanja od 1000 i više sličica u sekundi), ili ubrzani snimak otvaranja latica cvijeta (snima se obrnutim postupkom na način da svakih 10-15 sekundi ili, recimo, svake minute snimimo samo po jednu sličicu te

[338] Secular, Robert i Blake, Randolph. *Perception,* str. 27-28
[339] Usp. Arnheim, Rudolf. (1985.), *Vizualno mišljenje. Jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd

ih naknadno spajamo i puštamo kao integralnu cjelinu) budi senzacije i otvara nova područja znanja. Usporenjem kretnje objekta ili njegovim ekstenzivnim ubrzanjem (imajmo na umu da se paradoks u filmu može vidjeti kroz oba ova postupka: usporenjem snimanja povećavamo brzinu gledanja, a ubrzanjem je smanjujemo) omogućeno nam je praćenje promjena inače nevidljivih u realnom protoku vremena u kojem objekt realno egzistira. Apstraktni dojam slika visoke tehnologije ne samo da pobuđuje našu pozornost neviđenošću takve situacije u stvarnom vremenu već, tu pred nama, na ekranu se odvija nešto što izmiče prirodi opažanja, nešto za što nismo ni svjesni da postoji - budi nam svijest o postojanju nedostupnih prostora našem prirodnom opažanju svijeta. "*To i jest definicija čarolije - postići da postupak oblikovanja nestane pred dokazom oblika*." (Giraud, 2003: 32). Dakle, uočavamo jedan zakriveni nacrt svijeta da bi ga promatranjem filma otkrivali u nesvjesnom. Uzbuđenje viđenja nevidljivosti dogodilo se Mareyu kada je gledao rezultate prvih pokretnih snimaka heliofotografske puške: stiskanje i otvaranje prstiju na šaci, slobodni pad mačke, kokoš u kratkom letu, kretanje kukaca, a što je predstavljalo *pokret tijela u izvoru*. (Sl. 5.12.)

Radikalno ubrzani ili usporeni snimci jednako su apstraktni kao što bi to mogla biti i neka irealna situacija snimljena iz ekstremnog gornjeg ili donjeg rakursa. Sjetimo se čudesnih snimaka američkih gradova iz ptičje perspektive koji izgledaju poput tlocrtnih shema računalnog procesora ili paranoičnih príkaza golemih kukaca i jezovitih uvećanja insekata i glodavaca prekrivenih dlačicama i bodljama koje na ekranu postaju smrtno opasni bodeži. Dobri zeko postaje neurotična opasnost, a uvijek opasni kukac metafora straha. Nevidljivo metonimijsko svojstvo opasnosti poslužilo je Hitchcocku da nevidljivi krivac ispuni cijeli emocionalni prostor filma.



Sl. 5.12. E.J. Marey: *Station Physiologioue,*Images:17, Largeur:8,5, Longueur:85,8 cm, Defilement:horizontal, (1883.)

Možemo slobodno reći da je pokret u filmu promijenio naš pojam o vremenu i prostoru. Kontrolom ovog dvojnog odvijanja kontroliramo situaciju opažanja. Usporenim snimcima u intervalima od 1 sata možemo opažati promjene boja na prirodnom horizontu, možemo pratiti realni odnos statičnog sunca i prema njemu zaključiti da je zalaz sunca u stvari prevara uma, možemo pratiti razgradnju lišća u humusu, vidjeti buhin odskok ili u već spomenutoj brzini metka njegov prodor kroz zrak. Vidjeti ove *nevidljivosti* jednako je teško kao i vidjeti svaku promjenu zasebne sličice filma, paslike na retini oka ili utjecaja subjekta koji anamorfični predmet na plohi zamjenjuje za stvarni. U brzini odvijanja filmsko vrijeme i prostor su s toga različito konfigurirani od spoljašnjeg dojma kretanja na slici. S izvjesne udaljenosti 'filmaš' može utjecati na stupanj doživljaja filmske situacije stalnim stvaranjem napetosti između rečenih razlika prostora i vremena. Nadstvarna sličnost filma i naše slike svijeta postignuta je razlikom u kojoj umjetnik nalazi sebe u dostignuću draži pogleda.

Taj se pogled dostiže konceptualnim postupkom unutar materijala filmskog medija, tj. znalačkom uporabom stalnih svojstava filma i filmskog izraza. Premda se na slici ne može vidjeti osjećaj užasa zbog kojeg se ledi krv u žilama,[340] opsesivnost pogleda i kompulzivne reakcije uma sastavnim su dijelom naše percepcije pokretne slike. Općenito, opsesije su perzistentne ideje, misli, poticaji i predodžbe, one su i naša opasnost koje se doživljavaju kao nametljive i neprimjerene našem iskustvu, izazivaju anksioznost i nelagodu.[341] Anksiozne reakcije utječu na promjene u ponašanju i na naše mentalne aktivnosti i odluke, tj. na mentalne činove koji su direktno povezani s kompulzivnim reakcijama promatrača. Nemogućnost da se za vrijeme projekcije vrši kontrola nad nadiranjem draži dovela je filmsku proizvodnju do pragmatičnih rješenja kontrole i usmjeravanja mentalne pozornosti na specificirane doživljaje.

[340] Usp. Kracauer, Siegfried. (1972.), *Priroda filma II*, Institut za film, Beograd, str. 131

[341] O opsesivno-kompulzivnim poremećajima vidjeti u: Vulić-Prtorić, Anita i Galić, Slavka. (2003.), *Opsesivno-kompulzivni simptomi u djetinjstvu i adolescenciji,* Medica Jadertina 33 (2003) 1-2, Opća bolnica Zadar, str. 41-51; također: Vulić-Prtorić Anita. (2002.), *Strahovi u djetinjstvu i adolescenciji,* Suvremena psihologija 5, Filozofski fakultet Zadar, Odsjek za psihologiju, str. 271-293

5.7. Afektivne pojave u realizmima - metonimijsko sažimanje vizualnog polja u sižejnu građu filma

Kada govorimo o filmu kao vremenskoj umjetnosti moramo voditi računa da je to vrijeme pripadno jednoj drugoj dimenziji percepcije vremena u toliko različitoj od mjerenja vremena u prirodi. Riječ je o jednoj vrsti vertikalnog vremena kognitivnog sata. Drugost uviđamo u logičkom vremenu zaključivanja koje je različito od zahtijeva tog istog događaja u linearnom protoku vremena izmjerenog našim ručnim satom. Premda se referencijalna bit filma i njegov fotografski vid odnosi prema stvarnom vremensko-prostornom isječku, prema čemu film može biti metaforički dokument vremena i neupitno svjedočiti o 'prošloj' postojanosti, ovdje je više riječ o postojanosti jedne mentalne logike vizualnosti pomoću usvojenog mehanizma 'realističkih' slika. Stvaranje situacija neposredne doživljajnosti, kojima slike vizualno svjedoče, ovisi o metonimijskom procesu redukcije koji omogućuje povezivanje dvije naoko različite slike u jedan bezglasni misaoni konstrukt. Riječ je o putanji svijesti koju je određenim stilskim načinom moguće usmjeriti sažimanjem događaja veće ili manje kompleksnosti u jednu zbirnu pojavnost. Takav tip redukcije jednakomjerno se odnosi na kompoziciju jednog kadra ili više različiti kadrova sekvencijalnog niza povezanih u jednu misao. U filmu se takvi primjeri obično nalaze u foršpanima, uvodnim scenama kompleksnijih sekvenci, pa i zasebna scena može sadržavati više, naoko nepovezanih, kadrova u jednu misaonu konstrukciju metonimijskog tipa koje Ranciere pripisuje poetskom učinku metonimije (Ranciere, 2011: 22).

Životnost vizualnog dojma u filmu snažno nas upućuje u realističku uvjerljivost psihičkog modela svijeta pa time i na visoki stupanj bliskosti sa svakidašnjim načinom životom. Budući se izomorfnost filma oprimjeruje posebnošću oblikovanja činjenica vanjskog svijeta u rekategorizirajuće situacijske parametre, sudjelovanje u takvoj imaginarnoj slici omogućuje dodirivanje s primarnim osjetilnim nabojima, tj. poticanje emocija straha, tuge, nelagode, radosti ili raznih nagonskih poriva za pravdom, kažnjavanjem, ljubavlju i sl. Optičke i vremenske podudarnosti filma s postojanim uzorcima vanjskog svijeta su zadatosti, neophodni tehnički uvjet i prisila potrebna za neometano funkcioniranje strukture pokretnih slika pa se stoga samoj optičkoj komponenti ne može pripisati ona vrijednost estetskog doživljaja za koji smatramo da ipak nadilazi takve emocionalne registracije jedne priučene introspekcije.

Naime, početak prikazivanja pokretnih slika, ako promotrimo rad i djelo braće Lumière, dokazuje u kojoj se mjeri ispraznost ogoljelog realizma pokazuje nedostatnim da

nas uzbudi u mjeri većoj od pukog ispunjavanja uvjeta radoznalosti. U ostalom, teoretičari filma, dokazuju da je oponašajući naturalizam nedostatan da s takvom slikom pobudimo neka viša estetička načela. Tek se osvještavanjem i uporabom *čimbenika razlika* dogodila ona nephodna promjena potrebna za psihičko uzbuđenje.[342]

U nedostatku obrade rukom koja je svojstvena slikarstvu, film je s početaka svog razvoja bio jednostavan zapis pokretne slike. Osim Lumièreova prizora sa željezničke stanice "*L'Arrivee d'un Train A la Ciotat*" iz 1895. godine te znamenitog proboja nepostojeće vanjske opne slijepog polja ekrana (u biti mi ovdje govorimo o pojavi ili prvoj naznaci nevidljivog u filmu) s kojom je taj vlak prodro u psihičku dimenziju publike, ostali zapisi pokretnih slika braće Lumière činili su od publike tek radoznale promatrače živih razglednica s putovanja po nepoznatim urbanim područjima Europskih gradova. Prvi pokušaji realističkih uprizorenja informativno su vrlo siromašni i ne nadilaze osnovnu paradigmu dokumentaristike. Cijela opažalačka struktura zasnivala se na preslicima uobičajenih životnih situacija: izlazak radnika iz tvornice, dokumentacijskih putopisnih zapisa i sl. Pandan takvim integralnim i nemontiranim snimcima realističkih životnih situacija nalazimo kod današnjih kamera za nadzor. One se postavljaju na pozicije s kojih je omogućen potreban opseg vidljivosti, fiksirane su i izravno ne reagiraju na promjene situacija unutar svog vidnog polja. Baždareno vrijeme takvih registracija ima jedinu funkciju bilježenja autentičnog trajanja sveukupne kretnje na slici. Povezanost slike i vremena sinkrono je premiještanju kazaljke na satu. Na kamerama za nadzor uloga vremena neizmjenjena je tijekom cijelog trajanja snimka. Kao i gledaoce Lumièrevih zapisa takve nam slike brzo dosade jer ne traže od nas nikakvo specifično mentalno učešće osim primordijalne radoznalosti. Izvan tog vizualno očekivajućeg registra sam motiv događaja u vremenu gubi svoju svrhu i neupotrebljiv je za daljnji razvoj interesa. Kao dokaz da je tomu tako uvjerava nas pad gledanosti i Lumièrev konačni prekid s produkcijom takvih zapisa.

U velikoj obuzetosti realističnosti filmske slike sve ono neviđeno na ekranu, ono što stoji izvan okvira samog vidljivog polja nije moglo biti ni predstavljeno ni promišljano na onaj način na koji su to razvile tehnike usmjeravanja pozornosti kasnijeg filma. Pa ipak, obuzetost realističkim dojmom još se dugo zadržala u svijesti filmskih stvaralaca primjerom čega možemo uvidjeti u kojoj se mjeri početna aktualnost važnog pitanja proporcije slike

[342] U filmskoj terminologiji čimbenici razlika su vezani za odsutstvo stvarnih prostorno-vremenskih uvjeta ekrana. Uz odsutstvo nevizualnih čula navode se plošnost, vremenska redukcija, uokvirenost, zasijecanje, kontrast, itd. Za više vidjeti: Arnheim, Rudolf. (1966.), *Film kao umetnost*, Nolit, Beograd; Arnheim, Rudolf. (1981.), *Umetnost i vizualno opažanje*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd; Peterlić, Ante. (1977.), *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb; Turković, Hrvoje. (2014.) *Struktura filmske percepcije*, URL. pomet.adu.hr/prilozi/turkovic/3rjesenjeparadoks.ppt (preuzeo, 23.12. 2015.)

razvila u jednu vrstu ideološkog opredjeljenja. Pokušavajući nadvladati okvirno ograničenje filmske slike, njemački sineast Abel Ganz izvodi panoramske projekcije s više projektora želeći simulirati prirodnu širinu vidnog polja oka. Taj problem širine vidnog polja u filmskoj slici naslućivao je Eisenstein s pravom odbacujući horizontalne ili vertikalne oblike za koje su se zalagali poklonici filma oslonjeni na likovnu estetiku horizontalnih ili vertikalnih kompozicija. Braneći svoju ideju o kvadratnom platnu, tu se mislilo na udovoljavanje horizontalnim i vertikalnim tendencijama kao što bi to mogla zahtjevati uspravna figura ljudskog lika ili vodoravno kretanje vlaka što se oblikom savršeno poklapa s pravilnim prikazivanjem date figure, Eisenstein razmišlja o "kozmičkoj" finalnosti kvadratnosti platna.[343] Ideja kvadratnog ekrana mogla se primjeniti na montažu dinamičkih scena sastavljenih od cijelog niza kratkih i razmjerom kombiniranih planova vertikalnih i horizontalnih kompozicija pa čak i dijagonalnih kompozicijskih rješenja. Montaža takvih nepravilnih jedinica obzirom na izduženi kvadrat "zlatnog reza" ekrana ne bi se mogla uspostaviti u onoj mirnoći u kojoj bi nam to omogućio univerzalni kvadrat. Oko bi se remetilo laterarnim pomacima razlike u širini i visini okvira. Univerzalnost i strukturalna stabilnost kvadratnog polja, čiji je geometrijski plan u stvari izrez vidljivog polja na samoj kameri sukladan s okvirom slike, omogućuje ujednačenje vrlo različitih kompozicijskih rješenja potrebnih za nenarušavanje stabilnosti percepcije u sastavljanju smislenih kompozicijskih rješenja. U kojem se omjeru apstraktnost kvadratnog izreza slike podudara s psihičkim dojmom njene situacije je nova metafora koja nadilazi dotadašnju preokupiranost realizmom. Dramaturški naboj u slici za Eisensteina ekvivalentan je visoko koncentriranim zasebnim poljem vidljivosti kao apstrakcijom i nadasve misaonom strukturom koja je u izvan filmskom svijetu neuočiva. Ekran se na taj način diferencira te postaje polje haptike i baza svih budućih konceptualnih rješenja metonimije opažanja *figura/pozadina s bazom okvira* ili plohe.

U razrađenom filmu slika se počinje orijentirati više prema suženom i ograničenom vidnom polju nego što bi to mogle biti razvijene široko pregledne cjeline Ganzovog tipa. Suženjem vidnog polja pojačala se značenjska gustoća i povećao informativni opseg asocijacija. U tom smislu interesantna je uporaba sinegdohe i njena primjena u odmaku od prirodne percepcije.

Što reći o sažimanju vidnog polja međusobno udaljenih stvari i pojava svijeta? Stilska kraćenja u umjetnosti su brojna. Potrebna su da bi se veće prostorne i vremenske cjeline sažele u manje, ili da bi se ogromne količine podataka svijesti uglavile u jednostavnije i dostupnije nacrte, u vrstu komprimiranih značenja. Na izgled, hladna materija filma postaje

[343] Vidi u: Stoehr, Taylor. (2011.), *The Paul Goodman Reader*, PM Press, Oakland, str. 199-209

izrazito polje ikoničke gustoće jednog kadra. Na primjer, inteziteti sivila postaju sive zone prostornosti jedne nadasve imaginarne dubine. Elipsa, pak, metonimijski sažima vremenske distance dvaju događaja ili u okviru samo jednog prizora sinegdohom prikazati široku značenjsku cjelinu.

5.8. Zaključak: Metonimijska gravitacija umjetnosti filma

Utemeljenje jednog dijela avangardnih praksi na tehnici filma konkretiziran je u načinu na koji se vidi i razumije svijet. Čisti film ima čisti izraz do mjere dokidanja bilo kakve veze ikoničkog znaka s pojavama vidljivog svijeta. Film je za avangardne tendencije umjetnosti s početka 20. stoljeća bio *una cosa mentale* upravo na onaj način na koji su renesansni umjetnici doživljavali reljefnost (teksturu) slikovne plohe. Kroz istraživanja karaktera materijala filmskog medija avangarda je shvatila bliskost sintaktičke strukture filma s mentalnim procesiranjem te specifičnim načinom spajanja sastavnica filma u logičke konstrukcije stvarala značenja i ustanovila koncept čistog filmskog izraza. Prakse ovladavanja materijalom pokretne slike, koje su izrodile filmska stalna svojstva i filmska izražajna sredstva, uspostavile su jezik filmske ikonike obzirom na načine na koji se uspostavlja specifični filmski zor. *Tertium comparationis* filmske slike i one u prirodi nije usporediv po analogiji već po metodi i konceptima koji odgovaraju našim kognitivnim procesima i njihovim konceptualnim pojavama u filmu. U stvari, napredak modernističkih nazora doveo je filmski 'jezik' do potpune autonomije i ontološke relacije s *cogito sensitiva*, tj. raskida ne samo s objektivnom slikom svijeta nego i s dominacijom jezične analogije ili bilo koje analogije s pretpostojećim umjetnostima.[344]

Sinegdohičan i, prema tome, metonimijski karakter filmske umjetnosti nalazimo u zamjeni ekrana za mentalne projekcije naše slike svijeta. U ekranskoj su slici upisani znakovi čija svojstva igraju ulogu ne samo optičkih stvari već i njihovih haptičkih dodirnih sveza. Konceptualizacija filmskog izraza izvodi se optičkim efektima i aktualizacijom stalnih svojstava filma. Pri tome, eksperimentiranje s pokretnom slikom i proizvodnim efektima na našu svijest, dovelo je do saznanja o tehnikama podražavanja osjetila i svojstvenim sadržajima u vidu osnovnih i složenih emocija, znanja, memorije i iskustva. Ekran je tako postao teritorij vizualne dijalektike znakova i značenja kao jedno visokoosjetilno područje dramaturškog naboja i svojevrsna vidljiva zamjena za narativne sklopove naših mentalnih slika. Na eksperimentalnom planu počeci slika koje govore raspoznajemo u okviru konstruktivističke prakse Richterovih *Rhitmusa,* Légerovog dadaističkog koncepta *Mehaničkog baleta*, Vertovog koncepta *Kino-oka*, Eisensteinove montaže atrakcije, engleske

[344] Spomenuli bi ovom prilikom da u raspravi o pojmu originalnosti Giorgio Agamben drži da se kategorija tog pojma podvodi pod "blizinu porijekla" koja uključuje subkategorije neponovljivosti i jedinstvenosti, "*proizvedeno u prisutstvo u obliku i iz oblika – ostaje u svom formalnom principu o odnosu bliskosti koji isključuje mogućnost da njegovo dolaženje u prisustvo može na neki način biti reproducirano*." Agamben, Giorgio. (1999.), *The Man Without a Content*, Stanford University Press, Stanford, California, str. 61

neoavangardne struje *Strukturalističkog filma* i cijelog niza eksperimentalističkih filmskih tendencija. Bliski odnos autora i filmskog materijala rezultirao je spontanim prodorom u prostor ekrana i slobodnom razmještanju uloge znakova za stvari i stvari za ono za što smatramo da one jesu. Svijest o tome da je priroda stvari kakvu poznajemo diktirana kontrolom medija dadaisti vješto koriste u umjetničke svrhe. Prodorom u sintaktičku strukturu medija mijenjali su se temeljni kodovi znakova te time obrtala značenja. Sprovod je tako postao vesela povorka, a ritam svijetlih kvadratnih polja zamjena za vizualnu simfoniju. Kontrolom selektivnih svojstva pokretne slike i medija slike općenito, usmjerilo je umjetnike k otkrivanju zakonitosti medija i shvaćanje medijskih poruka, njihovu tehniku i u njima sadržane načine usmjeravanja pozornosti bilo intimnih ili kolektivnih sadržaja. Time je sama tehnika i odnos prema tehničnosti zamijenio onaj mimetički postupak koji na tehničnost gotovo uopće ne obraća pozornost.

U filmskim eksperimentima umjetnici su se služili prostornim i vremenskim jedinicama na način na koji su predhodne umjetnosti davno zaboravile. Novi je medij filma zahtijevao svjež pristup pa se umjetnici u sklopu taktika čistog filma nisu osvrtali na uzuse klasične umjetnosti. Poluge između stvari i znakova usvajali su prema doživljaju medijske prisutnosti, a ne prema ustanovljenim normama značenja. U stvari, činjenice poznatih pojmova (čitaj: metafora) bile su kamenom smutnje pa se rastavljanje njihovih dijelova dešavalo paralelno uočavanjem dodirnih točaka između oznaka stvari i značenja. Dekonstrukcijom metafore i rastavljanjem znakova na njihove sastavne dijelove vršila su se nova spajanja i time rezultirala novim značenjima. Time se, doduše, mogu objasniti neke alogičnosti i skokovitosti dadaističkih filmova koji tvore cjelinu, ali ne svedivu na zbir vlastitih sastavnica. Ova tipična metonimijska konceptualizacija, dakle, kada se cilj ili aktivna zona shvaćanja potiče profiliranjem izvora iz kojeg nastaje, ujedno je najznačajnija modernistička inovacija koja je kasnije snažno utjecala na narativne prakse umjetničkog i igranog filma.

Što se tiče logike avangardnih praksi uočava se zakonitost razvoja odnosa forme i značenja. Umjetnost je tog vremena bila način iskustva stvari kroz iskustvo filma. Sam objekt, kako to Šklovski opisuje, bio je nebitan.

Strukturalno, na plohi ekrana vršila su se pojačanja kontrasnosti i konvergencije u okviru čega su se koristili pokusima usklađivanja sa svrhom isticanja predmetne živosti, a ne značenja. Rezultati su primijenjeni na konstrukciju odnosa elemenata površine slike (fragmentacija) po perpendikularnoj osi bližeg i udaljenijeg, gornjeg i donjeg i narativnim rasporedom po vodoravnoj osi. Međutim, i tu je došlo do sraza, loma i dekonstrukcije

narativnog polja već prema iskustvenim težnjama doživljaja i zbivanja *odnosa* u-slici kao poznatom eksperimentalističkom nagonu ka ekstazi. Sl. 5.13. govori sama za sebe.

Sl. 5.13. Dziga Vertov, *Čovjek s filmskom kamerom*, eksperimentalni film, (1929.)

Životnost vizualnog dojma u filmu snažno nas upućuje u realističku uvjerljivost psihičkog modela svijeta pa time i na visoki stupanj bliskosti s našim temeljnim osjećajima. Budući se izomorfnost filma oprimjeruje tehnikom, koja stvara svoje zasebne prostorne relacije kao posebnosti uočavanja prostornih distanci, tako imamo da je paleta sivih zona crno bijele fotografije pomogla da se uoče osnovni zakoni percepcije i sintetički primjene na stvaranje apstraktnih konstrukcija. U slikarstvu se uporaba punih boja znala tumačiti metaforičkom noetikom, na primjer, crna boja za crne misli, crvena za strast ili nebesko plava za nevinost. Međutim, poentilizam daje drugačiju definiciju boje dok u ekspresionističkom slikarstvu imamamo raširenu uporabu slikarskih postupka pomoću kojih se detalji teksture zamjenjuju bojom što omogućuje neposredniju osjetilnu konvergenciju s doživljajem. Određena nijansa boje bi prodirala kroz stratifikacijske namaze i uz efekt "spljoštenosti" simultano bi objedinjavala prostorne udaljenosti.[345]

Zatim imamo da je temeljna redukcija perspektivne ekstenzije prostornog plana filma u velikoj mjeri prisutna u modernističkom tretiranju perspektivizma filmske slike oštrijom podjelom na prednji plan i pozadinu. Za razliku od metafore koja preuzima gotovi koncept pozadina-figura, kod metonimije se ona rasčlanjuje na način da se s promjenama u pozadini

[345] Analitički postupak sažimanja prostorno-vremenskih elemenata slike preuzeli smo iz Boehmove interpretacije slikarskog postupka Matissea; (Boehm, 1997: 109-112)

govori o statusu prednjeg plana koji nije vidljiv. Slika se dinamizira iznutra pa se svaka analogija s vanjskim svijetom briše i i negira . U pregledu Balazsovih spisa, Dudley Andrew primjećuje da "*Sirova građa filma nije baš sama stvarnost, već 'filmski siže' koji se priključuje našem iskustvu o svijetu i nudi se da bude probražen filmom.*"[346]

Ovu specifičnu konvergentnost u lingvistici i slikarstvu Jakobson pripisuje metonimiji i naziva je *promjenom ili brisanjem konteksture*. Događaji iz pozadine uzročno-posljedično govore o prednjeplanskom liku. (To je dodirna veza ili veza nastala kontigvitetom.; nap. a.) Na taj način vrši se prostorno-vremenska konverzija ili paradoks: pozadina može preći u prednji plan uočavanja ili da prednji plan uočavamo i razumijemo događajima u pozadini. Istodobno u temi prednjeg plana odslikava se fabula nastala djelovanjem pozadine. Pozicija komentara prenosi se u iskustveni doživljaj koji, pak, nije vidljiv, a i bilo bi previše banalno baviti se njegovim opisivanjem. Time, na uštrb nevidljivosti, konkretne figure gube na vrijednosti, a djelo dobija na diskursu i zanimljivosti. Zato su metaforički opisi bili nezanimljivi produkti proizvoljne naravi društvene konvencije dok metonimija omogućuje obrat i razgovor s neizrecivosti stvari. Time same stvari postaju odnosi, a odnosi nevidljive figure diskursa.

Ova distinktivna i diskretna obilježja filma vremenom su se ukorijenila u formalna sredstva filmskog prikazivanja i postala osnova za nacrtne sheme filmske narativne strukture. Budući je rad na filmskim načinima izražavanja i predstavljanja visoko motiviran idejnim kontekstom samog umjetnika, ova sižejna struktura naracije ostala je zaklonjena snažnom figuralnom upadljivošću pa se bezlični nacrti polako iscrtavaju tek na intuitivnim razinama svijesti promatrača.

U filmu *Ivanovo djetinjstvo* Andreja Tarkovskog iz 1962. godine pukovnik jedne regimente konačno nalazi trag svog izgubljenog izviđača, mladog Ivana: u ruševinama razorenog berlinskog zatvora nailazi na njegovu fotografiju, poluspaljeni dokument s Ivanovim portretom. U krupnom planu primjećujemo Ivanov drski pogled koji nam metonimijski govori o tome da mučitelji SS-ovih formacija nisu slomili duh mladog revolucionara. Nakon tog kadra slijedi metafora stradanja nastala metonimijskim nizom sinegdoha: bodljikava žica, betonske podzemne odaje, žičana vješala nanizana kao da su ljudi kokoške za klanje i na kraju rupa u debelim metalnim vratima neke potpuno zamračene prostorije. Osjećaj onog što ne vidimo već naslučujemo diže dlaku na koži. Tehnike oponašanja (a valjda se zato i zovu tako) preuzimaju ovaj metaforički postupak metonimijskog nijansiranja za stupanj nekog rješenja ili ciljnog rezultata osjećaja, zamrzavaju

[346] Dudley, J. Andrew. (1976.), *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd, str. 66

ga i koriste kao shemu za oslonac u stvaranju određenih figura i beskonačnih nizanja asocijacija. Takva vrsta oponašanja uspostavlja tipologiju i obrasce određenih kontrasta i tako ih pakirane ukrućuju u zasebne znakove stila što donekle predstavlja problem u pronalaženju izvora tog zapakiranog odnosa. Naravno, pojavom tehnike dekonstrukcije (u filmu su to dekadriranja) ovi obrasci potpadaju pod snažnu kritiku, fragmentiraju se, depakiraju i otključavaju raznim tehnikama (znaju biti skriveni u stilu ili načinima pisanja). Metonimija, a to je očito, nema pretenziju na konačne zaključke. Ona podupire dinamiku odnosa i u tome umjetnik nalazi draž, u eksperimentalnoj igri naslućivanja s kojima stvari nalaze uporište u otvorenosti njihova tumačenja i značenja. Već je sama metonimija krupnog plana Ivanovog pogleda bila dovoljna za razumijevanje cijelog koncepta filma. Od svega što je ostalo, od cijele potrage ruskog oficira za svojim mladim izviđačem, imamo samo gomilu otpadnog materijala, odbačeni kartončić-fotografiju, jedan izgubljeni trag, divlji pogled nepoznatog vojnika i njegov ratoborni duh s kojim se intimistički vezujemo. Taj metonimijski kanal direktno nas povezuje s gravitacijskim poljem emocija.

I da zaključimo, metaforički posjednički pogled promatrača Barthesovog *spectatora*, metonimija upućuje na sudjelovanje u pogledu, na onaj pogled što ga Laura Mulvey suprostavlja *analnoj fazi*,[347] Pogled koji sudjeluje i suosjeća upućuje nas na eksperimentalnu igru i procese bivanja u nezavršenom i zamršenom umjetničkom djelu. Ove umjetničke prakse izvedene iz stila života našle su uporište u modernoj književnosti i likovnim umjetnostima. Razvrgavanje mitova i tema, uopće, jedna je od osnovnih preokupacija (ili su to obrisi nove i novih tema koje su događaje zamjenile doživljajem) postmoderne. Eksperimentalni filmovi narušavaju metaforičku koncepciju prostora i jednog nadasve nepromijenjenog vremena parohijalnog svjetonazora te se upuštaju u apstraktne koncepte gestalta. Već s Richterom započinju znakovita istraživanja čiste percepcije filmske strukture i logike instantnog povezivanja s dubinskim emocijama. Nema više ni vanjskog svjetla ni odbljeska s površine predmeta. Richterovi fotogrami su svijetleće samosvojne plohe čistog kontigviteta. Na tom putu ulazimo u svijet psihologije i konačnu promjenu mitskog u fikcijski svijet osjetilne percepcije. Zahvaljujući metonimijskoj gravitaciji osjetilnog, koja uvodi simultano spajanje emocionalnog i racionalnog, omogućila se cjelina značenja nesvodiva na zbir elemenata iz kojih je nastala. Film u rukama avangardnih umjetnika pravi na tom putu ključni pomak i konceptualno-inventivno zamjenjuje za kognitivno moguće.

[347] Usp., Mulvey, Laura. (2005.), *Death 24 X Second*, Reaction Books. London

6.0. METONIMIJA NA DRAMATURŠKOM PLANU FILMSKOG ISKAZA

6.1. Percepcija, emocija i dramaturgija

Kad govorimo o vizualnoj percepciji onda se misli na aktivni proces organizacije, integracije i interpretacije optičkih informacija iz okoliša obzirom na naše znanje, emocije, iskustvo i očekivanja s kojima uspostavljamo svijest o svijetu i svijest o samima sebi. Još se u antici svijest o vizualizaciji smatrala za spoznavanje svijeta oko sebe. Pojam *theōria*, prema antičkoj uporabi razumije se kao promišljeno i uopćeno znanje o nekoj pojavi ili o više pojava zasnovano na bitnim zakonitostima pojavnosti (Anić, Goldstein, 2004). Prema Heideggeru *theoros se* odnosi na onog tko u svom pogledu gleda na nešto što izgleda, čega ima za vidjeti.[348] Da nije u pitanju puko gledanje, pojmu *theōria* antička je Grčka pridružila način na koji se nešto daje za vidjeti. Vidjeti nešto znači opaziti na sebi svojstven način, prema svom znanju, iskustvu, dostupnosti i uporabi pa se izvedenica *teorija* ukorijenila u značenju pažljivog opažanja.[349] Izvodom pojma *theoria* razgraničavaju se dvije važne poluge u pristupu vizualnim umjetnostima. Razgraničavaju se pojmovi: *gledanje* i *opažanje.* Prvi je vezan za automatski rezultat prepoznavanja dok je drugi pojam složeniji i odnosi se na specifičnije primjere uočavanja. Osim kulturoloških pretpostavki o izgledu istovremeno se određujemo prema subjektivnoj procjeni našeg iskustva o odnosima i pojavama, intimističkim potrebama i samorefleksiji nas i svijeta oko nas.

Premda je vizualna percepcija, kao dio ukupne percepcije, uglavnom orijentirana prema dostupnosti optičkih podražaja, *vidjeti nešto* ili *opaziti* znatnim je dijelom inducirano i drugim informacijama iz domene vizualnosti. Osim kulturalnih pretpostavki, u svijetu fenomena pod stalnim smo informacijskim udarom našeg senzornog aparata tijela pa se pitanje o haptičkim (dodirnim) iskustvima percepcije ne može izuzeti iz razmatranja o vizualnoj percepciji. Osjećaji teksture, oblosti, ukusnih senzacija i drugih osjetnih indikarora s kojima smo iskusili određene predmete i pojave fizičkog svijeta sudjeluju i aktivno posreduju u stvaranju psihičke dimenzije čovjeka. Ne bez rezerve, haptičko iskustvo ima važnu ulogu u stvaranju predodžbi, naših stavova i identifikacijskih mjerila. Emocionalna razina integracije umnih i tjelesnih procesa ne zahtijeva posredovanje logike ili nekih specijalnih mišljenja o

[348] Heidegger, Martin. (2003.), *Plato's Sophist*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, str. 44
[349] "gledati nešto" - složenica je od *thea* "pogled" i *horao* "vidjeti" ima svoj korijen u značenju "posmatranja" gdje se grčkom *thea* "vidik", "izgled" kao ono što se daje vidjeti pridružuje način na koji se nešto prikazuje. Za više vidjeti: Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, (2009.), *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd, , str. 17

tome zašto se osjećamo zadovoljni nakon jela ili zašto osjećamo strah kad s vrha litice pogledamo u ponor ispod nas. S druge strane postoji prirodna logika zašto nakon trčanja razumijemo odnos pređenog puta i umora, znoja, vrućine ili zašto srce jako i brzo lupa kada pokušamo skratiti vrijeme prijeđenog puta. Također je simptomatično da kad kiša pada instinktivno pokrivamo rukama glavu, tražimo zaklon, otvaramo kišobran, a na kućama gradimo krov. O tim se stvarima ne misli jer reagiramo spontano na prirodne podražaje. U haptičkom iskustvu nalazi se veliki broj pohranjenih informacija i načina njihove primjene u svakodnevnom životu. Američki psiholog Donald Norman ne dvoji u tome da je u odnosu uma i mozga osjetna i emocionalna komponenta ključna za kasnije dizajniranje virtualnih predmeta.[350] *Emocionalni dizajn* je termin koji Donald Norman koristi da bi razjasnio utjecaj emocionalnog iskustva u sklopu ljudske sposobnosti razumijevanja i načina na koji stvaramo koncepte o stvarima i pojavama svijeta oko nas. Povezanost emocija i vizualnosti pokrenulo je brojne rasprave o umreženosti haptičkih iskustava i spoznajnih procesa.

> ”*Pitanja o zacrtavanju granice između percepcije i kognicije ili, isto tako, između senzacije i percepcije, otvorilo je razne debate bez suglasnosti. (...) Različiti procesi donose različita pitanja. (...) To su tipična pitanja o identitetu, formi, modelu i pokretu.*“ [351]

Sl. 6.1. Murnau, F. W., *Nosferatu*, igrani film, (1922.)

Nešto vidjeti i pri tome razumjeti uključuje razlučivanje šire slike od poznate optičke situacije. Recepcija percepcije filmske slike tijesno je povezana s uzbuđenjem i emocijama. Može se učiniti da filmovi smjeraju ka podrivanju elementarne ekstatičnosti, ali kod pažljivijeg pristupa možemo vidjeti u kojoj se mjeri struktura naracije usmjerava prema

[350] Donald, Norman. (2004.), *The Design of Everyday Things*, Basic Book, New York
[351] Sternberg, J. Robert. (2009.), *Cognitive Psychology*, Wadsworth Cengage Learning, Wadsworth, str. 89.

tehnikama gradacije emocionalne napetosti. Tehnike održanja pozornosti blisko su povezane s poticanjem i podešavanjem primarnih i složenih emocija. Primarna emocija straha, s kojom se koristio Murnau u poznatom filmu *Nosferatu* (sl. 6.1.) gravitacijski nas uvlači u složeni mrežni sustav znanja i konstrukcije značenja.

Sl. 6.2. Jacques Tourner, *Noć demona*, igrani film, (1957.)

Viđenje uključuje prepoznavanje ili intuitivno sudjelovanje u afektivnim stanjima svijesti (ljubomora, zavist, mržnja i dr.) koja nastaju iz spektra primarnih emocija (strah, ljutnja, sram),[352] Iz perspektive filmske povijesti pristup temeljnoj emociji straha bio je omogućen rezom, donjim rakursom, krupnim planom, usporenjima i ubrzanjima. Meliesova prebacivanja iz zone poznatog u svijet nepoznatog i fantastičkog rezultirala su iznenađenjem i čuđenjem. Emocionalni sadržaj krupnog plana od buhe stvara čudovište. Donjim ili gornjim rakursom vidimo svijet na način kako ga nikad prije nismo upoznali, a osvjetljenje može i od bezlične pojave stvoriti čudovišne i nakazne slike svijeta. Ekstenzivni osjećaj pokreta, a poglavito brzine, jednostavno kida sve veze s prirodnim stanjem izravne percepcije. Na sl. 6.1. *Nosferatova* sjena na zidu izobličuje ljudsko tijelo, a na sl. 6.2. specifično emocionalno stanje vrtoglavice izazvano je intrigantnom uporabom širokokutnog objektiva i visoko postavljene kamere. Intrigantna distorzija perspektive kao vrsta izraženog anamorfizma

[352] Plutchik, Robert i Kellerman Henry. (1999.), *Priručnik za Indeks profila emocija PIE*, Naklada Slap, Jastrebarsko; Kellerman, Henry. (2014.), *Psychoanalysis of Evil - Perspectives on Destructive Behavior,* Paperback edition, York University, Springer; Gross, J. James. (1999), *Emotion, Regulation, Past, Present, Future*, Cognition and Emotion, Stanford University, str. 551-573

pojačava dramaturšku tenziju, stvara osjećaj nelagode i izaziva kritično stanje straha. Taj osjećaj da se predmetima može mijenjati ili doznačiti određena funkcija, mijenjati ili dopunjavati im karakter ili ih doslovce preoblikovati putem tehnike spada u kategoriju posebnog umijeća ili umjetničkog izraza.

Neposredan i bliski odnos sineasta i formalnih sredstava filma izgrađuje specifični filmski izraz, oblikuje emocije, utječe na misaone modele i rukopise pomoću kojih se vrši konceptualizacija sadržaja filmske slike. Oblikovanje emocija i finog nijansiranja afektivnih stanja vezano je uz snažni utjecaj metonimijske profilacije značenja pomoću osnovnih filmskih alata. Ova konceptualizacija filmskog isticanja, nastala u bliskoj povezanosti s mehanizmima gradbe temeljnih kognitivnih modela, omogućuje u daljnjem procesu opažanja metaforičku konkretizaciju, odnosno preslikavanje izdvojene značajke emotivnog iskustva u postojeću vizualnu strukturu filma. Konkretizacija filmskog izraza i njegovo metonimijsko pozicioniranje svojstvima tehnike, kao operacije *a priori* metaforičkog metapozicioniranja u simboličku strukturu filma, same sadržaje nepovratno vezuje za emociju i njenu funkciju u krajnjem filmskom ishodu. U tom slučaju, egzistencijalna os filma (ono o čemu se radi ili u engleskom jeziku *subject matter*) provlači se metonimijskim kanalima formalne predočivosti koji su utjelovljeni u naše mehanizme svijesti. No, i bez svijesti o formalnom uređenju filma, više od razumijevanja, film se jednostavno doživljava, a na doživljajima razvija se interpretacija (tumačenje).

Na izgled, filmski označitelji su plošni i beživotni entiteti, no, pri pozornijem gledanju opažamo da se već kod minimalnog odstupanja, odnosno perceptivnog pomaka između svijetlijeg i tamnijeg područja stvara osjetilni naboj koji pokreće kognitivni proces u nekom smjeru. Kombinacijom ovih osnovnih razlika ili kontrasta potiču se fiziološke reakcije iz kojih nastaju primarne emocije. Time se stvaraju minimalni uvjeti za perceptivne tendencije i intuitivne procjene. Stvaranje apstraktnih vizualnih predložaka filmskom tehnikom povezano je s temeljnim estetskim uzbuđenjem koje proizlazi iz kombinacijske osi stvaranja simetrije, proporcije i ritma oznaka. Procesi uspostavljanja napetosti ovih bliskih odnosa parova, raznih međusobnih kombinacija i stvaranja kompleksnijih narativnih modela poglavito nalazimo u eksperimentalnim filmovima. Na osi kombinacije, uspostavljaju se specifična značenja metonimijskim odmjeravanjem vizualnih sastavnica, odnosno regulacijom pikturalnih elemenata, kromatskih vrijednosti i pokretnosti filmske trake.[353] U

[353] Obzirom na lingvistička istraživanja Jakobsona, David Lodge podrazumijeva da kontekstualna nabijenost književnog teksta simetrijama, paralelizmom i ponavljanjima uspostavlja sazdanost romana na osi kombinacije (metonimijska os). Nadalje, riječ je o modernističkom uspostavljanju svijesti o prividu pseudorealizma pa jezik, kao osnovno sredstvo komunikacije, ujedno je osnovno organizacijsko sredstvo realnosti i realističnosti teksta. U

opširnijoj varijanti serijalni i parametarski tip naracije igranog filma nastao je i bazira se na temelju avangardnih pomaka 20. stoljeća (Bordwell, 2005, 2013).

tom kontekstu poetika proznog teksta nije nešto što stoji izvan teksta već je ona ‚odmjeravajuća' sila jezika u iskazivanju ideje teksta. Više u: Lodge, David, *Načini modernog pisanja*.

6.2. Procesi metonimije u organizaciji filmske naracije

U vizualnoj organizaciji naracije procesi metonimije omogućuju izravni pristup našem složenom kognitivnom i emocionalnom sustavu. Metonimijski kanal s kojima je omogućen brz i efikasan način komunikacije s emocijama ligvistika opisuje u sklopu jezičnih izričaja koji su aktivirani ili aktiviraju primarne i složene emocionalne kategorije (Perak, 2014; Kovecsez, 2003; Krišković, 2009). U Perakovom primjeru: "*Glas mi je zadrhtao."* DRHTANJE GLASA STOJI ZA STRAH. Na razinama širim od lingvističkih istraživanja jezika metonimijska konceptualizacija emocija ima izraziti utjecaj na stvaranje kulturalnih modela i načina govornih i vizualnih reprezentacija (Niemeier, 2003; 2011).

Time se raznoliki načini neverbalne komunikacije pokretne slike ostvaruju procesima metonimije. Konceptualne pojave takvih komunikacijskih obrazaca mnogobrojne su već prema načinima na koji su izražajni modeli filmskih prizora ostvarili učešće i postali okosnicom vizualnog sporazumijevanja. Osjećanje prostora filmskog prizora uobličenog okvirom te njegovom plošnošću zahtijevalo je naročito osjećanje za prirodu prizora (Arnheim, 1962). U tom smislu metonimija se izravno odnosi na doživljajni i spoznajni ekvivalent filma.

Percepcija zahtijeva da vizualnim podražajima dajemo smisao koji se velikim dijelom odnosi prema postojećim informacijama senzornih mehanizama tjelesnog iskustva. Senzorni modaliteti kao što su osjeti, emocije, psihička stanja, potrebe, želje i nagoni neposredni su promotori doživljaja i konotativnih projekcija mišljenja. Takve su pojave relacijski važne smjernice pri integraciji s kognitivnom razinom vizualne percepcije. Inducirane optičkim pritiskom izravno su uključene u konceptualizaciju, sistematizaciju i kompozicionalnost sadržaja. Jedna od temeljnih funkcija mozga (uloga hipokampusa) pomaže da se emocionalne reakcije kontekstualiziraju, analiziraju i interpretiraju u skladu signala u dolazu i onih već pohranjenih. Povezanost osjetnih impulsa s postojećim znanjem i iskustvom o emocijama sudjeluje u stvaranju uvjeta za nadogradnju i za nova spoznavanja. Taj se proces odvija brzinom misli. Psiholozi smatraju da se vizualni i auditivni impulsi u mozgu obrađuju puno brže od ostalih kognitivnih impulsa pa u tom pogledu neke vizualne procjene mogu predhoditi svjesnim odlukama. Na taj se način tumače reakcije na uspomene koje stvaraju epistemičke situacije bez i najmanjeg kognitivnog doprinosa.[354] Pošto opisana rasprava između mozgovnog područja distribucije signala-odgovora traje kraće od treptaja između dvije sličice (fotograma) filma odluka i rezultat kognitivne procjene ovisiti će o sposobnosti intuitivne procjene. Ovo područje ne-svijesti (predlogičko stanje svijesti) primjećujemo pri snažnim dojmovima obuzetosti

[354] LeDoux, E. Joseph. (2002.), *The synaptic self*, Viking Press, New York

'živim' likovima i situacijama pri čemu figure postaju stvarne koliko i naša imaginacija o stvarnosti.

Na taj način narativne strategije oslanjaju se na metonimijskoj propusnosti emocionalnih oznaka (članovi kategorije ili subkategorije) s kojima se vrši inventivna konceptualizacija slike i mentalnih sadržaja. U preciznijoj formulaciji, vizualna percepcija bazirana na čistim optičkim podražajima ekranske slike neadekvatna je supstancijalnom poređenju s izravnom percepcijom. Razina intuitivne svijesti donekle je suprostavljena svjesnoj aktivnosti prepoznavanja pa se dublji sloj *osjetilne svijesti* (*eng.: felt meaning*)[355] može i mora razlikovati od racionalne prosudbe na površini zaključivanja. U tome razlikujemo emocionalno proživljavanje filma od racionalnog prosuđivanja njegova sadržaja.

Na podrazinama svjesne procjene neuroznanost raspoznaje stadije naših moždanih funkcija koji predhode svjesnom otkrivanju stvari (Phelps, 2004, Damasio, 2005). Također, na temelju opsežnih eksperimenata Antonio Damasio iznosi zaključke o postojanju područja nesvjesno organiziranih redova naše primordijalne vizualizacije. Funkcija neverbalne naracije slika u mozgu "*do koje dolazi mozgovima jednostavnijim od naših jest gradivo od kojeg se priče sastoje.*" (Damasio, 2005: 186) Kombinacije takvog neverbalnog sporazumijevanja "unutrašnjih" slika našeg moždanog aparata ovise o nizu činilaca koje Damasio vidi u zbivanjima u našem umu koje čovjek prenosi jezikom ili slikama. Indikativna je njegova usporedba s filmom:

> "*Filmovi su kao izvanjska reprezentacija nasličnija onom prevladavajućem pričanju priča koje se zbiva u našem umu. Što se zbiva u pojedinačnom kadru, razlike u prikazivanju lika koje omogućuje kretanje kamere, što se zbiva prilikom prijelaza montaže iz kadra u kadar, te što se zbiva u naraciji ostvarenoj osobitom juksta pozicijom kadrova, sve je to u određenom smislu usporedivo s onime što se zbiva u umu, zahvaljujući mehanizmima zaduženim za stvaranje vidnih i zvučnih slika, te napravama kao što su brojne razine pozornosti i radno pamćenje."* (Damasio, 2005: 186-187)

Može li se iz ove Damasiove opservacije zaključiti da je filmska naracija relacijski povezana s našim temeljnim kognitivnim procesiranjem osjeta i emocija? Doduše, istina je da već same filmske tehnike pri uporabi osnovnim vizualnim podacima mogu biti gradivo od

[355] Za razliku od instinktivne reakcije na vizualne podražaje eksperimentalna psihologija nalazi intuitivnu razinu promišljanja važnim procesom te za poimanje stvari i pojmova čvršćim uporištem i vjerodostojnim faktom. Geneologija rečenog pojma vodi nas do poznatog Pascalovog mišljenja o intuiciji ili "govoru srca" za koje se primjenjuju termini kao što je *heurističko prepoznavanje* ili *spoznajna intuicija*. Uputio bih na: Gigerenzer, Gerd. (2008.), *Snaga intuicije: inteligencija nesvjesnog*, Algoritam, Zagreb; Goldstein, Daniel G. and Gerd Gigerenzer. (2002.), *Models of ecological rationality: The recognition heuristic.* u: *Psychological Review*, Vol. 109, No. 1, str. 75-90; Oppenheimer, Daniel M. (2003.)*, Not so fast!(and not so frugal!): rethinking the recognition heuristic*, URL.http://psych.colorado.edu/~vanboven/teaching/p7536_heurbias/p7536_readings/oppenheimer_2003.pdf; (preuzeo, 23.03. 2014.)

kojeg se sastoje priče. Izrazite primjere profiliranja bazičnih vizualnih senzacija i maštovitost serijalne konstrukcije eksperimentalnog narativa nalazimo u primjerima čistog ili apstraktnog filma, u strukturalističkom filmu 70-tih i 80-tih te američkoj filmskoj avangardi. Premda je njihov sadržaj apstraktan, nepojmljiv za vizualni svijet kakav poznajemo i s kojim se susrećemo u prirodnom okruženju, s njima uspijevamo stvarati smislena djela. U razvoju igranog filma, uz sve poteškoće koje su filmaši imali s usmjeravanjem pozornosti na sadržaje, zadatak nije bio samo ovladati logikom prikazivanja sukcesivnih događaja u razumljivu narativnu kompoziciju, već se morao iznaći način kako da se prikažu složeni doživljaji i suptilni trenuci perceptivnog zbivanja koji nadilaze tehniku filmskog opisa. Ostvariti filmom instantno vizualno razumijevanje zahtijevalo je dodatni napor i vlastiti obol u umjetničkoj obradi prizora i teme. Iskustvenoj slici suprostavljena je ostvarena slika, a razlika je u uporabi i svrsi tehnike.

U suštini sve vizualne umjetnosti počivaju na materijalnom prikazu svog sadržaja unutar zadanog prostora određenog okvirom. U teatru okvir predstave razdvaja pozornicu od gledališa dok je na filmu okvir aksiološka mjera vidljivosti. Ma koliko ova poredba s teatrom bila uspješna, jer su sličosti filma s teatrom povijesno dokazane, razlika je više nego očita. Teatar ne pozna aksiologiju okvira i dubinu ekrana. Tim slijedom usporednih razlikovnosti filma od teatra možemo pratiti razvoj filma kao samostalne umjetnosti i raskinuti sve sličnosti s teatrom i književnosti. Pitanje slike, dakle, zadire u samu bit razvoja filmske umjetnosti.

U prvim fazama ranog filma analogija pokretne slike bila je sukladna magičnom djelovanju iluzije realnosti. Dovoljno je bilo odabrati zgodni događaj i postići izvjesni stupanj interesa**.** U nekim narativnijim oblicima interes se održavao atrakcijom gegova lišnih bilo kakvih tehničkih intervencija (osim plesnih i scenografskih). Horizontalni pogled i široki plan bili su dugo vremena jedina nevidljiva granica. Naravno, to je utjecalo na sadržaje prizora pa su filmovi s tog perioda bili pod snažim utjecajem kazališe estetike. Mnogi redatelji onoga doba dolazili su iz kazališnog miljea. Osnovna scenografija bila je u cijelosti vidljiva, a svaka izmjena sličosti ili otklon od standardnog pravila prikazivanja naprosto se smatrao greškom. Film se povodio za zaradom i udovoljenju zahtjeva proste publike naviknute na metaforu simboličke reprezentacije kazališne predstave. Vrijeme trajanja predstave bilo je ogranično trajanjem samog prizora pa se montaža filma mogla eventualno sastojati od spojenih cjelovitih prizora, a nikako od odlomaka prizora ili izdvojenih detalja. Ograničenje osjećaja prostornosti nadomještalo se cjelovitom scenografijom sličnoj kazališnoj dok se gluma, pošto govorimo o nijemom filmu, svodila na gegove i eksplicitnu mimiku. U tom pogledu posebno je interesantan prvi talijanski dugometražni igrani film *L'inferno* iz 1911. godine koji je

predstavljao ekranizaciju istoimenog Danteovog književnog djela (sl. 6.3.). Pitanje prostorne orijentacije svodilo se na kazališnu estetiku.

Sl. 6.3. Giuseppe De Liguoro, Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, *Pakao* (tal.: *L'inferno*), nijemi film, (1911.)

Vizualno ograničnje što nam nameće okvir slike očituje se prvenstveno u smanjenom opsegu vida. Direktna posljedica suženog vidnog polja jeste smanjenje osjećaja prostorne orijentacije i poremećaj relativnih veličina predmeta. Bliži predmeti na slici postaju nesrazmjerno veći od predmeta u pozadini slike. Kretanje tijela u prirodnom prostoru, uz kretanje očne zjenice, predstavlja za čovjeka jedan cjeloviti prostorni plan trodimenzionalnih vrijednosti. Ravnotežom tijela čovjek uspijeva održati aktivnim prijenos funkcije vida i ostalih osjetila na anatomski sklop mišćne mase. Pokreti očiju su toliko brzi i u skladu s našom kinestezijom da na to jednostavno ne obraćamo nikakvu pozornost. Za razliku od prostora slike, čovjek se u stvarnom prostoru vrlo lako orijentira pomoću širokog polja gledanja i osjećaja dubine.[356] Izdvojeni pogled, kao što ga daje okvir slike, prostor prikazuje u nekom izdvojenom planu i u strogom perspektivnom omjeru. Okvir se tako nametnuo za sredstvo pomoću kojeg se oblikuje perspektiva. Slijed paralelnih visina i širina osnovni su parametri arhitekture prostora i kompozicije prizora slike.

Ograničeni prostor filmskog medija stvorio je uvjete drugačjeg pristupa oblikovanju filma. Uz pomoć okvira slike omogućilo se izdvajanje prostornih cjelina i koncentracija na

[356] Iz Merlo-Pontyeve poznate rečenice koja definira zajedništvo više točaka promatranja "*Mi gledamo s jedne točke, ali u svom gledanju gledani smo odasvud*" možemo shvatiti da se gledanje odasvud preklapa s našim iskustvom koje ogromne vremenske udaljenosti sažima u vizualne epistemičke doživljaje. Dubina slike, dakle, odgovara našoj psihičkoj obuzetosti filmskog prizora. (Nap. a.);

njihove sadržaje. (Vidi sl. 6.4.) Razmišljanje filmskih stvaralaca u okvirima širih i blizih planova stvorilo je od filma sasvim različtu umjetnost od kazališne umjetnosti.

Sl. 6.4. Alfred Hitchcock, *Murder Me Twice, film,* (1958.)

Krupni plan, recimo, u potpunosti narušava koncepciju kazališog filma. Približavanje predmetima mijenja relativnu veličnu predmeta i dovodi do sve izraženije uporabe odlomaka prizora i izdvojenih detalja. Prizori su postali životniji, nestaju naglašne nepokretne scenografije te se sve više pridaje važnost realnom izgledu predmeta. Svladavši spojeve između razdijeljenih cjelina prizora u više planova, koji više ne narušavaju realističnost samog prizora, uspostavilo se plodno tlo za metaforičku sintezu filma s izvan filmskim prostorom zbilje. Planovi su nadalje, omogućili da se kontrolirano usmjerava pozornost publike na događaj. Iz toga izdvajamo specifične metonimijske postupke: nenametljivo odugovlačenje s konačnim rješenjima, uvode se elementi napetosti, isčekivanja ili sasvim neprimjetni označitelji.

Okvir je pozadina filma koji u rukama autora postaje temeljnim izražajnim sredstvom filma pomoću kojeg se ističe i usmjerava dramaturški utisak. Suženjem vidnog polja pojačava se koncentracija na birani sadržaj pa time pojačava autorova kontrola dramaturškog oblikovanja sadržaja. Vrijednost nevidljivosti izvan okvira (nadilaženje negativnog smisla odrezane figure kao što nam, recimo, krupni plan prikazuje samo glavu i vrh ramena dok ostatak tijela čini nevidljivim) potiče procese zamišljanja te zaprima novu dimenziju osjetilnosti koja postaje punopravno sredstvo napetosti u skladu s našim izvornim perceptivnim tendencijama senzornog selektiranja i programiranja. Na ovoj metonimijskoj ravni percepcije odvijat će se kasnija sistematizacija filmskih stilskih figura.

6.3. Metonimija primarne dramaturgije pokretne slike

Za razliku od ograničenosti medija slike ili riječi, u zbilji smo postavljeni pred bezgraničnost prostornih i vremenskih kategorija svijeta: ono je struktura koja oblikuje i oživotvoruje svijet. Osjećaj čulne ispunjenosti je temeljna životna energija koju pokušavamo razumjeti. Sukladno vremenu ni prostor nema granica. Slike su svijeta (ako se tako može reći) u izravnoj percepciji stabilne, postojane i sveobuzimajuće u prožetosti životne energije i totalnog smisla. Povezanost slika misli i vida je urođeno i zato se najčešće prema stvarnosti odnosimo kao prema jednom objektivnom obliku ne predmnijevajući da ta ista stvarnost za svakog čovjeka pokazuje drugačija svojstva, da obličje svijeta može poprimiti različite aspekte, biti ugodno, sumorno, nevino, proračunato, stabilno, varljivo, vedro pa čak i fantazija. Emocionalni i čuvstveni procesi mogu preoblikovati objektivnu sliku stvarnosti jer, premda naizgled ostaje nepromijenjena, rečeni su procesi značajna tema za umjetničku praksu. Značajni su utoliko što mogu narušiti postojanje jedne vidljive kvalitete te time potaknuti na drugačija mišljenja i poglede. Narušavanje stabilnosti metafore gledanja upućuje na preglednosti izvan dometa oka, na misaone koncepte i aktiviranje dubinskih procesa svijesti. Ovaj čulni aspekt refleksije naše svijesti čini nas individualnim i jedinstvenim bićima.[357] Prema našoj svijesti o jedinstvenosti koju posjedujemo (netko je manje podložan osjećajima, a netko više, netko više voli čokoladu, a netko bananu) možemo reći da svatko u sebi posjeduje načine prema kojima vrši interpretaciju stvari i pojavne aspekte svijeta. Načine interpretacije, u našem slučaju otkrivamo u rukovanju filmskim izražajnim sredstvima.

Promatranje svijeta u skladu mogućnostima filmske kamere značilo je stalno pronalaženje postupaka s kojima percepciju možemo približiti vizualnoj konstrukciji *priče svijesti* za koju Damasio nalazi da predhodi pojavi jezika jer je ono zapravo uvjet za pojavu jezika. Preciznije, deautomatizacijom slike postižemo dvostruki učinak: percepciju pridružujemo jeziku s kojim komuniciramo da bi u istom, u puku funkciju komunikacije, utisnuli trag svoje prisutnosti.[358] Na taj način stvari prisutne na ekranu postaju dijelom naše osjetilne percepcije. Time se oslobađa prostor za uzrečicu koja je oslikala suvremenu umjetničku praksu - *When Attitudes Become Form Become Attitude* (vidi u tekstu potpoglavlje 4.6. i 4.7.).

[357] Pitanja osjetilnosti i naše refleksije prema nagonima želje je svojstvo individualnih unutrašnjih spoznajnih aktivnosti. Ono je bilo uporište Baumgartenove estetike i ujedno područje raznih nesuglasja. Za više: Tedesco, Salvatore. (2000.), *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo

[358] Opširnije u: Bonitzer, Pascal. *Slepo polje* i *Slikarstvo i film*

Slika u viziru kamere tek je slika koju izvršava mehanička funkcija oka. Mentalna slika (predodžba) koju imamo u svijesti i koju želimo dostići jest slika više slíka. Vizurni realizam je u stvari mehanička slikovnica s definiranom listom opisa i jednim parohijalnim riječnikom uputstava kako nešto vidjeti. Otklon od takve prisile vidljivosti jest otklon od mehaničke predstave svijeta. Otklon je u stvari dijalektički odnos umjetnika s ograničenjem jednoobraznog pogleda. "Više" od onog što se nudi oku najmanje je vezano za vizurnu realnost koliko je reacijski utkano u otporu prema objektivnoj stvarnosti takve slike. Troma, netransparentna, nerazlikujuća pokretna slika suprostavljena je nastojanjima da se oko probudi, da se u oku aktiviraju mentalne relacije jedne nespoznate, ali intuitivno (duboko u "srcu") dohvatljive stvarnosti. Ta je stvarnost utkana u samu prirodu čovjeka i njegovu osjetilnu percepciju. Ona se nalazi u srži *theoria* s kojom je antika poimala vizualnu percepciju kao posebni pogled na svijet.

U percepciji filma predmeti su aperceptivni (zamjećujemo ih putem tehničkog medija pa predmeti gube na prirodnoj zamjetljivosti) zbog prirode ekranske slike, e da bi konceptualnom inovacijom (u prirastu značenja) postali refleksija jedne visokoosjetilne predstave spoznajne i psihičke naravi. U brzini sukcesivnog slijeda sličica nismo sposobni primijetiti efekt ekranske varke koji nas svojim ograničenjima i anamorfizmom uvlači u imaginaciju. Imaginarno je u filmu izmješteno u uvjerenju o prikazivanju zbiljskog pa se jaka implementacija psihičkog kontigenta raznovrsnih emocija (pomiješanost misli i osjećaja) oslobađa već pri ovom prvom susretu s pokretnom slikom. Na mentalnoj razini taj se učinak dešava u povišenom, ekstatičkom motrenju da bi se simultano poostvario u intenzitet doživljaja. U tom smislu dramaturški efekt filmskog ekrana počinje prije zamjećivanja pripovijesne sadržine. Ova se haptička kategorija percepcije izmješta u skopofiliju (sklop psihičkih konotacija) - ono postaje složeni izraz (zbivanje) implementiran u sámom postupku motrenja. U filmu umišljamo da su ljudi na ulici, umišljamo da vidimo svađu, umišljamo da je netko umro, umišljamo da su to živi ljudi. Međutim, ne umišljamo da su procesi prepoznavanja filmskih slika tijesno povezani s procesima osnovnih kognitivnih procesa i svakidašnjih životnih funkcija jer nesvjesni (nepojmovni) dio našeg uma može odlučiti i bez nas, može nas podrediti umnim i tjelesnim reakcijama koje na izgled ne odgovaraju standardnoj logici života, može nas postaviti u situaciju srama, smijeha, podozrivosti, lažnosti ili čuđenja bez šanse da ih sakrijemo od sebe samih. Iskusni filmofili ne zaziru od autorefleksivnog upoznavanje sebe na osnovu filmskih priča. Na taj način funkcionira i dobra literatura.

Za razliku od izravne percepcije, izum pokretne slike uvodi duboke promjene u naš pojam viđenja i vidljivosti - sažima zbivanja na vrlo ograničeni i plitki prostor ekrana kao da je u pitanju neka izvanjska sila. Obilježje filma je da sažima tendencijske i dramaturške ekvivalente stvarnosti, a ispušta kao suvišak nepotrebnu hladnu materiju (normativna stanja) s kojom ipak dijelimo veliki dio našeg stvarnog života. Pokretna slika nas prisiljava na ispravljanje anamorfičke strukture ekrana, na usklađivanje kontrasta, na odmjeravanje zastupljenosti u polju, na otkrivanje zakrivenosti, ili na povezivanje prekida između fotograma, kadrova i scena. Ovi *šavovi* filmske slike nisu bez ostatka poslužili Deleuzeu i Guattariju da fenomen filma povežu sa stanjem ludila.[359]

Dok gledamo film u stanju smo permanentnog šoka. Doduše, nije to stres u smislu duboke potresenosti nekim nemilim ili sretnim događajem, nego jedno blago stanje povišene psihičke napetosti. Gledanjem filma aktivnost vida i dijela mozga koji obrađuje vidne signale ne surađuje sa simultanim informacijama ostalih osjetila na način kako se to inače zbiva pri izravnoj percepciji. Adaptacijska moć subjekta postavlja određene zahtjeve prema filmu i našem tijelu kako bi se izvršila pravilna gestaltna transformacija. Ograničenost prostora vidnog polja i odsustvo vremena kakvo poznajemo iz iskustva svakidašnjice nadopunjuju se informacijama za koje ne možemo reći da u cjelini pripadaju pojmovnim slikama kakve smo već vidjeli ili doživjeli. Ogromni udio improvizacije našeg subjekta upletenog u mrežu otvorenih označitelja ekranske slike stvara sliku svijeta prema novo-stečenim iskustvima percepcije. No, i ta se iskustva prožimlju s procjenama o doživljenom, o virtualnim zamislima i skrivenim emotivnim saznanjima pa je za pretpostaviti da ekranska slika izvlači iz dubine naročite afekcije koje stoje tamo negdje u zapećcima svijesti. Iz područja nesvjesnog film proizvodi sljepljenu metonimijsku sliku sna.

Na elementarnoj ravni pokretne slike, rečeno je u predhodnim izlaganjima, povezivanje dviju sličica (fotograma) u vremenski kontinuitet empirijska psihologija nalazi u nesvjesnoj refleksiji (automatizmu) naše vizualne percepcije poznatijim pod nazivom *phi*-fenomen. Deleuze ga pretpostavlja ključnim faktorom pokreta, odnosno *intervalom*.[360] Medutim, u susretu s pokretnim slikama znanje o tom fenomenu ne pomaže nam da smanjimo intezitet prividnog šoka izazvanog ekranskom slikom. Već u početnom stadiju gledanja filma mozak se susreće s naporom da izvršava sve zadane funkcije percepcije koje mu nalažu

[359] Usp., Dosse, Francoise i Frodona, Jean-Michel. (2011.), *Žil Delez i slike,* Filmski centar Srbije, Beograd; Chateau, Dominique. (2011.), *Film i filozofija,* Clio, Beograd

[360] U enciklopedijskom rječniku interval je vrijeme između dvije jedinice u slijedu, međuvrijeme ili stanka (Anić i Goldstein, 2004). U Deleuzeovoj teoriji slike-vrijeme pretpostavlja se imaginaciji dok Johnatan Culler same intervale kao razmake između riječi i rečenica u književnoj proizvodnji razmatra za učinke stila koji mogu znatno promijeniti značenja njihovih leksičkih funkcija. Psihološko razmatranje intervala izložili smo u potpoglavlju 5.4. (Nap. a.)

impulsi i draži nadirućeg optičkog pritiska s ekranske ploče. Gledanjem ekranske slike naš pogled zahvaća aperceptivnu situaciju čiji je proizvodni efekt na skopički registar eksteritorijaliziran u odnosu na naučenost prema raspoloživosti podataka izravne percepcije. Eksteritorizacija i apercepcija, s kojom Benjamin otvara kritiku opažanja filmske slike, perceptivno je polje i kontekstualni okvir djelovanja umnih radnji pa možemo reći i idealizirani kognitivni model.[361]

U tom smislu drama započinje već s pokretanjem filmske trake u projektoru. Prvo vidimo crni blank-treptaj pa bijeli blank i projekcija počinje. To je početak radne kopije filma i početak percepcije pokretnih slika te već s prvim instinktivnim primjećivanjem predmeta u pokretu mi smo preuzeti 'magijom' ritma crno-bijelih polja. Riječ je o specifičnom zamjećivanju signala ordinarnog sklopa slike s kojima je Hans Richter proizveo prvi apstraktni film. Poput zamjećivanja djeteta od par mjeseci života, pokretna slika uspostavlja prizornu bazu s koje započinje apercepcija i prijelaz na simbolički režim eksteritorijalizirane svijesti ekranske slike. Primarna gestaltna razina osnovnih elemenata konstrukcije slike ne nastaje samo proizvoljnošću rada mašine. To je prostor nove dimenzije vizualne percepcije gdje skopički registar susreće elementarnu razinu svoje funkcije. Uronjeni promatrač u *skopofilijski proces* više ne može razdvojiti misleće od videćeg, zbivanje od percepcije.[362]

Rezultirajući je dojam predstava izuzetne živosti i uzbudljivog otkrivanja do tada još nezamijećenih odnosa i nezamislivih sinteza. Sjene postaju obrisi i završeci vidljivog dok pokret nastaje u mijeni njenih formi. Oko se povodi za događajima koji se otkrivaju u opažanju novog iskustva gledanja. Ovaj je oblik prostorno-vremenskog zbivanja dijelom metonimija naše unutarnje vremenosti, ujedno je predmetom poetske inspiracije i smisla djela. Plastičnost trodimenzionalnog efekta zamjenjuje funkcija čistih likovnih planova, koji sada, u uvjetima drugačije percepcije, prenose zagonetke i osjećaje enigmatičnog prostorno-vremenskog razmještanja.[363] To je perceptivna enigma ne samo pokretne slike već i nas samih u susretu sa simulakričnom prirodom vizualne percepcije.

---

[361] Pojam ICM (Idealizirani kognitivni model) opisali smo u potpoglavlju 1.1.(Nap. a.)

[362] Pojam *skopofilije* dolazi iz Freudovog pojma *Schulaust* koji označava užitak u gledanju u smislu da osoba promatra i biva promatrana. U tom se smislu ovlasti promatrača prenose na načine motrenja i predstavljaju faze motrenja. Najpoznatiji je slučaj djeteta koji baca lopticu i hvata je. Za više vidjeti: De Mijolla, Alain &Thomson Gale. (2005.), *International Dictionary of Psychoanalysis. Vol. 3*. London/New York..; također: Putnar, Josip. (2011.), *Skopofilija*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, Hrvatska, URL. http://hrcak.srce.hr/77696 (preuzeo, 20.05. 2015.)

[363] Riječ je o raznovrsnim konfigurirajućim odnosima dubine i pozadine koja je u filmu preuzeta na način da je postala prisilom filmskog jezika. Za više o efektima prostornog razmještaja kod filma vidi u: Ranciere, Jacques. *Filmska fabula*, str. 10; Također: Bordwell, David. *O povijesti filmskog stila.*

6.4. Metonimijske pojave u složenoj dramskoj perspektivi filma: metonimijski regulatori značenja

Budući je film ovladao optičkim uvjetima opažanja našeg oka moglo bi značiti da je ekranska slika baš ona ista slika koja se pri izravnoj percepciji proizvodi s druge strane retine. Međutim, značenje ekranske slike postiže se tek intervencijom u sliku. Zato je Mélièsov radikalni rez (kraćenje) postao sinonimom povjerenja u sliku, a ne u izvan filmsku stvarnost koja joj je naizgledna. Mélièsov rascijep unutar pokretne slike možemo tumačiti za otklon ili remećenje perspektivne paradigme jednog usvojenog pogleda na svijet. Méliès ga je učinio nadstvarnim (fantastičnim) dok se u pojavi igranog filma takav rascijep vezuje za prve znakove filmske dramaturgije i pojavu fikcije.

Kraćenje vremenskog trajanja film izdvaja iz vremenske zone stvarnosti. 'Oudart ga formulira prema otklonu: *za-što* se predstavlja distanca između vidljivog svijeta i vidljivog plana ekranske slike. Djelomična vidljivost na filmu provocira i budi znatiželju o cjelini jer je dijelom preuzima. Skratiti znači osujetiti iluziju prostorno-vremenskog kontinuiteta, narušiti stabilnost slike i dovesti promatrača u kritično stanje.

Dakle, radi se o stvaranju mentalnih koncepata na osnovu novih *izranjajućih slika* (eng: *emerging images*)[364] čija je nacrtna vidljivost predstava odsutnih stvari. Zato se prokazivanje vizualne iluzije prikazivačke tradicije pokretne slike tako tvrdoglavo obnavlja sve do današnjih dana. Svaka naša intervencija na slici ujedno je pokušaj i svojevrsno upozorenje s kojim se naglašava otklon od 'paradigmične istine'. Naglašavanje otklona stvara uvjete za neophodno medijsko konstituiranje značenja i plodno polje za buduće modelativne strategije filmske umjetnosti. Otklonom se remeti konfiguracijsko načelo očekivanja[365] pa se već na planu samog imaginarnog statusa slike javljaju transformacijske težnje za ujednačavanjem, nadopunjavanjem i povezivanjem u neku razumljivu i smislenu cjelinu. Na taj se način subjekt promatrača uvlači u gestaltni koncept grupiranja dijelova pošto ga gledanje samo dijelova slike potiče na mentalnu akciju senzornih odgovora, tj. perceptivnih tendencija najprimarnije faze pamćenja. Izranjajuća cjelina nastaje u rezultatu složenih kognitivnih procesiranja (segmentiranjem, identificiranjem i prepoznavanjem). Promatrač može razumjeti ili osjetiti cjelinu, ali tek u onom trenutku kad mu probuđena svijest

[364] Za više vidjeti u: NiloyJ.Mitra, Hung-KuoChu, Tong-YeeLee, LiorWolf, HezyYeshurun, Daniel Cohen-Or. (2009.), *Emerging Images*, vol. 28, no. 5, ACM Transactions on Graphics,
URL. http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.473.8913&rep=rep1&type=pdf (preuzeo, 11.09. 2014.)

[365] O načinima remećenja percepcije metonimijskim otklonom vidi u: Turković, Hrvoje. (2008.), *Retoričke regulacije*, AGM, Zagreb, str. 67-82

signalizira otklon od standardizirane 'istine'. Rancier je taj spoznajni trenutak uočio u vesternima Thomasa Manna, u "*razmiricama između žudnje i zakona, zamjenjujući ga sukobljavanjem dva opažajna prostora.*" (Ranciere, 2011: 23).

Riječ je o modernističkom pristupu filmu koji ima u zadatku usmjeravati pozornost gledatelja 'greškama', tj. otklonima ili vizualnim fragmentacijama ili pomacima vidljivosti. Obzirom da se ispravljanjem proizvode mišljenja i potiče misaona refleksija na diferentne sklopove slike, takva filmska slika zalazi u područje nadstvarnog. Možemo reći da se ovim načinom uspostavljaju relacije s fantastičnim "*jer je, realno govoreći, sve to izmišljeno*." (Laffay, 1971). Takvim, gotovo magijskim učinkom, filmska slika na vrlo proturječan i dramatični način ostvaruje svoju dramaturšku vrijednost i skopofilički učinak kojim se omogućuje da se dramaturgija slike na gotovo neprimjetan način nametne za stvarno (dokumentarni film, fikcija). Mogućnost da se iz tzv. nevidljive (autorske) pozadine utječe na koncepte mišljenja govori o dubokoj ulozi metonimijskih kanala na doživljaj slike. Postupak njihovog otvaranja (propusnosti) prema subjektivnosti preklapa se s osnovnim postavkama dramaturgije.

Drama je vrlo stari pojam s kojim su se na neposredan način (sukobom) izricali kompleksni misaoni stavovi. U osnovi svake priče drama je jedan od načina pomoću kojeg se postiže emotivno sjedinjenje promatrača s djelom, bilo književnim, filmskim ili kazališnim. Dramski tekstovi kao proizvodi fikcije imaju korijen u realnosti što ih čini relacijski vezanima za prilike iz svakidašnjice pa se povezivanje i sjedinjenje s djelom implicite referira na stavove, ubjeđenja, ideje i primisli koje imamo izgrađene prema našem znanju o svijetu oko nas. U grčkom kazalištu dramu obilježava mitska dimenzija sudbonosnog susreta koja leži u podlozi svakog zbivanja. Sastavni dio drame za Aristotela je bila priča (grč.: *mythos*) koja se u dramskom dijalogu pretvara u radnju i zbivanje. Danas je zbivanje u rukama autora ili subjekta kroz čiji govor nastaje slika neposredne doživljajnosti. Prema Vladimiru Bitiju, podvajanjem pripovijedača u doživljajno *ja* subjekt govora izmiješta svoju poziciju, s koje stječe svoja obilježja kao predmet iskaza, u *biće diskurza*.[366] Iskaz se na taj način, recimo u romanu, subverzivno provlači cijelom linijom teksta, remeti ga i odstupa od pravila opisivanja. U postmodernističkoj prozi Lodge ga nalazi u stilu pisanja te time metaforički predznak iskaza mijenja u metonimijski izraz što podvlači uporabu cijele lepeze stilskih otklona, od sižejne konstrukcije priče do razvrgavanja fabularnog koncepta kao vrste unutarnjeg sukoba kojeg proizvodi jezik i njegova uporaba. Tu su, dakle, prisutni obračuni sa

[366] Biti, Vladimir. (2000.), *Pojmovnik suvremene književne i kulturalne teorije*, Matica hrvatska Zagreb, str. 228-231

samim sobom, s konvencionalnim, teoretskim ili paradigmatskim (u subverzivnom smislu ih možemo imenovati 'zatvorenim') znanjem i ‘službenim’ oblicima svijeta. Na ovoj se koncepciji pripovijedanja uglavnom temelji formalistička teorija pripovijesnog žanra (Tomaševski, 1968) i Bahtinova teorija romana (Bahtin, 1989). Culler je, pak, razmatra prema pitanju o literarnosti teksta:

> "*Zamisliti se nad literarnošću znači imati u vidu, kao sredstva za analizu tih diskurza, književnošću izmamljene čitalačke prakse - odgoditi zahtjev za neposrednom razumljivošću, promisliti učinak načina na koji je nešto rečeno te obratiti pozornost na tvorbu značenja i zadovoljstva.*" (Culler, 2001: 52)

Značenje pojma drame dolazi iz glagolskog korijena riječi *dran* što na grčkom označava djelovanje, činjenje ili zbivanje pa su se u teorijskom smislu dramaturški oblici povodili za retorikom i raznim postupcima stilizacije teksta u namjeri pobuđivanja osnovnog interesa i pozornosti gledatelja na sadržaj. Obzirom na temeljne načine kazivanja Vladimir Biti izdvaja dvije osnovne vrste dramskih radnji: jedna vrsta dramaturgije odvija se u prezentu neposredno se vezujući za diskurzivnu prirodu iskaza (dijaloške scene, izravni sukobi i akcije, vidljivi učinci medija) dok u drugom slučaju pojedini pisci i sineasti izbjegavaju takav neposredni, efektni tip izlaganja priklanjajući se poziciji fokalizatora radnje, tj. iskazivača.[367]

Za razliku od diskurzivnog iskaza gdje se pripovijedač podvaja u *implicirano ja* kao biće diskursa, potonji transparentni način iskazivanja svojim podvajanjem u *pripovijedno ja* otkriva sebe kao nadpromatrača ili "tematizirano ja". Ovu distinkciju dvaju temeljnih odrednica iskaza kao svojevrsnih polova dramaturškog planiranja Biti nadalje razlaže kroz dvojni aspekt ili pristup obradi teksta: s jedne strane izraženi diskurzivni elementi kroje se kroz gramatičku i pragmatičku strukturu djela naglašavajući prezentnost i modelirajuću snagu materijalne osnove medija dok se skrivanjem govornika iza iskazivača svoja obilježja pripovijedač stječe kao predmet iskaza, izostavlja direktna imenovanja vršilaca radnji ili se služi 'oponašajućim' načinom neutraliziranja modalitativnih svojstava medija.[368] U filmu se takav retorički pristup zagovara zakrivanjem jednog oka, a opravdava činjenicom da se gledanjem filma pristaje na iluziju. Time se, prije svega, kompromitira poetika filma bezbrojnim kombinacijama stereotipnih formulacija zasnovanih na ‘krajnjim’ značenjima. Transparentni iskazi u filmu omogućuju kontinuitet praćenja radnje i nenametljivost samog filmskog postupka pripisivanjem istih oponašanju svijeta zbilje. Tim stavljanjem filmskih

[367] Ibid.
[368] Ibid.

figura u postojeću kategoriju klasične strukture pripovijedanja zanemaruju se funkcije vizualnog opažanja.

Iskazi s relativnom neprimjetnošću/ transparentnošću optičkih uvjeta ili medijske izrađenosti pozornost žarišno vezuju uz same događaje:

> "*Promatračke su promjene na montažnom prijelazu - barem u sklopu scene praćenja istog prizora - transparentne, tj. pomoćne, ne privlače pozornost same prema sebi, gledatelj ih nije 'središnje svjestan'. Normalno se ne uočavaju prijelazi između kadrova kao nešto razdvojeno ili različito od same strukture prizornog zbivanja. Raskadriranje scene je 'asimilirano' u samu strukturu zbivanja pa je, između ostalog, dojmovno nerazlučivo od te strukture. Gledatelj jednostavno prati prizor tijekom odvijanja scene, a čini li to s pomoću montažnih rezova ili pratećih panorama i vožnji, toga obično nije svjestan ako upće i jest.* (Turković, 2008: 47)

U opreci od vizurnog realizma, pojavljuju se ometanja prokazivanjem stabilnih radnji i naglašavanjem montažnih spona (u filmu ih najlakše zamjećujemo na planu interpunkcija), narušavanjem jasne vidljivosti (distorzijom slike, uporabom primjetnog optičkog efekta), otklonom od promatračke norme tipične za neometano usmjerenje gledateljeve pozornosti (ekstremni rakursi, dekadriranja) ili složenom uporabom stilskih otklona od normativno usvojenih modela konvencije neometanog promatranja.

U sklopu francuskog novog vala 50-tih i 60-tih godina prošlog stoljeća Godard uvodi tzv. *jump cut* s kojim remeti osnovno pravilo neprimjetnog reza tako da samo sredstvo izvedbe (rez) postane predmetom sadržaja. Godard, kao što je poznato, uvodi svijest o izvedenosti sadržaja i bezličnom nacrtu klasičnog filma suprostavlja upravo ono što klasična koncepcija nastoji zakriti: *vidljivost nacrta*. Prekidima se postiže skokovitost promjena prizornih situacija pa promatrač stječe dojam o artificijelnosti filma i njegovim realnim mogućnostima. Simbolički, mogli bi reći da se otvara ono drugo, zatvoreno oko zaduženo za pitanja. Premda bi se moglo pomisliti da će se takvim stalnim prekidanjem kontinuiteta narušiti jedinstvo pripovijedne građe ili iznervirati gledatelja (kako bi to bilo da se tijekom kazališne predstave svako-malo pali dvoransko svjetlo ili se svako-malo navlači i otvara scenski zastor?) čini se da referiranjem na prirodu medija određene distorzije pojačavaju misaone učinke i ono neophodno konceptualno premiještanje sa sadržaja na elemente s kojima se izranjajući sadržaji ostvaruju.

Nadalje, učinkovitost *jump cut-a* uviđamo u efektnom lišavanju tzv. hladne materije što pomaže da se predvidljivosti reduciraju i s tim izoštre samo oni "interesantniji" dijelovi zbivanja za koje možemo reći da su interesno nabijeniji. Ako smo pozorniji u gledanju, primijetit ćemo da Godardova uporaba *jump cut-a* ima dvojaku ulogu: reduciranje i sažimanje

u dinamičke jedinice koje upućuju na samo zbivanje i otvaranje prostora za isčitavanje namjere autora koja očigledno stoji u namjernom narušavanju i prokazivanju retoričke prevare 'velikih' tema ljubavi, sreće, tema društvenog ugleda i mita. U filmu *Je vous salue, Marie* (Zdravo Marija) iz 1985. godine Godard s posebnim zadovoljstvom prosuđuje osnovna načela modernog života i enigmu biblijske priče o Mariji i njenom bezgrešnom začeću. Briljantnim mozaičkim razmještanjem situacijskih planova film se doima kaotičan jer narušava poznati propozicijski plan klasičnih obilježja naracije. Tek na razini višoj od osnovne radnje shvaćamo da su narušavanja kontinuiteta ujedno izmještene pozicije autorovog mišljenja s kojih se stalno oslobađaju potencijali sumnjičavosti. Može se reći da Godardovi filmovi od gledatelja nastoje napraviti policijskog inspektora čija je osnovna zadaća prepoznati tko laže, a tko govori istinu. Godardovi su filmovi stvarni koliko je stvaran i naš jezik. Stalnim metonimijskim premještanjem dijelova scena na kombinacijskoj osi remeti se sadržaj i aktualizira rema dok *jump-cut*, već sam po sebi ulazi u prednji plan opažanja i s tim komentira pozadinu tradicijskog svjetonazora klasične regulacije teksta. Na taj nas način proturječno filmsko zbivanje uvlači u dijalog s autorom i ulogom medija što u daljnjem implicira kvalitetnu diskusiju za vrijeme gledanja i poslije gledanja filma. Mehanizmom metonimijskog prizivanja disparatnih jedinica povezujemo različite dinamičke jedinice/fragmente u jednu mozaičnu sliku: više latentnih jedinica udružuju se u jedinstvenu predodžbu. Narušavanjem predodžbenog očekivanja stalnim upućivanjem na razotkrivanje (osujećenje) principa spajanja (na mogućnosti novih spajanja) narušava se gledanje jednog oka i potiče se svijest o djelu što nas u konačnici prisiljava da tijek zbivanja pratimo na način različit od neposrednog obmanjivanja iluzijom.

Stalnim uočavanjem materijalnih učinaka (pod materijalne učinke podrazumijevamo indikatore izrađenosti, različitosti, u navedenom primjeru aktualizaciju filmskog reza, takozvanog *jump cut-a*) sadržaji se konceptualiziraju prema dostupnosti formalnih obilježja medija što omogućuje da se medij postavi za jezik (film nam govori svojim izražajnim sredstvima) pa se određena govorna funkcija filmske slike podrazumijeva i kao filmsko-narativna. Zacijelo bi bilo užasno teško, ako ne i nemoguće Godardove filmove prevesti u literarnu formu.

Ovo je osobito važno u pojavi eksperimentalnog filma (apstraktni, strukturalni, avangardni) koji se gotovo u cijelosti odnosi prema navedim optičkim uvjetima dovodeći "normativno" praćenje sadržaja u stalnu krizu i sumnju sve do negiranja bilo kakve sličnosti prizora sa svijetom oko nas (vidi: apstraktni ili čisti film). Narušavanjem prirodne vidljivosti eksperimentalni filmovi utemeljuju svoj smisao estetskim otklonom od konvencionalnog

gledanja filma, uvode dramski sukob na primordijalnoj razini skopičkog registra i više se vezuju za znanstvene, metafizičke ili mistične konotacije filmskog djela nego za one kvazi zbiljske koje autori eksperimentalnog filma smatraju oponašajućim, iluzornim te s toga podložnima negativnim učincima proizvoljnih propagandističkih zahtjeva društa i dominantne kulture mišljenja. U sklopu toga žanrovske su podjele eksperimentalnog filma ili igranih filmova s izraženim posebnim ili eksperimentalnim karakteristikama naracije nezamislive što ih određuje kao subverzivna, zasebna i autorska djela.

No, bez obzira na vrstu izlaganja, neizostavna logika iskaza bilo da je usmjerena prema stvarnom ili izmišljenom svijetu ne isključuje obradu priče unutar strukture medija u kojem se različitim postupcima konfiguracije i defiguracije ostvaruje dinamika radnje, usmjerenje pozornosti i misaona širina priče. Usmjerenost na iskaz kao predmet izlaganja, prema Jakobsonu, osnovno je distinktivno obilježje svakog umjetničkog djela (ono je proizvod umjetničkog diskursa) i kao takvo ono podrazumijeva raznovrsnost načina izlaganja s čim se vrši organizacija iskaza. Osobiti status metonimije u takvom tipu narativne organizacije nalazimo u interpretativnim otklonima od konvencionalnih shema pa se metonimije ističu svojim obilježavajućim učinkom koji je u stvari nevidljiv i remečući znak, a s tim, ujedno, važno distinktivno obilježje:

> "*(...) javlja se kao svojevrstan 'granični znak', upozoravajući stilski obilježavač tematskog prijeloma kao sredstvo metodološkog vrednovanja mjesta kao posebno važnog u tijeku filmskog pripovijedanja*." (Turković, 2008: 81)

Pod metonimije podrazumijevaju se, dakle, perceptivna zbivanja s kojima neprimjetno utječemo na predodžbene aktivnosti, na promatračevo pojačano zanimanje, intezivnije umno praćenje i na njegov spoznajno-doživljajni angažman. Ove indikacije metonimije možemo pojmiti i prema Bahtinovoj ideji *ozbiljnog iskaza* koja ne isključuje autorovu odgovornost prema djelu u što se neizravno uključuje i problemski odnos medija prema djelu u smislu njegove pragmatičke i društvene kondicioniranosti iskaza kao i problematika intertekstualnih premještanja (Bahtin, 1989). Bez obzira na transparentni tip predstavljanja, s povlačenjem Bahtinovog pitanja o umjetnikovoj odgovornosti u prednji se plan umeće etički koncept umjetnikova djela. Pogodnost metonimije kao neophodnog sredstva za narativno izlaganje pogoduje i u strategijama upozorenja o svijesti nadpromatrača što rezultira orijentacijski lakšem snalaženju kritičkog promatranja načela izlaganja, problematizira se odnos između estetskih koncepcija i etičke utemeljenosti.

Problemski odnos otklona od svakodnevice metonimija konceptualizira u umjetnički doseg poetike autora. To je, naime, posebno važno u detekciji izravnih i neizravnih načina

pripovijedanja. Istaknuti primjer metonimijskog tipa konceptualizacije otklona nalazimo kod japanskog redatelja Jasujirōa Ozua. Njegova autorska pozicija nalazi mjesto u aktualizaciji donjeg rakursa. (Vidi sl. 6.5.) Donji rakurs kamere naglašava upravo transparentnu funkciju filma sukladno estetskoj namjeri da se filmski realizam shvati za sredstvo komunikacije.[369] To je Ozuov umjetnički stav. Razumijemo ga prema definiciji filma kao apstraktni jezik i simbolički sustav koji može približiti fizički svijet pojava našim načinima rezoniranja, ali u istom, on je metonimija, tj, otklon potreban da bi se u tim istim slikama utkala njegova komentatorska uloga. Ozu ne skriva svoju komentatorsku poziciju pripovijedanja niti ulogu medija u konstruiranju značenja. Donji rakurs postavlja promatrača u proscenij komentara. Gledanjem Ozuovih filmova ima se osjećaj da je donji rakurs zamjena za *benshijevu*[370] ulogu u nijemim filmovima. U Ozuovim smo filmovima uvijek izmaknuti iluziji realističnosti na način na koji nas Brechtove predstave prisiljavaju na primjećivanje načina na koji su izvedene.

Ogoljavanjem uvjeta prikazivanja njegovi filmovi nadilaze mimetički koncept realizma stalnim osujećenjem istog: prisiljeni smo na stalno kritičko promatranje jedne vrste filmskog kazališta stalnim uvidom u materiju teksta. Ovo uvjerljivo izjednačavanje promatrača s pozicijom autora nametnuto je stilskim otklonom od one nemisleće 'prigodne' pozicije očišta. Točka promatranja je unutarnji ključ (eng.: *intrinsic key*) koji simultano vremenu predstavljanja otkriva medijski prostor naracije te time promatrača podređuje koncepciji scenskog promišljanja, analiziranja i tumačenja. Takav je dinamički odnos između mentalnog prostora gledatelja i filmskog prostora zbivanja blizak upravo po pitanju realističnosti same predstave i činjenici da je konceptualizacija realističnosti sukladna tehnikama pripovijedanja.

Sl. 6.5. Yasujirô Ozu, *Put u Tokio*, igrani film, (1953.)

[369] Ovakav primjer koncepualizacije linearne perspektive nalazimo kod Masacciove freske *Svetog Trojstva* u firentinskoj crkvi *Santa Maria Novella*. (Nap. a.)
[370] U Japanu su *benshi* bili naratori nijemih filmova. (Nap. a.)

Ozu je jednostavan, lišen naglašavanja i ukrašavanja vizualnih podataka. U njegovim se filmovima konceptualno minimaliziranje gotovo svih aspekata narativne strukture očituje kroz sustavno ogoljavanje realističnosti. Prostorne i narativne koncepcije su ujednačene s vizualnim stilom metonimijske redukcije. U stilu *uskog grla* "sa što manje reći što više" Ozuovi filmovi ne dvoje o tome da su medijske izrađevine. Kompozicija i konstrukcija filmske priče potpada pod ingerenciju "očišta" što se odrazilo na njegov osobni pristup sadržaju suspregnutih emocija i naglašavanja dijaloga do granice suzdržanog recitiranja. Baratanje stalnim filmskim svojstvima, koji su se tijekom razvoja filma usidrili u 'interesnom' kutu s kojeg se promatra događaj, postaje moćnim oruđem u tretiranju sadržaja pa se i sam pristup sadržajima i osnovnim temama razvio u osobni rukopis umjetnika. Taj je rukopis kod Ozua postao izvodom drame: donji je rakurs otklon od norme koji potencira promatračku svijest na način da gledatelja nesvjesno postavlja u poziciju kritičkog promatrača životnih situacija. Na taj je način uporaba donjeg rakursa postala istaknuto obilježje sineastičkog postupka. To je metonimijsko sredstvo uočavanja specifičnog značenja i ujedno je vizualni kôd cjelokupne Ozuove filmografije.

S pravom se može reći da je čudo filma promijenilo sliku svijeta otkrićem fikcije kao stvarnosti. Analeptičkim premještanjem slike s perspektivne ravni ekrana u mentalni prostor imaginacije postavili su se temelji začudnog realizma budućeg filma. Učinak sličnosti ipak nije nadvladao osjećaj razlikovanja te iste slike od živog svijeta. Medijsko promišljanje i niveliranje ideje o stvarnosti s idejom slike pokreće nove identifikacijske norme u relaciji filma i svijeta oko nas. Otkrivanje svijeta preko slike, Ranciere vidi u sve manjem oslanjanju na ono što vidimo prema svijetu, otkrivajući percepciju slike u samoj aktivnosti vlastite produkcije prema svemu onome što je čini slikom. (Ranciere, 2011) Obrat je značajan ukoliko se otkrivanjem nove pozicije slike premiješta fokus autora s vanjskog promatranja (transparentni iskaz) u djelatni pogled *diskurzivnog ja* primjenom svijesti o otklonu koji je na slici nalogom aktualizacije i potrebe za promjenom. Film ne želi gledati svijet onako kako mu to nameću pravila automatskog gledanja. U samom gledanju, u nalaženju "svog" pogleda na svijet film nalazi uporište u razmjeni autorove svijesti i svijesti publike. Senzibilizirani odnos filma i svijeta postaje autorov rukopis. Značenjske osobine slike traže se u načinima podešavanja enigmatične strukture vidljivosti i s njom potaknutih mentalnih slika i dubinskih asocijacija. Indikatori izrađenosti filma, koji se u kognitivnim istraživanjima navode u pojmu različitosti, stalna su svojstva filmskog rukopisa. Oni su, ujedno, indikatori selektivne

kategorije medija te kao takvi metonimijski su pokretači misaonih procesa i neizravni regulatori značenja.

6.5. Ograničenje - prekoračenje: problem nevidljivosti Mélièsovog filma atrakcije

Sudjelovanje u filmskom događaju uvjetovano je ograničenjima i nedostatkom perceptivnih indikatora. Odsutstvo prirodnih uvjeta opažanja zamjenjuje sposobnost našeg imaginarnog režima da manjak slike nadoknadi viškom uzbuđenja. Problem nevidljivosti Méliès vješto koristi za pojave koje su postizale fantomski učinak. Povijesna je činjenica da se pojavom pokretne slike estetski doživljaj promatračeve kontemplacije poremetio neprekidnim uvlačenjem u emotivnu relaciju pri čemu se uvučenost gledatelja u sam tijek događanja odvijao do mjere hipnotičkog poistovjećivanja sa zbiljom. Takva lebdeća pozicija unutarnjeg motrenja (Lacan govori o izmještenom subjektu) sugestivno dokida razliku između filma i fikcije te fikcije i stvarnosti. Time se otvarao put psihički motiviranim situacijama čija se pojava najizravnije reflektirala na kasnijim idejama filmske dramaturgije i njenog tijela naracije.

I sami smo se uvjerili da filmski prizori i situacije nabijene podražavajućim i kondenziranim efektima ekrana potiču i stvaraju privid nekim realnim aspektima života što je, naravno, pogodovalo efikasnoj primjeni metonimijske i metaforičke zamjene fiktivnog za stvarno. Filmske su priče doslovno postale životne priče. U ideji filma jedne čiste osjetilnosti Jean Epstein je propagirao izravno usmjeravanje na doživljaj teksta (Ranciere, 2011). Na taj se način podvajanje doživljajnog "ja" jednakomjerno odnosi bilo na stvaranje atraktivne vizualnosti, bilo na narativnu složenost istih. Nadalje, fenomenološke studije ukazuju da je identifikacija autora i slike potakla razne individualističke pristupe i omogućila nesputani razvoj imaginarne konceptualizacije. Preciznije, u sklopu dramaturškog i tematskog aspekta priče, subjektivna uloga autora, koja se prenosi elementima strukture filma na funkciju iskaza, značajno se združuje s dramaturškim oblicima filmskog izričaja. S jedne je strane duboka umjetnička svijest radikalizirala metonimijski otklon filmske slike od besciljnog poistovjećivanja s vanjskim svijetom zbilje dok se s druge strane odsutstvo prirodnih uvjeta opažanja razvilo u specifične tehnike istančanog pobuđivanja imaginacije. Aktualizacijom stalnih svojstava filma, primjerice, mogli su se postići specifični značenjski i psihički učinci - istaknuti specifični vizualni oblik predmeta ili radnje te ih upotrijebiti za profiliranje naročitih dramaturgija i posve novih narativnih tehnika (Arnheim, 1962).

Povezanost vizualnih označitelja s našim dubinskim procesima kognicije i sposobnostima konceptualizacije istih u mediju filma nedvojbeno korelira strukturi i logici prirode slike i njima bliske, metonimijske, veze sa sadržajima i konceptima umjetničke

proizvodnje zbilje. Za razliku od analogije izvedenog prikaza neke druge zbilje, u rukama Méliès filmska slika postaje mjestom konkretne umjetničke akcije i samim načinom proizvodnje umjetničke zbilje. Primjer Méliès ukazuje na blisku povezanost nevidljivih svojstava percepcije i filmskih sredstava izražavanja s kojima nevidljivosti slike postaju sastavnim dijelom imaginacije i začudne psihičke reakcije.

Za razliku od metaforičke sinteze slike i izvan filmskog svijeta, metonimijski procesi nastaju u svijesti o medijskoj razlikovnosti i medijaciji - određeni su ograničenjima medija s kojima pokretna slika potiče imaginaciju i provocira psihičku reakciju na snalaženje u prostoru vremenosti zbivanja. Rezultat je fantastična uvjerljivost prizora koja je poslužila Méliès u predstavljanju nevidljivih čuda svijeta kao egzemplarnih primjera filmske atrakcije. Adaptacijom subjekta na ograničenost ekranske slike proizvedena su specifična metonimijska značenja. Ona nam ukazuju na strukturu i logiku djela kroz manje-više postojane i u realnosti medija sukladne odnose koji izravno sudjeluju u generiranju i oblikovanju imaginarnog i simboličkog ustroja slike. U tom slučaju metonimijska artikulacija razlikovnih potencijala slike potiče mentalne procese na ekstenziju (prekoračenje) mišljenja, pojmova, stanja, ili akcija neophodnih u oblikovnim postupcima filmskog materijala, utječe na njihovu recepciju i konačno uživljavanje promatrača.

U tom kontekstu metonimijski procesi aktivno posreduju u percepciji pokretne slike i pokretanju procesa sukladnih (kontigvitetnih) onima izravne percepcije. U razmatranju metonimijskog učinka na ranu kinematografiju analizirati ćemo temeljni filmski postupak Méliès produkcije kao paradigme filma atrakcije. Pri tome će se analizom filmskog reza ukazati na izvorni doprinos metonimije u produkciji i interpretaciji filmske umjetnosti.

Poznato je da je rani film bio sputavan magičnom sličnošću sa živim svijetom što se posljedično odrazilo na nedovoljnu koncentriranost publike na selektivne kategorije koje sliku čine slikom. U potpunom povjerenju prema onomu što slika prikazuje nije se vodilo dovoljno računa o optičkoj varci s kojom se pokretna slika nametnula procesu perceptivnog poistovjećivanja. S toga je Méliès montažni trik bio prvi izvorni medijski trik pokretne slike koji nije remetio gledanje već sjećanje na slike koje su mozgu poznate i istovremeno izigrane. Izmicanjem povjerenja u poistovjetivost pokretne slike i uopćenog koncepta zbiljskog, Méliès magična pojavljivanja i nestajanja figura nisu poticala neke nadnaravne pozicije svijesti već su bila samim uvjetom konstituiranja smisla onog što izmiče oku, a to je začudnost ili paradoks fizičkog svijeta filma. Začudnost je u Méliès filmovima metonimijski oblikovana 'šizofreničnim' rezom. Rez je, ujedno, bio glavni posrednik u vršenju promjene onog što je bilo i onog što će biti - iznenađujućeg i urnebesnog.

Da bi se pobliže upoznali s utjecajem metonimije na proširenje narativne funkcije pokretne slike potrebno je medij pokretne slike postaviti u pravilni položaj između optičke ekranske slike i zbivanja naše perceptivne intervencije. U tom slučaju translacijski alat (kamera) s kojim se umjetnik služi, tj. ograničeni uvjeti njene tehničke podešenosti nameću se u podjeli živog odnosa komunikacije i sadržajnog naloga kojeg valja ispuniti. Premda je izum pokretne slike pokrenut znanstvenom intuicijom u potrazi za instrumentom s kojim se može izmjeriti optički pritisak na mrežnicu oka, dokaz stvarnosti tog pritiska su anamorfična plošna tijela ili oblici koji reflektiraju jednu različitu sliku od slike naše izravne percepcije.

Takozvana "slika-stvarnost" u prvo je vrijeme svog postojanja odisala velikim povjerenjem u fotografski obrazovano činjenično stanje svijeta. Međutim, prikazivanjem iste nisu se mogli postići potrebni uvjeti "neizvjesne" napetosti kako bi se publika mogla zadržati na duže vrijeme. Propast Lumièreve dokumentarističke koncepcije bio je ogledni primjer gubitka interesa publike u sliku-stvarnost. Ključni doprinos u stvaranju budućih narativnih koncepcija pripada pionirskom pothvatu Mélièsevog magičnog realizma. Dokumentarističke snimke braće Lumière ne možemo smatrati za filmske uratke na način na koji nam Mélièsev rad sugerira novi vid umjetničke motivacije. U opoziciji Lumièrevog rada Mélièseva se uporaba pokretne slike pretpostavlja praktičnim povjerenjem u sliku po uzoru na Daguerrov ideal fotografije. Uporaba realističkog dojma filmske slike kod Mélièsa ima konceptualni značaj.

Mélièsev montažni trik do dana današnjeg nije izgubio na svom fascinantnom učinku iznenađenja. Kad se ispaljuje na Mjesec, rezom se postiže eliptični efekat onestvarenja dovoljan za izazivanje psihičkog podražaja čuđenja i smijeha. U kontekstu filma Mélièsev trik nije supstancijalni čin nekog *master mind* efekta nego je njegovim sastavnim dijelom, ono je *nevidljivi šav* između dva fotograma. To je *interval* pomoću kojeg se postižu lažirani uvjeti vizualne percepcije, sad paradoksalne slike-stvarnosti. Ako Mélièseve filmove sudimo iz perspektive žanra fantastike ili horora, kakvi su u to vrijeme na književnom planu zauzimali književni tekstovi Guy de Maupassanta, Dina Buccatia ili Edgar Alana Poa, onda je sažimajuća moć fantomske elipse temeljna figura koja svoju nevidljivu poziciju u gledanju pretpostavlja prednjim planom interesa ili aktualizacije. Drugim riječima Méliès nas uvodi u psihotički doživljaj opažanja druge vrste za razliku od Lumièrevih slika razglednica. Bezrezervno povjerenje u gotovo religioznu istinitost slike s jedne strane i njeno prekoračenje u svijet fantastike otvoriti će kasnije mnoge rasprave o istini i lažnosti filma.

U čemu se sastoji Mélièsevo prekoračenje istine? Podrivanjem parohijalne istine pokretne slike pozornost se usmjerava na njenu imaginarnu bit, na lažnost s kojom nam slike

prezentiraju stvarnost i izbacuju nas u orbitu čuđenja i prostora mentalnih kalkulacija za čije rješenje do daljnjega nismo sigurni. Méliès je uporabio sliku ne da bi pogodovao daljnjoj metaforizaciji, stvorio točne kopije, duplikate stvari ili neke nove pjesničke slike, nego s namjerom da nas sučeli s varljivim prividom izvjesnog te postavi u nesigurnu poziciju osjetilne percepcije i njene krajnje mogućnosti *fantastike*. Zato je Mélièseva slika fantastična jer on slikom ne oponaša fantastiku neke priče već je filmski ostvaruje.

Instrumentaliziranje odnosa "sad me vidiš - sad me ne vidiš", prema čemu Tom Gunning postavlja razlikovnu granicu između filma atrakcije i filma naracije,[371] nije tek puko prevođenje neke vidljivosti slike u pjesničku naraciju fantastike već rad između djelatnih sila koje uvjetuju percepcijsko očitovanje pokretne slike i fantastičnost takve predstave. Prekidanjem kontinuiteta pokretne slike prekida se iluzija povjerenja. Méliès narušava iluzorni kontinuitet zbivanja i prenosi nas u mentalnu neizvjesnost, u središte jednog novog vizualnog iskustva pseudostvarnosti s kojim se do sada još nismo susreli ni u prošlim umjetnostima ni u stvarnom životu. Moramo znati da je publika onog vremena vjerovala u pokretnu sliku kao istiniti preslik stvarnosti. Poigravanje njenom istinom bilo je Mélièsevo osnovno sredstvo aktualizacije i, ujedno, rezultat atrakcije. Stvaranje vizualne fantastike potaknuto je fantastičnošću eliptičnosti reza koji je u brzini percepcije nevidljiv prostom oku. U toj inverziji gledanja mijenja se kompletni dojam prikazanog pa predmeti i stvari dobijaju jedan dodatni, izmišljeni (ili sad stvarni) naslov iliti etiketu za koju više ne vrijede konvencije povjerenja već sumnje i neizvjesnosti. Subverzivna autorska gesta vizualna je objava i temeljno polazište budućeg razvoja filmske umjetnosti. Konceptualni sklad između sredstva (forme) i sadržaja čini osnovnu strukturu Mélièseve fikcije. Obrat koji se postigao rezom, prekretom realne situacije u fantastičnu, omogućen je subverzivnom akcijom subjekta radnje koji sam sebe dezorijentira i korigira, stvara situaciju neizglednog i isčašenog. Posljedični nadnaravni efekt gubljenja tla pod nogama uzrokovan je akcijom aktualizirajućeg supostavljenog aktanta - prekida; ono je konstitutivni uvjet kasnijeg razvoja montaže i montažom izvedenih dramaturgija. U slučaju pokretne slike drastični prekid naizgledne neprekinutosti kontinuiteta osnovne struje svijesti strukturalno je opravdan. Intervencijom u samo tijelo filmskog medija, u njegovu diskontinuitetnu strukturu fotograma, mijenja se logika djela i s tim značenjska paradigma u stilu domino-efekta. Rez je u Mélièsevim filmovima metonimijski provodnik u vremensku zonu primarne memorije On je metonimijsko sredstvo za postizanje heterotopijske 'istine' žanra fantastike. Méliès je prvi

[371] Gunning, Tom. (1998.), *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, URL. dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/Gunning1998.pdf

umjetnik kojemu je uspjelo dostići imaginarnu bit filma - omogućiti gledatelju vizualno iskustvo jednog vremena postojanja koje nadilazi svako poznato iskustvo.

Možemo li, stoga, pretpostaviti da su filmaši s početka 20. stoljeća bili potaknuti Mélièsevom invencijom i da ih je rađanje svijesti o uvjetima ograničenja prisililo na usmjeravanje pozornosti više prema svladavanju pogodnih načina slikovnog govora i usmjeravanje na istraživanje filmskih izražajnih sredstava. U krajnjem slučaju, pakirane sheme vizualnih metafora nastale su na temelju metonimijskih ishodišta. U tom smislu najveći broj ograničenja s kojima se film susretao, a ona su bila brojna, pokazala su se kao prednost ukoliko se u procesu njihovih rješenja dolazilo do novih rezultata. Ukorporiranje takvih spoznajnih rezultata u logiku priče tada postaje fluidno i vjerodostojno. Mentalne projekcije i putanju svijesti, dakle, određuju metonimijski procesi podešavanja percepcije i aktiviranih osjetnih stanja unutarnje nužnosti bića, u filmu ukovanih u samu strukturu selektivnih kategorija medija.

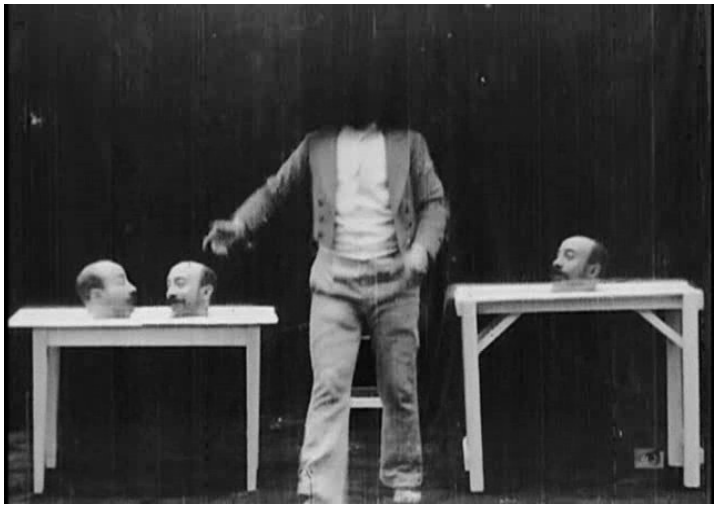
6.6. Paranoični subjekt atrakcije: začudnost stvarnog

Otegotna okolnost s kojom su se prvi filmaši susretali odnosi se na neodoljivu dokumentarnost pokretne slike u vidu vrlo preciznog i detaljnog optičkog preslika izravne percepcije. Realističnost filmske slike gotovo je sušta činjenica. Još prije pojave Méliès postojao je sukob i razlika između fotografije za komercijalne svrhe i umjetničke fotografije. U sklopu ove druge, primjećuje Barthes, fotografija predmeta prokazuje "nečije" stvarno prisustvo u samom činu fotografiranja. Netko je tamo bio i vidio predmet na fotografiji. Taj koji vidi je unutra, u samoj strukturi vidljivosti koja nas gleda njegovim očima (Barthes, 2003). Za razliku od fotografskog pristanka na iluziju slike 'iza koje stoji netko tko zna', postojale su teorijske namjere koje su bile usmjerene na potragu za skrivenim pojavama vizualne istine fotografije. Hoćemo li pristati na jednu ili drugu opciju promatranja, na bezrezervno povjerenje u realističnost fotografije ili ćemo enigmu fotografskog realizma staviti pod povećalo naše svijesti i teorije; na tim se odgovorima razvijala kinematografija.

Pokretna je slika, za razliku od fotografije, uvjerljivija i zamjetno relevantnija vizualna reprezentacija zbilje. Upravo je snaga povjerenja u mimetički karakter pokretne slike poslužila Méliès-u da stvori načine njena podrivanja. Ta čemu služe cirkusarije nego li stvoriti cirkus od stvarnosti. Izgubiti se u slici značilo je postići izvjesno savršenstvo koje ni grčkoj umjetnosti nije bilo strano. Slika na ekranu imala je moć Parhazijevog zastora. [372] U praksi se zavođenje publike oslanjalo na efekte vizualne prevare i podrivanje osnovnih emocija straha, smijeha i čuđenja. Méliès-eve predstave oslanjale su se na začudna nestajanja i iznenadna pojavljivanja likova, dijelova tijela ili čudesnih lebdenja, propadanja i svladavanja neverojatnih prostorno-vremenskih distanci. Nagon varanja istine nadilazio je nagon za uljepšavanjem. Méliès-u je trebao samo dojam praktične realističnosti. Ako je i postojala neka vrsta uljepšavanja ona je bila dramaturški opravdana jedino u odnosu na pojačavanje efekta njena urušavanja. (Otkinuti glavu glavnom glumcu i danas izazva šok i nevjericu.) Lijepu je sliku Méliès stavljao u drugi plan ili je tek ovlaš modelirao kompozicijskim i scenografskim umijećima. Realistički osjećaj žive nazočnosti ljudi i predmeta na ekranu nadilazio je potrebu da se unutar same slike nešto mijenja. Mijenjala se opća priroda slike i njena neprikosnovena istinitost. (Vidi sl. 6.6.) Imperativu vašarskog izvrtanja tradicije pokretna je slika poslužila kao idealno sredstvo da se slikom predstavljeni svijet stvarnosti zamijeni za svijet čudesnosti, laži i prevare. Paradoksalnim učinkom zamjene stvarnosti za iluziju Méliès upravo iluziju

[372] Oslanjamo se na poznatu priču o slikarstvu Zeuksida i Parhazija. Na Zeuksidovu sliku loze i grožđa zalijetale su se ptice misleći da je grožđe pravo dok je Zeuksid, videći Parhazijevu sliku, pokušao pomaknuti zastor koji je u stvari bio naslikan. (Nap. a.)

postavlja za stvarnost te ontološku pripadnost slike njenom ogledalnom duplikatu dovodi do apsurda i nepredvidivog obrata.



Sl. 6.6. Georges Méliès, *Čovjek s glavama*, film, (1898.)

U potrazi za zanimljivim sadržajima vašarske su se cirkusarije natjecale u izmišljanju slučaja neobičnosti, kreveljenja, pantomime i otklonima od normalnog. Narušavanje prirodnog reda stvari bilo je sastavnim dijelom zabave. Teme su birane iz područja fantastike, ludila i alkemijskih pokusa. Trikovi i halucinantna zbivanja predstavljali su osnovna načela pripovijesti. Uporaba perspektive, izreza, osvjetljenja, preklapanja predmeta s predmetom ili reduciranja dubine još je bilo u povojima, no prisutno. Polje subjekta s vanjske strane kamere i polje subjekta s unutarnje strane ekrana usličnjavala je ogromna transparentna moć perspektivnog poistovjećivanja s kojim se služimo u svakidašnjoj komunikaciji slikom. Promatranje zbivanja unutar slike dogodilo se tek kasnije, s pojavom narativnog filma. U ranom filmu subjekt predstave bio je velik koliko i sama slika. Zato je povjerenje u perceptivnu moć pokretne slike pružilo dovoljno sigurnosti da se najluđa eksperimentiranja s ljudskim dušama konačno vide i osjete kao takva. Na granici paranormalnog Méliès je dovodio publiku do paranoičnih reakcija *ha-ha* efekta. Inovacija je bila tipično fantastična: realna, a luda! Publika se u to vrijeme nije razlikovala od Bruegelovih naslikanih slijepaca koji se redom izvrću u totalnu drugost. Pokretna je slika odgovarala zahtijevu mašte u onoj dostatnosti u kojoj se subjekt znao izgubiti što je bilo ciljem neobuzdane zabave i otkačenog uživanja. To je trenutak milisekunde svijesti dovoljan za uronjenje u more laži. Iznenadni upad u područje nesvjesnog ne znači da je publika bila u nesvijesti. Bilo bi bolje reći da je publika plivala u moru nesvjesnog jer dok je gledala napuhavanje otkinutih glava ili uznevjerenog gosta u hotelskoj sobi, kojeg goni nevidljivi vrag, publici su od smijeha oči bile

pune suza. Kad se čovjek smije strahu onda on ne zna što radi. Tada je *izvan sebe* i gotovo lud.

Anamorfički efekt ekrana ispunjavao je uvjete za savršenu mimetičku predstavu. Odatle počinju raznorazna ukrašavanja i doslovna primjena sada već metaforičkog efekta poistovjećivanja, aluzije na stvarnost i neograničena introspekcija masovnih emocija. Taj stil metaforičke istine postao je u kasnijem razvijenom obliku filmske priče trajnim zalogom potrage za slikom koja će gotovo u potpunosti odgovarati svom refrenu izvan slike, biti mu imanentna i ujedno, podložna pritisku subjekta za slobodno oblikovanje svijeta oko sebe bez obzira na posljedice svoje aktivnosti. Izgubiti se u slici značilo je postići izvjesno savršenstvo grčke tragedije.

Slijepo oko kinematografa, ipak, nije se pokazalo uspješnim modelom niti vjerodostojnom tehnikom u onoj mjeri u kojoj se nagon ka zaradom upleo u umjetnički duh vremena s početka 20. stoljeća. Varanje publike oponašanjem nekog možebitnog živog uzora vrlo je brzo dostiglo razinu zasićenja. Sakaćenje životnih situacija Mélièsevim rezom nije se moglo usporediti s i dalje atraktivnim mađioničarskim trikom u živo te pojavu nadnaravnog čudovišta u slici zamijeniti za živi susret s nadprirodnom snagom ljudskog stvora koji kipti od uzbuđenosti, znoja i neposredne agresivne opasnosti. Odsutnost naracije u filmovima Méliès računala je jedino na efekat slijepog polja u kojem Bonitzer naslućuje "zrno stvarnosti". Tek će kasnije pretenzije za narativno izlaganje promijeniti koncepciju atrakcije u razvijenu narativnu formu. No, međutim, atrakcija je i dalje ostala u oku promatrača. Atrakcija je jednostavno potrebna draž pogleda da bi se kasnije tehnike usmjerenja pozornosti mogle primijeniti i konačno uvesti film u sferu umjetnosti.

U tom ozračju zaključujemo da je subjektivna ludost Mélièseve projekcije bila vašarskom zabavom i prema mjerilima ondašnje umjetničke svijesti izvorištem jedne nove vrste kiča. Izrugivanje mudrih sjedokosih staraca ili onih pametnih likova s cilindrima na glavi kao i policijskih redara kojima se stalno nešto podmetalo u stilu vidiš-nevidiš postalo je okosnicom Chaplinove i Keatonove komedije. Tu su bili prisutni razni prevaranti, alkemičari, luzeri, dokoličari, pijanci, sitni lopovi i farizeji čija se osnovna uloga zasnivala na stalnim miniranjima reda, zakona, morala ili nedvojbene očitosti. Bilo je tu obostranog smijeha u stilu "lažem te, lažemo se". No bez obzira na pristajanje na vic, veliko povjerenje u istinu slike paradoksalno je stvorilo cijeli niz potpuno novih ideja i uloga koje su u klasičnoj pripovijedačkoj prozi najčešće vršile ulogu pozadinskih zbivanja. To povjerenje u istinu slike nije ništa drugačije od povjerenja u istinitost opisa koji s mnogo detalja nalazimo u Guy de Maupassantovim novelama strave i užasa. Osjećaj pritajenog ubjeđenja "da se ipak, iza riječi i

slike skriva zloduh", nije napustio ni današnjeg gledatelja. Naravno, danas nije riječ o zlodusima religioznog svjetonazora, već o mogućoj prevari oka i uma za koju svi očekujemo da se raskrinka i osujeti njena lažnost. To je velika tema suvremene umjetnosti. Ta je simptomatičnost dovela do psihoanalitičkih istraživanja efekta skopofilije s kojim sudjelujemo u nesvijesnom poistovjećivanju filma i zbilje. Prihvatili ili ne, ali na rubovima svijesti potpadamo pod moć skopofilijskog efekta ekranske slike: on nam nešto čini na način da nismo svjesni posljedica takvog efekta ni u stvarnom životu. U tom smislu Mélièsev je rez dubinsko, izvorno i funkcionalno sredstvo obmane čula. Svijest o rezu bila je prekretnica u povijesti kinematografije. Mélièsev rez možemo smatrati glavnim aktantom jedne nadasve ineresantne zabave i predhodnikom jedne nove umjetnosti čija je doza paradoksa (izmještene prisutnosti, ironije ili *ha-ha* efekta) u to vrijeme prvenstveno bila zabavljačke naravi.

Isto tako, ne smijemo smetnuti s uma Mélièsev pozitivni doprinos u iniciranju glavne struje razvoja filmskog medija. Riječ je o poigravanju s iluzijom, a koje je dovelo do nepredvidivih obrata i paradoksalnog povjerenja u imaginarne konstrukte stvarnosti. Povijest filma slijedila je modernistički koncept poigravanja i prokazivanja iluzijskog efekta konvencionalnih pravila priče. Tamo gdje je mimetičko slikarstvo stalo, glavna struja filma snažno preuzima model vizualne metafore i postavlja ga u središte promišljanja. Sigurnost s kojom se filmskom slikom dokazuje stvarnost zacijelo se nalazi u činjenici da takve slike mogu prouzročiti efekte masovne histerije. U stvari, ako ćemo pravo reći, filmska je slika preuzela retoričku funkciju riječi i s tim se direktno nametnula pogledu i ukusu publike. Međutim, u opreci modela poistovjećivanja ili doslovnog shvaćanja rekategorizirajućih parametara, druga struja filma iz koje se razvija umjetnički film upravo svoj cijeli koncept zasniva na razvrgavanju metaforičke slike svijeta. Taj je povijesni prekret izvršio dadaizam, konstruktivizam i umjetničke tendencije s početka 20. stoljeća.

Danas, ono malo što je ostalo od one velike ideje da se tragom optičkog pritiska otvore 'nepoznanice' vizualne percepcije svijeta, dinamički prostori svijesti, nevidljivosti odsutnog i nužno prekoračenje ograničenih uvjeta našeg *motoriuma i sensoriuma* tijela, možemo naći jedino u metonimijski raspoloživim djelima subverzivne umjetničke prakse. Osjećaj sigurnosti prepoznavanja optičke realističnosti filmske slike i istovremena nesigurnost u osjećaj da se stvarnost uvijek može prikazati na neki drugi način rezultiralo je da načini postaju forme, a forma osjetni nacrt jednog drugog i drugačijeg pogleda na svijet. Tumačenja stvarnosti kroz prvo lice avangarde u pravom smislu riječi postaje realni trag naše povijesti. I Méliès nam govori o rascijepu nastalom iz prijepora istine i ona će kao vazda otvorena biti predmetom i glavnom motivacijom još neistraženih prostora umjetničke proizvodnje zbilje.

6.7. Od retoričkog opčinjavanja do metonimijskog prekoračenja

S polazišta današnjeg promatranja filma, svjesni smo limitirane perceptivne obavijesti filmske slike. Za ozbiljnu publiku oponašanje svijeta izvan filma izgleda prilično naivno i krajnjem slučaju beskorisno. U tu svrhu retorika nas prečesto zasljepljuje sa svojom prisilnom kategorizacijom, često na način na koji samo ona to zna. Prema Quintilianu to je bila izvorna uloga retorike da nas ubijedi u namjere govornika koje i ne moraju biti etički opravdane ili istinite. S tim u vezi, simbolički sustav obavijesti može dati samo jedan mali dio opisnih podataka. Kodovi čitanja simboličkog sustava iz perspektive analogije zamaraju se izmišljanjem i pretjerivanjem s lirikom i nekom vrstom prisilne poučnosti. Na ovoj ravni filma kompetencije vizualnog opisivanja ne razlikuju se od doslovnog jezičnog opisa koji informativnu složenost romana pretpostavlja bogatstvom opisnih slučajeva.

Ako pažljivo razmotrimo Chatmanovu definiciju filmskog opisa primjetit ćemo da "*Opis donosi osobine stvari - u pravilu, premda ne i nužno, one osobine stvari predmeta vidljivih i predočljivih osjetilima.*"[373] U određenom interpretativnom smislu možemo zaključiti da se Chatmanova teza opisnosti (u pravilu) oslanja na zamjećivanje osobina predmeta prema osjetnim obilježjima (vizualnim), ali i uporabi takvih osjeta u svrhu dostizanja značenja i smisla opisa. Ovdje je riječ, dakako, o osjetima proizvedenim filmom. U konkretnom slučaju bila bi to filmska slika (osjetljiva na svjetlost) i mehanika pokreta (osjetljiva na kretanje predmeta) dok bi uporabu takvih registracija obezbijedila sredstva predočavanja kao što je to ekran ili *blanding space* te položaj kamere, odnosno smjer pogleda (interesa) iz kojeg se vrši opis. Da bi mogli ostati na tragu osjećaja, osjetilnosti i emocije, Merriam-Websterov rječnik ne vezuje opis za neku konkretnu stvar ili figuru već "*izlaganje s namjerom predočavanja (mental image) onog što je doživljeno*".[374] Prihvatljivost ove definicije nalazimo u prešutnosti nedoslovne uporabe opisa za događaje, a koja udovoljava ulozi opisa da izvrši funkciju naracije koja mu u suštini i pripada - da neizravnim načinima upućuje na izravne perceptivne tenzije odgonetavanja i reakcije koje smo označili za perceptivno zbivanje. Zbivanje uključuje *emocionalnu komponentu* našeg bića te važnu ulogu osjetnog značenja u formiranju svijesti o viđenom. Tamo gdje umjetnik dodiruje sredstva predočavanja tamo se stvara osjet i gest kao provodnik do promatrača, odnosno metonimijski kanal - odatle stiže 'vijest' i kodni signal potreban da bi razumjeli *za-što* se postavlja distanca između stvari svijeta i filmskih predstava. Mentalne strategije obrade opisnih podataka koriste

[373] Chatman, Saymour. (1990.), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction a Film*, Ithaca, London, str. 9

[374] Usp. URL. www.britanica.com (preuzeo, 10. 12. 2013.)

se metonimijskim kanalima upravo iz razloga da bi se mentalna racionalna primjena utjelovila i osjetila kao stvarna. Razlika između metonimijske bliske zamjene i metaforičke zamjene po sličnosti razlika je između retorike i stila.

Vizualni opis nije simetričan potaknutim zbivanjima u našoj predodžbi već je medijacijski proporcionalan učinku poticanja onih kognitivnih procesa neophodnih za osjetilnu percepciju i njemu pripadnog sustava vizualizacije. U okviru semantike, kompetencije opisa ovise o uporabi i postupcima. U okviru Palmerovih navoda, oni su vezani za smisao i razumijevanje smisla, promatramo ih na razini značenja pa se valja, osim leksičkih svojstava i svjesnih učinaka, osvrnuti i na nesemantičke odjeke i nesvjesne učinke.[375] U razmišljanju o pjesništvu Culler zapituje: "*Koje se vrste međudjelovanja između semantičkih i nesemantičkih svojstava mogu očekivati?*" (Culler, 2001: 88). Možemo li se osloniti na činjenicu da se pobuđena intuitivna stanja naše svijesti ne povode jedino za pojmovno jasnim predodžbama koje su kodirane homologijom određenog sustava (kakav je jezik i uvriježena simbolika ikoničkog znaka), već da nas slike asociraju na stanja za koja se metaforička interpretacija čini nedovoljnom. Mogu li se, uopće, u cijelosti objasniti višeslojni doživljajni i spoznajni trenuci pri čitanju poezije, romana ili pri gledanju filma? Očuđavanje slike ne postiže se jedino ustanovljenim kompozicijskim inovacijama izvedenim iz paradigme vizualne metafore ili predvidljivim narušavanjem sintakse filmske slike. Kao primjer u poeziji Culler navodi da "*kontigentna značajka zvuka i ritma sustavno utječu na misao i obuzimaju je*" (Culler, 2001: 94). Dakle, postavlja se pitanje o konstrukciji opisnog značenja koje više ne funkcionira prema poznatom ciljnom razjašnjenu ukoliko su izvori osjeta sami po sebi nesemantički emocionalni čvorovi jedne, nadasve, kristalične strukture naše spoznajne moći.

Ritam foničkih zvukova u poeziji može oponašati ponavljanje ptičjeg pjeva, ali u stihovima Vladimira Nazora "*(...) i cvrči, cvrči cvrčak na čvoru črne smrče (...)"* ponavljanje se veže uz fonetsku strukturu slova "č" čija zvučnost određuje specifični značenjski oblik uporabljene riječi. Taj značenjski oblik nadilazi leksiku stiha, priliježe ritmu te u sliku *cvrčanja cvrčka na črnoj smrči* unosi emociju izgovora - u značenje se uvodi ekspresivna vrijednost zvučnosti koja obilježava žegu, ljeto, uzbuđenost i boju emocije. Tek tada možemo reći da je nebo užareno, da je crvrčak melodija, a da smo mi koji to čujemo i osjećamo efemerni, lagani i, ako hoćemo, osjećaj proizveden stihom. Riječ je o postojanju paralelne instance svijesti koja slijedi i pomiče vizualnu perspektivu stiha ka naslućujućoj osjetilnosti (*cogito sensitiva*). Metafori pjevanja pridružuje se haptička vizija doživljaja; u simultanosti postojanja stvari i osjećaja

[375] Palmer, Frank Robert. (1976.), *Semantics: a new outline*, Cambridge University Press, str. 43-58

povezuju se semantika i fonetika, a u poetsku strukturu teksta gramatika i ritam. Može se reći, prema Culleru, da se podiže temperatura izraza, a da se sama temperatura ne spominje.

Današnjim filmskim autorima je jasno da su filmske slike tek naznake jedne puno veće misaone slike stvari svijeta. Umjetnički film otkriva život na način da upućuje na one dijelove koji su zakriveni, nedovršeni i označeni svojim krajevima. Njihov manjak viđenja daje višak značenja. Naravno, taj višak može biti u stezi nadređene mu namjere što ne znači da neki simboli ne mogu poprimiti i suprotne pomišljaje. Izgleda da film otkriva mane figura, odnosno njihovu stalnu nedostatnost koju inverzivno prenosi retorika, a da autor, svjestan takve postojanosti, koristi nedostatnosti da bi same figure ili bolje prikazao ili prokazao.[376] Umjesto funkcije figura da oponašaju emocije svojih denotata u prirodi na način kako je to uredila klasična filmska retorika, suvremeniji su oblici oblikovanja aktivniji u otkrivanju mehanizama nevidljivih svojstava označitelja koji znatno proširuju područje svijesti s kojom uranjamo u fikciju filma.

U klasičnom se filmu uvođenje subjekta promatrača u narativnu perspektivu filma odvija retoričkim nabijanjem predodžbene slike s emocijama pojmovno jasne građe što rezultira naglašavanjem iluzije straha, nelagode, smijeha ili sreće. Suprotno, u nadilaženju retoričke funkcije slike i namjeravanog značenja, za neke filmove bi mogli reći da se alati retorike svjesno izbjegavaju, namjerno naglašavaju ili se o njima jednostavno ne vodi računa upravo iz namjere da se dopre do ne-semantičkih podloga i egzistencijalne osi označitelja, a sve to u postupku dokidanja efekta iluzije kako bi se oslobodio prostor imaginacije i potaknule unutarnje misaone strukture zornosti.

Stvari i pojave fizičkog svijeta na ekranu ne vidimo u onoj mjeri u kojoj o njima izgrađujemo sliku osjećaja. Vidljivi događaji na ekranu, čija je vizualna evidencija prihvaćena i usvojena paradigma optičke sličnosti, tek su dijelovi vizualne građe jednog puno opsežnijeg scenarija. Kracauer, primjerice, prirodu filma ne vidi u materijalnim pojavama koliko u njihovim rubnim područjima s kojima film i filmska slika prekoračuju doslovnu prepozna-valačku oblast simbolike.[377] Strategije naracije umjetničkog filma nastoje aktualizirati načine percepcije upravo s namjerom dostizanja spoznajnih stanja prokazivanjem zabluda 'poznatog'

---

[376] Da bi razjasnio sastavnice mentalnog kontinuuma s kojim nam je omogućeno praćenje filmske radnje Sigfried Kracauer izdvaja filmsku od nefilmske sadržine. Prva je reprezentacija fizičkog svijeta, a druga je vezana za unutrašnji emocionalni i mentalni (duhovni) svijet. "*Vizualna građa može da je (nefilmsku sadržinu) označava na ovaj ili onaj način, ali je nesposobna da je na posredan način dočara. Tako se jasno izdvajaju dvije vrste nefilmske sadržine - pojmovno rasuđivanje i tragično.*" Za više vidi u: Kracauer, Siegfried. (1972.), *Priroda filma, oslobađanje fizičke realnosti*, Institut za film, Beograd, str. 91

[377] Mašta pripada apstraktnim oblastima uma koja sežu dalje od sadržaja vidljivog. To je unutarnji svijet s kojim doživljavamo pojave materijalne prisutnosti. U filmu su, da parafraziramo Kracauera, "*filmski snimci materijalnih pojava okruženi rubom neodređenih značenja, te nas oni, zahvaljujući njihovim psihološkim vezama i mentalnim sadržinama pojma, lako mogu da odmame u daleke oblasti uma.*" Ibid., isto;

iz proste potrebe otvaranja širih područja ljudske svijesti. Ne reći gotovu stvar već pokrenuti misli u njenom pravcu sastavni je čin umjetničkog označavanja vizualnom ili verbalnom simbolikom. U zadatku privlačenja pozornosti i pobuđivanja zora, osim odabranih motiva interesa, narativne strategije pobuđuju gledateljevo zanimanje (a po psihoanalitičkom modelu i želju) na način da se bliskim relacijama misaonih i emocionalnih veza održi potreban intenzitet i tenzija pozornosti. Međutim, treba upozoriti da na ovom stupnju zbivanja, granice zamišljaja mogu biti usmjerene pojmovno definiranijim emocijama s ciljanom etiketom nekog pojma pa se promatrač, u obuzetosti poznatih mu osjetnih tenzija i evidentne logike simboličke strukture filma, nesvjesno poistovjećuje s karakterom filmskog sadržaja. Uhvaćen u retoričku mrežu analogija, koju je teško izbjeći, film uistinu opisuje i oponaša fizički svijet iz kojeg, nesumnjivo, slike dolaze na način da ga žele prisvojiti svojom vizualnom retorikom. Za brisanje udaljenosti od izvora zadužena je retorika i retoričke regulacije 'kvazi istinitih' pretpostavki.

Kod umjetničkog filma u pitanju je jedan drugi model mimetičkog koncepta koji je na putu permanentnog osvještavanja percepcije shvatio, ako tako možemo reći, da je ukupna filmska građa, u svakom slučaju, podređena onomu što Kracauer definira kao *nefilmska sadržina*. Pripadna je unutrašnjem zoru psihičkih i mentalnih stanja duhovne stvarnosti čovjeka. Ovdje, dakle, oštro razlikujemo reprezentacijski model mimeze od prikazivačkog. Prvi odražava zorove po modelu usvojenih zakona prepoznavanja i retoričkih modifikacija dok ih drugi proizvodi i proizvođenjem stvara i predočuje nove zorove. Zadatak umjetnosti time se prenosi na umjetnički film koji otvara percepciju uvidima u nevidljive oblike ljudske prakse.

> "*Zbilja je naime uvijek-već pounutrena raznim oblicima ljudske prakse (radom, osjećanjem, mišljenjem, govorenjem) pa se u umjetnosti ta unutarnja forma povanjšćuje ulaskom u zakonitosti novog medija.*" [378]

Ako pobliže razmotrimo naše sudjelovanje u gledanju filma sama pozornost na radnju ili na sadržaj u filmu odvija se s dvije točke promataranja: dok jednim okom pratimo događaje i nastojimo razumjeti osnovni sadržaj i logiku priče, drugim okom pratimo pobuđena stanja u našoj svijesti. Ta su stanja predlogične naravi, u suštini emocionalne senzacije dubinske osi egzistencije koja su bliža snu nego racionalnim sudovima. Stanja psihičke napetosti, za koja možda čak i nismo odgovorni, podložna su rasuđivanju koje se zasniva na drugačijem redu razumijevanja vizualne građe. Logika filma i našeg mehanizma

[378] Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije,* str. 435.

poistovjećivanja najčešće podliježe standardnim oblicima komunikacije i njihovim parohijalnim pretpostavkama o objektivnim relacijama označitelja i označenog. Suprotno, svijest i razum promatrača ipak nastaje na temelju razlikovanja od primarnog mehanizma poistovjećivanja. Filmom se mogu pobuđivati dubinski, zakriveni *heterogeni* sustavi percepcije na sukladan način na koji je vizualna percepcija povezana s organskim, neurofiziologijskim ili haptičkim sustavima percepcije. Pomijeranje, sukobljavanje i izigravanje standardnih protokola prikazivanja znaju oku biti nelogični što u stvari čini filmsku umjetnost uzbudljivom, ali i ozbiljnom dramom, ironičnom predstavom ili eksperimentalnim procesom.

Sl. 6.7. Pan Nalin, *Samsara*, igrani film (2001.) Sl. 6.7. Pol Nalin, *Samsara*, igrani film (2001.)

Što reći za izokrenuti kadar u filmu *Samsara* indijskog redatelja Pana Nalina iz 2001. godine kad se zaljubljeni redovnik potpuno prepušta prirodnom osjećaju svijeta zbog kojeg je napustio redovničku službu. U narušavanju vizualne metafore gore-dolje (vidi sl. 6.7.) Nalin koristi dvostruku metonimiju i izbacuje nas iz standardne pozicije gledanja seksualnog čina u misaoni koncept značenja čiji doseg nadilazi pojmovno rasuđivanje o neprimjerenoj seksualnosti razotkrivenog i nestabilnog duha mladog redovnika. Komponentu tragedije mladog redovnika uočavamo već u prvom iskrivljenju percepcije, koja nam na jedan zgodan način predočava njegovu uživljenost u čin seksa. Međutim, istinsku, ishodišnu namjeru redatelja i svu dubinu značenja cijelog filma otkrivamo tek u drugom sklopu kadrova kad se u izvrnutom kadru naglavce promjeni kut opažanja (sl. 6.7.). Tada se dešava jedna vrsta spoznajnog čina koji nas odjednom uvlači u stanje tuđosti, prebacuje nas u horizont mašte gdje se mana redovnika translacijski premješta u naše Ja. Insektna pozicija govori nam o najmanje dvije stvari u jednom: potpunom prepuštanju osjećajima svijeta prirode i konačnom "ne" racionalnom pristupu emocijama.

Ova ključna situacija označava cijeli dotadašnji kontekst filma: nezadovoljstvo mentalnom logikom budizma i potraga za osjećajima neposrednog doticaja s emocijama. Ustanovljena metonimija SEKS ZA GRIJEH i PUTENOST ZA ISKUSTVO kulminira opsežnijom i možda, prema redovničkim uzusima, teže shvatljivom metonimijom EMOCIJA ZA SPOZNAJU. Razlika omogućuje daljnje nesmetano osjetilno *opažanje/promatranje* dodirnih točaka s cijelim filmom. Jedno je promatrati film prema prijekoru redovnikove mane, a drugo je smatrati je za puteni čin s kojim redovnik stječe novu svijest fundiranu na fizičkom iskustvu ugode kojeg redovnici inače ne prakticiraju. Ta svijest o tjelesnoj zanesenosti presudila je u trenutku kad je 'mladi redovnik' po drugi put prevario postavljeni ideal braka i završio u zagrljaju zanosne indijske ljepotice. U završnici filma, pri tihovanju osjećaja srama (ušao je u stanje *samsare*), dolazi vijest o smrti mentora. Čitamo pismo u kojem se preminuli mentor nada da će, kad se sretnu u drugom životu, dobiti odgovor na ključno pitanje o tome što je važnije u životu: *"Zadovoljiti tisuću želja ili svladati samo jednu.*"

6.8. Metonimijska obilježja u strukturi i logici filma: narativna perspektiva filma

Vjerovanje u retoriku slike-stvarnost narušava smisao filmske naracije i umjetnički raspored građe. Poznato je, naime, da filmski oblici naracije odbacuju izravne tehnike oponašanja, odnosno vid izravnog opisivanja ukoliko se filmski sadržaji izvode prerazmještajem narativnih jedinica sa svrhom formiranja vidljivosti kao baze filmskog izričaja. Pozicioniranje narativnih jedinica u sklopu datog izričaja regulacijski se odnosi u sklopu odnosa jedne narativne jedinice s drugom prema principu nagovještaja izraza predhodne sa sljedećom jedinicom. Odatle se sintagmatski niz narativne strukture može preraspoređivati u skladu osobnih procjena jednog značenja s drugim po principu kontigviteta ili sličnosti. Obzirom da je metonimijski kontigvitet neposredno povezan s kontekstom vidljivosti, smatramo da je svako formiranje vidljivosti ukovano u formalna ograničenja stalnih svojstava filma. Naime, svaka se promjena u filmu prvenstveno odnosi na promjenu u rukovanju planom, rakursom, osvjetljenjem, rezom i sl. Pomicanja po semantičkoj osi filma proizlazi iz proizvodnog majstorstva umjetnika, odnosno njegovog izravnog odnosa s formalnom strukturom filma. Ne voditi računa o ljudskoj upletenosti u izgradnju filmskog izričaja znači u velikom luku, tj. metaforički zaobići emocionalni kontigent osobnog stava. Budući da su stavovi vrlo intimne relacije pojedinca s uspostavljenim redom stalnih svojstava filma, dobra filmska naracija zasnovana je na raspravi i zaključcima koji, za razliku od metaforičkih citiranja i eksplikacija, upućuju na razrješenja svojim zagonetnim povezivanjima često disparatnih jedinica značenja ili filmskih sklopova izričaja.

Na planu teorije književnosti Lodge nalazi Cullerov aksiom da u okviru jezične kompetencije već i najmanja promjena redoslijeda riječi ili razmaka među njima značajno mijenja smisao teksta (Lodge, 1988). U poremećeni raspored riječi ili u primjetljive razmake ubacuju se namjere kao dijelovi neizgovorenih misli. U kombinacijama riječi nalazimo aktivne zone metonimije što nam, u stvari, govori da je metonimija prisutna kako u retorici tako i u stilistici.

Po pitanju vrijednosti izvan jezičnog konteksta u razumijevanju smisla jezičnih izričaja Palmer, također, nalazi da razlika između dviju riječi ili pauza točke između dviju rečenica u prvi plan ističe povezujuću misao preko koje otkrivamo smisao rečenog (Palmer, 1976: 43). Dakle, razliku između značenja riječi i izričaja razumijemo prema formalnoj preraspoređenosti. Promjene, prekidi i poremećenosti u filmskoj naraciji uglavnom su razmješteni prema rezu i elipsi. U umjetnosti reza mnogi filmaši nalaze pravi smisao filma - njegovu vremensku bit. Spoj dvaju kadrova ili statičnih fotografija djeluje filmično i dovoljno

za stvaranje naracije. To mogu biti i samo dvije različite fotografije. Film, kako ga već razumije filmska teorija, nastaje u svijesti o razlikama slika i njihovom napetom, nedovršenom kraju. Kad se govori o pokretnosti filma, prije svega, misli se na fikciju koja nastaje u glavi promatrača. Time se nastali značenjski sadržaji tvrdoglavo nameću metaforičkim procesima stabiliziranja identiteta. Al-Sharafi, primjerice, nalazi kod *Grupe mu* vrlo čvrstu definiciju metafore upravo po pitanju modificiranja jezičnih izraza.

> " (…*the Group maintain that metaphor "is not a substitution of meaning, but a modification of the semantic content of a term. This modification is the result of the conjunction of two basic operations: addition and suppression of semes*." (Al-Sharafi, 2000: 55)
> (Grupa drži da metafora nije zamjena za značenje, već modifikacija značenjskog sadržaja nekog termina. Ova modifikacija rezultat je spoja dviju osnovnih operacija: dopune i prisile značenjske jedinice.) Prev. Vlado Zrnić

Odrazi vidljivih stvari svijeta tek su naznake jedne puno šire organizacije smisla koja nije vezana samo za simboličku sintezu odraza kao reprezentativnih uzoraka. Sličnosti su razlike po sebi. Kad gledamo sliku u čijem odrazu prepoznajemo biće sebi-na-lik tada imamo osjećaj promatranosti iz kojeg se stvara odnos i napetost. Iz slike nas uvijek netko gleda i opaža, netko tko je stran u nama. Taj osjećaj stranosti fundamentalni je pokretač umjetničke svijesti. Svjesni ili ne, ekranska slika zacrtava opažaje i namjere unutarnjeg "operatera". Maniristi su voljeli crtati osjećaj takvog dijalektičkog pogleda koji ih promatrajući nagoni na odgovore bojom. Parmigianinov *Portret* na sl. 4.7. nas uistinu promatra na jedan podozriv i ljudski način kao da nam govori "*To sam ja - a tko si ti?*" Nancy ne dvoji u tome da je pogled iz slike pogled koji misli jer je nastao na temelju akcije mišljenja i emocija umjetnika (Nancy, 2014: 131). Riječ je o području razlike naših fikcija o nama samima, drugima u nama i svjetovima drugih, ako hoćemo, drugih svjetova koji su zapleteni u nama. Umjetnik otkriva drugosti. Razmake ovih psihičkih zbivanja (regresivni proces uspostavljanja identiteta ili imenovanja) predočuju intervali nevidljivosti, odnosno metonimijski kanali s kojima dopiremo do naših intimnih predodžbi, neurofizioloških procesa i dubinskih sadržaja svijesti. Pošto su intervali sastavni dijelovi vidljivosti, nikad se nećemo zapitati - *Zašto ne vidimo cijelu figuru noža?* - jer već samo malo crvene krvi na oštrici budi odgovarajući zor ili - *Zašto je zec veći od ljudi?* - kad nam sama njegova nadljudska pojava govori više i detaljnije od bilo kojeg opisa njegove monstruoznosti.

Filmski su predmeti žive pojave pa je potrebno znati što ih to čini tako živima prije nego li ih prihvatimo kao nužnost. Koliko god mi mislili da se u filmu ne razmišlja o

relacijima prema predmetima, da su one *a priori* rekategorizacijski utvrđene, moramo znati da je rekategorizacija imaginarni mehanizam fikcije i da se mi fikcijski uključujemo u značenja predmetne predstavljenosti. Fikcije koje su se transformirale u vjerodostojne vizualne konstrukte fundirane su u procesima nastajanja slike. Slika čovjeka ili neke situacije nije samo jedna slika sličnosti već vizualni utisak jedne upečatljive zbiljskosti. Riječ je o raspravi viđenja, odnosno o razgovoru s dinamikom i ritmom pojavljivanja kao uspostavljanja vidljivosti koja i dan-danas izgleda toliko ljudska da je film gotovo u potpunosti preuzeo ulogu glavnog pripovijedača i tumača svijeta. Vertovo "Kino-oko", Epsteinova "fotogenija" ili Eisensteinova "ekspresivna montaža" govore nam o nevidljivom, ali snažnom pritisku poetske funkcije metonimije, ali i etičkih nazora inkorporiranih u estetiku nove filmske umjetnosti.

Razvoj filmske naracije pratimo od kada je neposredno izražavanje efektima iznenađenja i njihova doslovna primjena u zabavne svrhe (film atrakcije) zamijenjena rafiniranom postupnošću i usaglašavanjem ekspresivnih obilježja s konfiguracijskim obilježjima novo uspostavljene filmske slike i montaže. Gradiranim odnosom doživljajnih elemenata slike i njihovom kontroliranom preraspodjelom, kao neizravnim načinom simuliranja perceptivnih tendencija, uspostavlja se potrebna doza psihičke napetosti i izrazite životnosti. Prijenos misli i osjećaja zahtijevao je da se podrivanje znatiželje kod gledatelja zamijeni održavanjem stalnog stanja pozornosti (možemo ga smatrati jednim oblikom permanentnog zrenja). Održanje pozornosti kod dužih narativnih izlaganja zahtijevalo je vještinu i umijeće održanja intenziteta zantiželje.[379] Novi pristup prema filmskom izričaju vidimo u promjeni s geste atrakcije u evokativnu mimičnost, ili fragmentiranje cjeline narativnog filma u naizgledno nepovezane prizore jednog plodnog asocijativnog nizanja fragmenata svijesti. Ranciere primjećuje da podražavanje opažajnog kontinuuma struje svijesti film dostiže *poetskom moći metonimije*.[380]

Podražavanje opažajnog kontinuuma osnovne struje svijesti nastaje eliptičnim povezivanjem rastavljenih dijelova filma, a što čini sastavni dio narativnog kontinuiteta.

[379] Ovo je osnovna Bordwellova i Gunningova teza o razvoju novih filmskih strategija s čijom pomoći bi se duža trajanja filma mogla gledati bez pada interesa. Težnja je bila da se održi stupanj interesa. Dakle, osim interesa za temu valjalo je naći pogodne mehanizme održanja pozornosti ("Kako sliku učiniti razumljivom ili oblikovanje pozornosti"), a koja su u književnosti, prema Tomaševskom, dovela do razvoja romana. (Bordwell, 2005; Tomaševski, 1968)

[380] Termin koristi Rancier. Osujećenje teksta slikom Rancier vidi u stalnoj refleksiji baziranoj na asocijativnom tipu stvaranja emocija i iz toga izvedene struje svijesti koja u biti čini narativni ekspoze slikovnog sadržaja kao film bez riječi. Opažajni kontinuum "struje svijesti" nastaje uslijed metonimijskog spajanja vizualnih isječaka (fragmentacije) pa se iz toga može zaključiti značaj metonimije u povezivanju radnji ne samo u filmu već na širem polju vizualnih umjetnosti i, dodali bi, onih umjetnosti kojima je slika osnovnim izražajnim sredstvom. (Ranciere, 2011:22)

Umno povezivanje razlika omogućuju višestruke tehnike postupnosti, odlaganja izoštravanja, poravnanja, suprostavljanja, izostavljanja, pretjerivanja i dr. Time se otvaraju područja gotovo bezgranične dramaturgije skopofiličkog predznaka.

Naočigled, okupani smo snopom svjetlosti, ispred nas jurišaju utjelovljene slike, s njima vrijeme i prostor kao da su poludjeli, pa ipak, jedan dio nas potpuno je miran i sabran. S jednog finog odstojanja neizravnosti i kontemplacijskog otklona naše oči primjećuju da su fragmentirani dijelovi ujedno organski dijelovi neke nevidljive i neuhvatljive cjeline. No, cjelina se ne nalazi u sintetiziranju vidljivih slika prema translacijskom predlošku poznatih memorijskih shema nego se sintetizirajući odnose prema konstrukciji smisla koja se neopaženo, ali uporno nameće gledatelju. Ovaj se metonimijski kognitivni model tiče intencionalne svijesti, odnosno vremenosti zbivanja. U tom smislu tajlandski redatelj Apichatpong Weerasethakul smatra film vremenskom mašinom s kojom se ulazi u misteriozan odnos vremenskih distanci. Vidi je u stvarajućoj sili koja omogućuje razmjenu s gledateljevim sjećanjem, prijelaz iz duše u dušu, iz filma i filmskog osoblja u publiku:

> "*A new layer of (simulated) memory is augmented in audience's experience, in this regard, filmmaking is not unlike creating synthetic past lives. I am interesting in exploring the innards of this time machine. There might be some mysterious forces waiting to be revealed just as certain things that used to be called black magic have been shown to be scientific fact. For me, filmmaking remains a source all of whose energy we haven't properly utilised. In the same way that we have not thoroughly explained the inner working of the mind.*"[381]
> (Nova razina (simulirane) memorije širi se u iskustvu publike, u tom slučaju, raditi film nije isto što i sintetizirati prošle živote. Ja sam zainteresiran za istraživanje unutrašnjeg rada vremenske mašine. Tu se nalazi tajanstvena sila koja čeka otkrovenje isto kao što su se određene stvari, koje nazivamo crnom magijom, pokazale znanstvenom činjenicom. Smatram da u radu s filmom ostaje izvor svih onih energija koje još nismo upotrijebili na pravi način. Na isti način na koji još nismo objasnili unutrašnji rad uma.) Prev. Vlado Zrnić

Perspektiva filmske naracije je zato otvorena za višesmjerne interpretacije postojanja 'tajanstvenih' relacija prema stvarima i pojavama svijeta upravo zbog raznovrsnosti načina eksploatacije mnoštva značenjskih odnosa koje film uspostavlja u 'simuliranim' odnosima s našim unutarnjim bićem. Pošto je naracija u biti neizravni tip komunikacije čest je slučaj da se neki događaj iz filma referira na njegov nevidljivi dio. Umjesto prikaza ubojstva film nas metonimijski uvlači u misteriozni splet događaja. Hitchcock je, recimo, bio majstor metonimije. Njegova je specijalnost bila u stalnim odlaganjima konačnog razrješenja stalnim

[381] Interwiev s Apichatpongom Weerasethakulom u službenom tisku za film: "Ujak Boonmee koji se sjeća prošlih života" iz 2010.g., URL. www.filmpressplus.com, Richard Lormandworl cinema publicity, Illiminations film (preuzeo, 30. 05. 2015.)

zakrivanjem ili upućivanjem na krive tragove. Postupkom približavanja ili udaljavanja od cilja pobuđuju se značenjski mehanizmi i aktiviraju primarne misaone konstrukcije za koje se smatra da odgovaraju umnim procesima i integriranim sustavima unutarnjeg motrenja. S ove unutarnje točke promatranja metonimiju možemo smatrati za jedan od ključnih konceptualnih pojava u filmu s kojom se udaljenost ili blizina konceptualizira načelom radijalnih kategorija. Kontinuitet povezivanja naoko vrlo različitih pojava seže do unutarnjih mehanizama svijesti i njenih sadržaja koji su utjelovljeni u emocionalnim sjećanjima, afekcijama i nagonima. Ovi procesi predhode metaforičkom uspostavljanju identiteta. Nevidljivost otklona ne znači da oni ne postoje. Kod metonimijskih koncepata otkloni se izričito ne spominju jer su utjelovljeni u zasijecanjima krajeva, prekidima i šavovima od kojih su proizvedene vidljive figure.

U čemu se ogleda osjetilna snaga slike i uvodi u stanja afekcije dok istovremeno vrši konstantnu dijalošku prisilu? Na oko nevažne i sasvim obične slike suvremenog filma izdvajaju se iz čvrste žanrovske strukture tumačenja i ubjeđivanja klasične retoričke prakse. Izmičući takvim jasnim modalizatorima naracije i aristotelijanskom tipu dramskog oblikovanja metonimija može pobuditi neka osjećanja pa i cijeli meditativni sklop, u stvari, misaoni proces koji odstupa od konvencionalne pripovijedačke sheme vizualne metafore. Riječ je o eksperimentalnim pristupima i konceptualnim inovacijama filma koje izostavljaju ili stavljaju u drugi plan nužni logički dio osnovne priče. Prizivanje ovih izostavljenih dijelova naracije stvara snažne emocionalne utiske i cijelu lepezu mentalnih slika i njima poosobljenih uzbuđenja.[382]

Prva filmska uzbuđenja, rekli smo, nalazimo u Mélièsovim filmovima. Areakcija je bila skrivena jakim usmjerenjem pokretne slike na njenu komunikaciju ulogu prikazivanja realizma. Međutim, riječ je bila o tobožnjem realizmu za koji je Méliès bio potpuno svjestan. To je Mélièsov trik. Što je prednji plan realističniji to je pozadinski efekat iznenađenja bio snažniji. Realistički dojam pokretne slike Mélièsu ide u prilog jer kad pozadina izađe na vidjelo (prelazi u prednji plan) nastaje urnebes.

Mélièsov film *Crni vrag* iz 1905. godine počinje s vragom koji prevrće stvari po hotelskoj sobi, a kad je gost došao vrag je nestao. I tada su krenule neprilike: stolice su se tajanstveno izmicale, ladice su počele iskakati iz ormara; jednom riječju doveo je gosta do ludila, a da gost ni u jednom trenutku nije bio svjestan tajanstvene vražje prisutnosti. I kad je napokon ugledao vraga i pokušao ga uhvatiti, vrag je skočio na njegov krevet i s vatrom nestao u oblaku dima. Međutim, tu nije kraj! Krevet se zapalio, izbio je požar, došli su redari i nesretnog gosta uhapsili To je onaj komični trenutak kada publika zna više od glumca pa se ponaša kao da ona

[382] U klasičnoj verziji igranog filma, neizravna proširenja teksta pripovijesti ponekad prikazuju u obliku *flash-backa.* (Nap. a.)

sudjeluje u režiji filma i igra ulogu tajanstvenog manipulatora. Sukladna je atraktivna dječja igra traženja skrivenog predmeta po principu toplo-hladno: što smo udaljeniji od predmeta govori se hladno-hladno, a kad smo bliže onda je toplo ili vruće. Dijete koje traži pomalo je ljutito na samog sebe dok se ovaj drugi smije njegovim reakcijama. Smiješan je debeli hotelski gost koji ne zna ono što mi znamo - da se u pozadini spletki nalazi vrag i vražji čin. U stvari, atrakcija ima za cilj stalno prizivanje publike da se pridruži dijegetičkom svijetu atraktivne fantazije, da promatrača ugura u sami proces dirigiranja glumčevih reakcija ili da bude i sam dirigiran dijegetičkom iluzijom (slikom) kao jednom vrstom čarobiranja događaja koji stvara radnju priče. Pošto Meliese nije baratao razrađenijom tehnikom održanja pozornosti, kao što to vrši napredniji stupanj naracije, u njegovim je filmovima težnja ka kulminaciji uzbuđenja izrazita i u jednu ruku umjetnički oblikovana. U naglosti njegovog reza postizali su se autentični filmski izričaji.

Kod tipičnih vodvilja, za koje se obično vezuje Méliès, međutim, imamo dojam da likovi ne stvaraju uloge već da su im one unaprijed dodijeljene nekom višom svijesti, nekom nadgledavajućom i nedohvatnom svijesti.

> " (…) v*odvilj je, za stvarni život ono što je za čovjeka koji hoda člankoviti pajac, vrlo izvještačeno preuveličavanje izvjesne prirodne krutosti stvari i povezanost sa stvarnim životom vrlo je slaba, samo igra, potčinjena ko i sve igre jednoj unaprijed prihvaćenoj konvenciji.*"[383]

U vodviljima je sve bilo pretjerano: kreveljenje i izrazita gestikulacija glumaca, naivni nadrealistički prizori i banalni humor, metaforizirane aluzije i kolokvijalne introspekcije jeftine poetike; kao da se pretjerivanjem skrivao nedostatak dubljeg smisla. Vodvilji su isticali pučku ideju onostranosti, romantizirane masovne emocije i ukrasni nadrealizam popularne literature dok se Mélièsovi filmovi, ipak, strogo drže stabilnog regulativnog načela mehanike filma. Pokrenutost izraza u vodviljima Bergson uočava u takozvanoj *moralnoj opruzi* čiji zakoni dolazi niotkud. Otuda Bergson razlikuje izvještačenost vodvilja od mnogo ozbiljinijeg umjetničkog pristupa koji pokreće subverzivni otklon - metonimijski aktivne zone, odnosno koristi otklon za subverzivnu strukturu "mehaničke opruge" čiji zakoni dolaze izravno iz medijske strukture filma. U mehaničkoj opruzi pokretne slike Méliès je našao izraz kao dio konceptualne strukture atrakcije. Aktualizacija Mélièsovog reza dostiže pik uzbuđenja dok istovremeno komunikacija prelazi u drugi plan.

---

[383] Bergson, Henry. (1958.), *O smijehu,* Veselin Masleša, Sarajevo, str. *59.* Zapažanje Bergsona smatramo ključnim za razumijevanje Mélièsovog tipa komedije. U nastavku ovog citata Bergson se određuje razlikovanjem komedije koju govor izražava od komičnog što govor proizvodi. Komedija niže vrijednosti, eksplicira Bergson, *dokopa se neke metafore, neke izreke, nekog rasuđivanja, i onda se obrnu protiv onog koji ih je izgovorio.*", str. 62

U svakom slučaju, atrakcija vodvilja i Mélièsovih filmova uvijek govori o postojanju drugog svijeta iz kojeg se povlače konci spojeni na marionetske likove prvog svijeta. To je i osnovna razlika između filma atrakcije i naracije. U prvom se likovi, bez vlastite volje, nenadano gube u heterotopijskom prostoru imaginacije stvarajući od realnog prostor irealnog dok se u filmu naracije likovi snalaze u prostoru postupnosti i odlaganja, izgrađuju ga ili sudjeluju u razotkrivanju tajnog nacrta narativa. U narativnom filmu atrakcije su se umnožile i zamijenile mjesto - iz prednjeg plana ranog filma prešle su u pozadinu. Ova izmještenost nije atrakciju izblijedilo ili naštetilo karakteru njene uloge. Jedino što je atrakciju promijenilo jest izmještanje njena položaja i postavljanje u funkciju *nefilmske* sadržine. Atrakcija dolazi na mjesto komentara, na mjesto 'podteksta', tj. psihološki važnog generatora narativne radnje. Na ovu izmještenost upozorava Tom Gunning:

> "*Želim upozoriti na potencijalno dinamičan odnos s nenarativnim materijalom. Atrakcije nisu ukinute klasičnom paradigmom, one su samo našle drugo mjesto unutar nje*."[384]

Dakle, ono što se kod Méliès odvijalo u rezu, današnji film organizira postepenom gradacijom nedovršenih radnji i skrivenih intriga koje legitimira sama naracija slikovne proizvodnje. Rez i okvir (plan) je proširen za umetnuti poetski učinak metonimije. Da bi promatrač postao dijelom narativne funkcije i zauzeo poziciju praznog mjesta subjekta filmskog označitelja bilo je potrebno iznaći dijegetički model koji, za razliku od doslovnog poistovjećivanja slike i fizičkog svijeta, uspostavlja *kontemplativni zor*. Da bi se film ovlastio promatračevom kontemplacijom valjalo je osmisliti model ili način na temelju kojeg se razvijaju mehanizmi kontemplacije za koje Weerasethakul smatra da su " (…) *izvori svih onih energija koje još nismo upotrijebili na pravi način. Na isti način na koji još nismo objasnili unutrašnji rad uma*." Razvojem filmske naracije kontemplacijski mehanizmi promatrača (kognitivne operacije uma) postali su predmetom istraživanja i, možemo reći, aktivnim predmetom interesa filmske konceptualizacije. Razotkriti kontemplacijski model filma, neke situacije, sadržaja ili literarne teme znači prodrijeti u unutrašnji rad uma. Upravo s tog polazišta Deleuze nalazi istinsku dramaturšku okosnicu filma i povod za raspravu o filozofičnosti suvremenog filma. U tom se smjeru atrakcija i naracija stapaju u proizvodnji istinskog zbivanja na ekranu, u onom rezultatu histeričnog poistovjećivanja sa zbiljom, ali i perceptivnom dokazu zbiljskosti filma.

Kontemplativne koncepcije uključuju neizbježni misaoni otklon od žarišta događaja. U tomu se uviđa pogodnost uporabe metonimije u narativne svrhe kako bi se izbjegla

[384] Gunning, Tom. (1998.), *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, URL. dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/Gunning1998.pdf str. 3 (preuzeo, 23.02. 2013.)

eksplicitna naturanja mišljenja, opisa, sudova ili rješenja te nam ujedno služila da se diskurzivna pozicija autora u tekstu izjednači s pozicijom likova koji isto tako sudjeluju u razmjeri predstavljene teme ili sadržaja filma. Na taj se način likovi i predmeti poostvaruju u svojim ulogama u ozračju žive nazočnosti. Za tu se svrhu koriste neizravni tipovi izlaganja, dakle, oni oblici izričaja i oblikovnih tehnika koje koristimo u mentalnim operacijama i u svakidašnjoj uporabi jezika. Tek na ovoj razini vizualnog sporazumijevanja jezik i jezikom stečeno iskustvo prodire u sliku u vidu misli i u mislima inkarnirane emocije. Za razliku od metaforičkih shematskih oblika izražavanja, neizravni pristupi naglašavaju periferne (radijalne) okolnosti događaja. Metonimijsko izoštravanje perifernih dijelova utoliko je konceptualizirano zaklonom ekranske projekcije ukoliko "vidiš u onoj mjeri u kojoj je nešto skriveno". Skrivenost od središta zamjenjuje misao o “kratkim rezovima” koji udaljenosti, distance ili otklone sintetizira u cjelinu života. U filmskoj naraciji distanca je nevidljivi označitelj poznatiji kao *rez* i *elipsa*, a srodna i bliska mu je stilska figura *eufemizma.*

U lingvistici i filmu poznato je da se uporabom eufemizma izbjegavaju doslovnosti, ali i prebacuje autorova odgovornost, štiti se autorska izloženost kritici ili u nekim političkim režimima mogući kazneni progon (Plazewsky, 1972; Gradečak-Erdeljić, 2005). Poznate su strategije podilaženja vladajućem svjetonazoru eufemiziranjem ratnih strahota pa se umjesto konstruktivne kritike ističu mitomanske atribucije metaforičke naravi kao što su hrabrost, žrtva, pobjeda, klasni neprijatelj, demokracija, pravda i dr. No, prije nego vidimo na koji se način eufemizmom mogu izbjeći opasne tradicionalne metafore rata, a da nam ubojstva, pokolji i izgubljeni zavičaji u niti jednom trenutku ne promaknu drugom oku, pogledajmo na koji se način učinak eufemizma odvija metonimijskim razmještajem vremena radnje kako bi se dostigla vrlo specifična stanja svijesti i predstavili zakriveni sadržaji svijesti.

Uporaba eufemizma u filmu može postati izazov i pravi vizualni doživljaj koji nije potrebno dodatno komentirati. Komentar eufemizma skriven je u namjernom izbjegavanju doslovnog i naivnog predstavljanja kojeg misaono sebi pretpostavljamo u šutnji i neizgovaranju naglas. Taj je osobni, misaoni i skriveni plan atraktivan jer je u najčešćem slučaju subverzivan. Time doznačuje (kodira) ogromna područja svijesti minimalističkom konstrukcijom značenja. Eufemizmima se mogu graditi situacije izrazitih konceptualnih obilježja čija značenja naglašavaju asocijativne udaljenosti, ali i govore o svojevrsnom paradoksu neposrednosti. Ublažavanje posljedica ili namjerno skrivanje "onog što se želi reći" eufemizam svrstavaju u privlačan i pogodan instrument za raznolike konceptualne inovacije i konstrukcije filmske naracije.

Uporaba eufemizma otvara pozadinski prostor radnje, nadilazi standardne oblike komunikacije i upućuje na stanja stvari koja odgovaraju unutarnjem motrenju. Namjerno izostavljanje emocija i golo prikazivanje naizgled nevinih činjenica može biti usmjereno na pokušaj da se retroaktivno prokažu uvjeti njihova izostanka. Sadržaj filma se u tom ogledu konceptualizira brisanjem komunikacijske uloge slike i proširuje na relacije izvan pojma vidljivosti, na nevidljive okolnosti regulacijskih načela misli, likova, njihovih psihičkih profila i situacije općenito. Na taj se način implementacija forme u značenje odnosi prema koncepciji kontigviteta i činjenici da su značenja konstruirani konceptualni entiteti izravno usidreni u formi filmskog materijala koji nije vezan samo za optičke stvari.

Na oko nevažne i sasvim obične prizorne situacije suvremene filmske proizvodnje izdvajaju se iz nasilne retorike ubjeđivanja klasičnog igranog filma. Izmičući čvrstoj žanrovskoj strukturi i klasičnim modusima dramskog oblikovanja, metonimija može pobuditi snažna osjećanja pa i cijeli meditativni sklop promatrača. U stvari, doprijeti do suptilne razine s kojom autor pristupa svom djelu, ne samo da prelazi okvir priče i filmske ekspozicije, nego zadire u samu egzistencijalnu bit pojedinca, društva, zajednice, religije pa i filozofije. Takav je Weerasethakulov film "Ujak Boonmee koji se sjeća prošlih života" (Loong Boonmee raleuk chat), iz 2010. godine, rađen prema adaptaciji istoimenog romana budističkog svećenika Phra Sripariyattiwetia inspiriran stvarnim likom Boonmeea, čovjeka koji je meditacijom bio sposoban prizvati svoje predhodne živote.

Sl. 6.8. Apitchatponga Weerasethakul, *Ujak Boonmee koji se sjeća prošlih života*, igrani film, (2010.)

Priča se, naoko, dešava u vrlo idiličnom okruženju graničnog područja Tajlanda i Laosa. Ujak Boonmee je pukovnik ozloglašenog tajlandskog eskadrona smrti, sada farmer na samrti kojemu su u posjetu došli sestra i bliski rođak. Dramaturška tenzija filma skrivena je i ublažena neobičnom eufemističkom stilizacijom cjelokupnog koncepta filma. U narativnom

slijedu nižu se mnogobrojne situacije prema kojima se uzroci dotičnih sudbina likova prikazuju iz relativno pomaknutog kuta interesa: s jedne strane iz meditativne i naizgled neutralne perspektive sadašnjosti te s druge strane silovitim prodorom u alegoriju i mitsku strukturu Thai naroda. U spokojnu prividnost sadašnjeg života, naizgledno dobroćudnog farmera, njegovih radnika i vrlo jednostavnih gostiju, Weerasethakul uvodi iznenađujuće alegorijske elemente prošlosti jake emocionalne nabijenosti: u prostu sižejnu konstrukciju priče naglo ubacuje dubinsku kontemplativnu razinu okolnosti događaja koji nas uvode u dubinu emocionalnog suživljavanja s prizorima. Presijecanje hladne materije sadašnjosti izrazitim scenama emocionalnog predznaka je u stvari baratanje razlikama koje nas nenadano ubacuju u jednu vrstu nesvakidašnjeg osjećanja sadašnjosti. Taj čin, Weerasethakul ga je označio magijskim, iznenađuje i izbacuje nas u prostor mentalnog zrenja, u kontemplativnu zonu svijesti odakle počinju prosuđivanja i, zapravo, motrenje filma s razine Weerasethakulovog drugog oka. Iznenađenje se dešava kad shvatimo da se na razvojnoj niti filma ne dijele scene života i smrti, racionalne sadašnjosti i emocionalne prošlosti nego ih se integrira u jedinstveni protok vremena trajanja i vremenosti zbivanja. Jaki utjecaj inkorporiranih razlika vremena stvara fenomenalni doživljaj apstrahirane svijesti koju Weerasethakul čvrsto izgrađuje metonimijskim zamjenama emocije za prošlost te hladne racionalnosti za sadašnjost.

Metonimijski karakter alegorije ovog filma uviđamo u ostvarenom kontrastu sadašnjosti s bićima iz fantastike izvučenima iz duboke prošlosti, iz ontologije mita. Uglavnom, film počinje razgledavanjem farme i upoznavanjem s Boonmeevom bolesti bubrega te mirnim i poštenim radnicima, djeci progonjenih i ubijenih simpatizera komunizma ’80-tih godina prošlog stoljeća. (Radi samog konteksta moramo znati da je u to vrijeme u Tajlandu bila pobuna seljaka protiv aktualnog režima, da su izvršeni progoni i pokolji tajlanđana koji graniče s egzodusom.) Nakon razgledavanja slijedi prizor s idiličnom večerom na verandi obiteljske kuće i iznenađujućim pojavljivanjem Boonmeeve pokojne supruge i davno nestalog sina u tijelu čovjeka-majmuna (sl. 6.8.). On je svjedok očeve (Boonmeeve) prošlosti: strogog oca (zbog kojeg je pobjegao u šumu) i opasnog vojnog luđaka, režimskog pukovnika koji je preko dvadeset godina u tajlanskoj prašumi sustavno vršio likvidacije lokalnog stanovništva - simpatizera propale komunističke ideologije.

Premda se u filmu rat spominje tek uzgredno u strogo izdvojenim flashback-ovima (crno-bijele fotografije) po sjećanju čovjeka-majmuna, priziv savjesti o ratnim stradanjima težak je onoliko koliko je spora radnja filma. Taj nepokretni i zabetonirani eufemistički kôd filma uviđamo u težini grijeha koji više nije moguće iskajati. Što je učinjeno, učinjeno je. I to

je prošlost i sudbina tajlandskog naroda. Ono je dio budističkog svjetonazora karmičkog poretka svijeta. To je, ujedno, velika emocionalna utvrda, mit i pozadina njihove vizualne fantastike koja se u obliku nevideće svijesti pretače čas u prošlost, čas u sadašnjost. Osjećamo je u Boonmeevim bolesnim bubrezima, u liku čovjeka-majmuna, u tišini prepadnute sadašnjosti, u građanskoj tuposti sestre i još tupljeg rođaka čija svijest i savjest ne prelazi granice kiča. Strašni prizvuk tišine osjećamo onkraj vidljivosti, u tihim radnicima njegova imanja koji se zdušno brinu za njegovo zdravlje i nasade. Oni se u pozadini filma nečujno šuljaju ivicama labilne izvjesnosti koju im je omogućila Boonmeeva 'milost'. U jednom trenutku vidimo intimnu situaciju kada mu jedan od radnika vrši delikatni bolnički tretman dijalize. Ti nježni pokreti ruku i sramežljivo lice mladog čovjeka neodoljivo budi osjećaj okajanja i nekog potisnutog stradanja i grijeha. Ipak, približavanje nevidljive atmosfere smrti otvara memorijske blokade Boonmeeve savjesti, pobuđuju se sjećanja na emocije života koje prizivaju fantastične mentalne slike. Boonmeeeva sjećanja s jedne strane dopiru do krajnje noetike dok se s druge izjednačuju sa životom sadašnjosti. Upokojeni duhovi oživljavaju i pune prazne šavove sadašnje svijesti slikama i sjećanjima na prošle živote. Nakon ritualne Boonmeeve smrti u pećini gdje se rodio film se naglo premješta u ispraznost i hladnoću sadašnjosti sestre i rođaka. Film završava u hotelskoj sobi na ispraznoj ekranskoj slici političkih novosti.

Pravo iznenađenje filma, nakon početne i duge ekspozicije filma bila je iznenadna i začudna pojava čovjeka-majmuna. Taj davno izgubljeni sin (po)vraća memoriju o jednom jedinom trenutku života - njegovom naprasnom odlasku od oca. 'Nježni' majmun, koji dolazi iz dubine prašume, metonimijsko je uporište metafore izgubljenog svijeta. Kad čovjeku dajemo osobine divljine onda se referiramo na divlju snagu prirode, na onaj izgubljeni (zaboravljeni) dio naše tjelesnosti povezan s emocionalnim i čuvstvenim poljem svijesti. Biti zaboravljen ne znači da je prošlost nestala. Zaboravlja pamet, ali ne savjest i tijelo. Čovjek-majmun je taj prisutni oblik ljudske mane i karmičke osude zaboravljene prirode bića. Za večerom je prisutna i melanholična Boonmeeva pokojna žena te svi zajedno razgovaraju i prenose svoje osjećaje u naizgledno idiličnom raspoloženju predvečernje ispovijedi. Shvaćamo da su memorijske rupe emocionalni procjepi snažnih senzualnih vizija svijeta koji nisu vidljivi ni čujni u realnom obliku sadašnjosti. Njihovo je ‚dozivanje' otkrilo Legendu o Ružnoj princezi koja se prikazuje u ceremonijalnoj seksualnoj epifaniji mitske oplodnje sa svetom ribom. Nakon strastvenog Boonmeevog umiranja u mitskoj pećini rođenja, film prelazi u prostor sadašnjosti koja nije ništa više dòli puka scenografija bez emocija. Mjestimično je ukrašena do fantazmagorije neumjesnog kiča svjetlećih suvenira i raznobojnih

žaruljica (prizor u filmu koji je vezan za budističku ceremoniju u čast pokojnika), zatim bučna unutrašnjost lokalnog kafića, također, pretrpana svijetlećim ukrasima i na kraju bezlična hotelska soba u kojoj se Boonmeevi gosti odmaraju i bezizražajno bulje u televiziju. Čini se da je vrijeme izgubljeno u eufemističkoj sadašnjosti.

Na kraju možemo rezimirati: postavši čovjekom na času svoje smrti, ujak Boonmee reflektira svoju savjest mističnim (metonimijskim) prodorom u prošlost nastojeći dohvatiti tu Drugu sliku o sebi koju on razumije tek sada, u trenutku svoje smrti. I kad je umro ta nedorečena slika postaje živom slikom sadržaja filma. Izblijeđena poput taloga stare metafore nestala je sa smrću ujaka Boonmeea da bi se ponovo pojavila, izmijenjena u nama. Metonimijsko prizivanje zaboravljene strasti otkrivamo u pokušaju da se razotkrije izmješten položaj subjekta izmještenim i nadasve alegorijskim pozivanjem na dubinske kategorije svijesti. Otkrivanjem takvog imaginarnog konteksta realne pozicije promatrača Weerasethakul aktualizira poziciju društvene svijesti i premješta je na pozitivnu poziciju kritičkog oka u kojoj preživjeli tek su prazne slike one teško dohvatljive arheologije svijeta.

Na pitanje o sadržaju filma, koji je mnogim kritičarima ostao nejasan, The Guardian navodi Weerasethakulov odgovor:

> "*You don't have to understand everything to appreciate a certain beauty. And I think the film operates in the same way. It is like tapping into someone's mind*."[385]
> ((Nije potrebno sve razumjeti da bi se shvatila određena ljepota. Mislim da film djeluje na isti način. To je poput ljepljenja u nečiju svijest.) Prev. Vlado Zrnić

[385] Rose, Steve. (2010.), *The* Guardian, URL. http://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview (preuzeo, 13.05. 2013.)

6.9. Razlika je tehnika

Pošto umjetnički film nije neki znanstveni projekt pomoću kojeg se dokazuje postojanost teze o objektivnom svijetu, sam objekt prikazivanja kod filma nadilazi funkciju komunikacije i prelazi u estetsku dimenziju stvaranja značenja:

> "*(...) it agrees with cognitivist assumptions stating that meaning is created, not found, by human beings - 'this approach expresses the cognitivist view of reality as domain which does not exist independently of human understanding, 'knowledge and belief' (Feyaerts 1999:317), his means that human understanding, knowledge and belief all influence what we regard as contiguities the base of metonymy.*[386]
> (…to nam potvrđuju kognitivistička uvjerenja da je značenje izvedeno, nije nađeno, pomoću čovjeka - ovaj pristup izražava kognitivistički pogled na realnost kao domenu koja ne postoji nezavisno od ljudskog razumijevanja, 'znanja i uvjerenja' (Fayaerts 1999: 317), njegova mišljenja da ljudsko shvaćanje, znanje i uvjerenje sveukupno utječe na ono što pripada kontigvitetnoj bazi metonimije.) Prev. Vlado Zrnić

Narativna struktura suvremenog filma nadilazi klasično zatvaranje jednog oka na neizbježnu formalnu pozadinu filma. Suprotno, prema uzusima eksperimentalnog filma stavljanje forme u prednji plan rezultira rafiniranim rukopisima. Na taj način predmet filma i njegova fabula čvrsto se ugrađuju u postupak izražavanja, u sredstva filmskog oblikovanja i njegove vizualne oblike. Evidentan je primjer umjetničke intervencije *site-specific* instalacije *Hrpagreta* Đorđa Jandrića iz 2015. godine, nastale na temelju predhodnog eksperimentalnog filma *Hrpa ZgRiZg.* Rukopisnost ovog filma Jandrić izlaže u crtežima pojedinih fotograma (sličica). To su rukom iscrtane vizualne konstrukcije koje se kreću od realističke vizure do apstraktne zasićenosti kontrastima. U jednom trenutku Jandrićeve kontemplacije isčitavamo čistu gestu i potez koji se pomiče iz dubine bića - seže do primarnih procesa dinamičke prirode naše vizualne percepcije.

Takav formalni pristup ne razmatra film kao sustav poznatih znakova već se znakovni sustav i njegov najvažniji član - simbol, rasčlanjuje te podvrgava dekonstrukciji i interpretaciji koje mogu poprimiti razmjere dematerijalizacije. Ovdje je postupak rasčlanjivanja sredstvo i spoznaja o uređenosti.

Prodor u samo ishodište konceptualne strukture filma čini film spoznajnim sredstvom osobne angažiranosti. Komentar postaje umjetničko sredstvo za pronicanje u ponor rascjepa i složenost temeljne dihotomije forme i sadržine gdje forma organizira i organizi-ranjem sadržava oblikovni odraz svijesti (izvedeni sadržaj). Profiliranjem načina na koji se

[386] Truszczyńska, Anna. (2002./2003.), *Poznan Studies in Contemporary Linguistic 38,* School of English, Adam Mickiewicz University, Poznan, str. 221-237

nešto kazuje osobni pristupi formalnom postupku izražavanja postaju misaona uporišta, vjerovanja i emocionalni ekvivalenti epistemičkog doživljaja - autorov senzibilizirani koncept i pristupni kôd mišljenju i unutarnjoj istini osjetilnoga.

Zaključujemo da nevidljivost tehnike ne znači da ona ne postoji. Ako smo spremni prihvatiti da se s baratanjem tehnike očitavaju dosezi umjetničke vrijednosti onda se tehnika može prihvatiti za ultimativno sredstvo aktualizacije vizualnog sadržaja. Tehnikom se takvi sadržaji izdvajaju (oni se ne uduplavaju), tj. razlikuju od iskustva u prirodi. Razdvajanjem od prirodnog umjetnik stvara svijest o omeđenosti i otklonu pa ih promatrač, htio to ili ne "*(...) hvata kao 'slike' kao predstave odsutnih stvari, a nipošto kao opažene predmete.*"[387] S tim nam je jasno zašto se filmovi, usmjereni ka pukoj tehnizaciji vizualnosti, ne mogu staviti uz bok filmovima koji svoju funkciju nalaze u razumijevanju odnosa tehnike i sadržaja, u osnaživanju dodirne veze između omeđenosti ekranske projekcije i otklona s kojim smo u stalnoj aktualizacijskoj začudnosti. Bez obzira na izuzetni dojam sličnosti, Laffay ističe da se filmska slika sastoji od crta, točaka i polja, pa je prihvaćanje istih za nešto drugo oduvijek stvaralo prijepor i bilo meta za raznovrsne diskusije o umjetničkoj proizvodnji filma.

Međutim, avangarde 20-tih godina prošlog stoljeća čvrsto su zauzele subverzivnu poziciju prema težnjama da ono drugo što se vidi na ekranu nije ništa drugo doli reprezentacija svijeta koji vidimo vlastitim očima. To drugo što se pojavljuje na ekranu eventualno može ukazati na svojstvo vanjske stvarnosti, no, isto tako, rekle bi avangarde, ta stvarnost izvanjskog u dodirnom je otklonu s prirodom medija s čijom se ulogom omogućuje pronicanje u izvanjski svijet. "Neispričljiva" uloga kamere, koja se nalazi s druge strane vizualne sadržine filmske slike, mijenja pojam o sadržaju izdvajanjem onog sadržaja koji se metonimijom obznanjuje kao istinski sadržaj stvarnosti.

Baratati vizualnom simbolikom i dostići stupanj značenja koji se u jednom trenutku luči kroz osjetilnu energiju našeg živčanog sustava u reakciji suze na oku, trzaju ruke, povišene temperature, savjesti ili putem osjećaja osupnosti nove svijesti dovoljnim je razlogom da se pri analizi vizualnog izraza usmjerimo na stupanj odmjeravanja s osjetilnom dimenzijom draži prema kojoj se strukturira cjelovitost opažanja. Odmjeravanje se vrši u razgovoru sa stalnim filmskim svojstvima, filmskim izražajnim sredstvima i stilskim načinima organizacije filmske građe, odnosno u jedinstvu forme i sadržaja. U tim se odmjeravanjima, da ponovimo, zbližavamo s medijem filma i njegovom moći da nam fragmentima slike predstavi odsutni, metonimijski dio cjelovitosti značenja.

[387] Laffay, Albert. (1971.), *Logika filma - stvaranje i predstava*, Institut za film, Beograd, str. 73

Interesantni model odmjeravanja koristi rumunjski redatelj Cristi Puiu. Film *Aurora* iz 2010. godine (sl. 6.9.) prikazuje u 'skraćenoj' verziji 36-satnu kronologiju pripreme ubojstva iz strasti. Koncepcijom prostorno-vremenskog sjeckanja radnje filma (elipsa) Puiu stalno izigrava i osujećuje, zavarava i zbunjuje misaono povezivanje u cjelinu i konačno razumijevanje onog što gledanjem pokušavamo shvatiti, a to je - o čemu se tu radi? Sustavno remećenje kontinuiteta fragmentacijom paradoksalno uvodi u fokus strukturu ubojičine (Viril) namjere - tajnu njegove izbrisane savjesti. Neizravni učinak filma tako dostiže svoju punu afirmaciju izravnim utiskivanjem 'proizvodne' pozadine u prednji plan. Aktualizacija reza vješto dirigira ubitačni ritam eliptičnog proigravanja prostornog i vremenskog kontinuiteta. Uporabom kratkog reza situacije postaju nedorečene, ispuštaju se velike količine materijala i proizvodi nasumična orijentacija. U jednom stanju memorijske zbrke stvara se utisak hermetizma u kojem se prošlost oslanja na crtane filmove, budućnost neprekidno dolazi ni od kuda, a sadašnjost se vrti sama oko sebe bez mogućnosti da ugleda trag svoje prisutnosti. Opća dezorijentiranost promatrača refleksno govori o mentalnom sklopu protagoniste filma. Fabula ubojstva iz strasti misterij je ovog filma i svih ostalih filmova koji nam ubitačnim realizmom, na prešutni način, prikazuju duboku uznemirenost i podsvjesnu dramu ljudske mane ili, drugim riječima, divlju prirodu čovjeka u neslaganju s konvencijama egzistencije.

Sl. 6.9. Cristi Puiu, *Aurora*, igrani film, (2010.)

Nasumična prostorno-vremenska premiještanja i zbunjujuća logika zbivanja suprostavljena je opreznim Virilovim pogledima, naizglednim koncentriranim radnjama, realističkim snimanjem i jednim osjećajem preciznosti i jasnoće. Oštro "zasijecanje" realističkog stila podvlači sumnju i procjenu o postojanju skrivene poremećenosti. Ispod površine realizma naziremo ludost i pritajenu opasnost. Razlomljenu strukturu svijesti Puiu prikazuje u spetljanim

okolnostima događaja za koje se kasnije utvrđuje da su bile indikacije preciznog ubojičina plana. No, međutim, njegova psihotička preciznost za nas je enigma. U jednom razgovoru, na pitanje o čestom nerazumijevanju relacija između likova, Puiu odgovara:

> "*Ali, za mene film mora biti logičan. Ja imam sve informacije i ne samo to, ja sam ga snimio. Imam šest sati filma. Sjeti se da sam ja pripovijedač i jedna od prvih lekcija filma je da je to umjetnost elipse (...) U scenariju su relacije jasne, ali ja nisam htio da na kraju sve bude tako jasno. Dok sam pisao scenarij, zapao sam nekako u tradicionalni model pripovijedanja - nešto kao Aristotelova poetika. Ali ja u nju ne vjerujem! Mislim da je film više od pripovijedanja i tako sam se morao nečega riješiti.*"[388]

U filmu se čini da je ubojica normalan lik, smeten, zamišljen i obuzet rutinom. Rekli bi smo da je pomalo smotan i odsutan. Međutim, on je precizni luđak, temeljit i oprezan u svojoj opskurnoj namjeri. Viril se stalno obazire oko sebe i zagonetno premišlja, sve nešto hoće pa neće, što unosi određeni nemir i sumnju.

Cijeli film postavljen je u jednoj frenetičnoj atmosferi urbanog života. Oko glavnog lika nitko ništa ne primjećuje niti sumnja. Viril čak posjećuje roditelje svoje žene-žrtve koji su bili vrlo srdačni. Tajni nacrt film je u stvari ubojičin misaoni koncept za koji saznajemo u posljednjoj sekvenci njegovog detaljnog iskaza na policiji. To je, ujedno, žalosni kraj filma u kojem Viril, do najsitnijeg detalja ispovijeda svojih zadnjih 36 sati. To je, za publiku, početak novog filma u kojem nepoznati lik (stavljeni smo u poziciju policijskih službenika) detaljno opisuje najvažnije detalje promišljenog ubojstva. Tada se predhodni film ponavlja u slikama misli, ali ubrzano, metonimijski unatrag: shvaćamo da postoji razlika između ubojstva iz strasti i ubojstva s predumišljajem. Razlika je u pobudi.

Začudnost policijskih službenika bila je tako očita da su tek naknadno, kad su shvatili da je ispred njih podjetinjeli luđak, krenuli sve zapisati i arhivirati. Epilog suđenja, koje se, naravno, nije vidjelo jer film završava s rutinskim policijskim evidentiranjem Virilovog svjedočanstva, zamišljamo prema činjenicama policijskog zapisa. No, je li ono planirano, kako tvrdi Viril, ili se ispod hladne evidencije luđakova opisa krije izvjesna sumnja, kratki spoj ubojičine svijesti koji nije moguće uvidjeti u činjeničnom presjeku policijskog zapisa. Oštra realističnost na površini ubojičina svjedočanstva i preciznost njegova opisa o izvršenju ubojstva unosi golemu količinu nesporazuma koji se u jednom trenutku raspada i zjapi prazan - površina opisivanja polako se pretvara u površnost i očitu zabludu realizma. Dubina poremećene svijesti je praznina na površini neuhvatljive fabule filma

[388] Izjavu Cristi Puiua vidjeti u: White, Rob. (2010.), Film Quarterly, Winter, Vol. 64, No. 2, URL. http://www.filmquarterly.org/2010/12/editors-notebook-cristi-puiu-discusses-aurora/ (preuzeo, 15. 01. 2012.)

(nekim je film bio izuzetno nejasan i dosadan). Ta je praznina sadržaj elipse i izvor promatračeve frustracije bez jasnih granica što i kako, gdje i zašto. Dakle, poremećaj na komunikacijskoj ravni slike zorno osvjedočuje Puiovu namjeru da nam slikom ne opisuje ludilo nego da nas, kao promatrače, postavi u ludu poziciju. Ovaj iskustveni model, u suštini je Méliès ov trik i Kafkijanska realistička proza. Efekat nejasnoće zbunjuje percepciju i pomalo nas primorava da osjećamo vlastito prisustvo gledanja. Time postajemo svjesni medija i njegova pseudorealizma. Puiu nas vješto ubacuje u ovu razlomljnost afektivnog i faktualnog. Poput svake dobre proze, svijest o čitanju ne dozvoljava da potpuno vjerujemo riječima i činjenicama opisa. Iza riječi nalazi se netko tko opisuje svoje iskustvo, Bergsonova mehanička ili moralna opruga, intimni doživljaj i neko uznemirujuće svjedočanstvo. Puiu naglašava:

> "*I had to find a way of telling a fictional story in the fashion of observational documentary.*"[389] (Morao sam pronaći način kako ispričati fikciju na način dokumentarističkog ogleda.) Prev. Vlado Zrnić

Pošto sadržaj izmiče jasnoći stalnim eliptičnim premještanjem čas na ravni selekcije, čas na ravni kombinacije, sugeriranje značenja izvodi se prema trećoj ravni, ravni filmskog stila čijim se promatranjem proniče u ishodišni sadržaj filma, odnosno u svijest djela. "*Težnja prema sugeriranju i izbjegavanje jasnog izražavanja u filmskoj priči,*" obrazlaže Plazewski, "*bliži su stvarnosti nego strogo dotjerivanje života prema unaprijed biranim postavkama autora.*" U ovom slučaju stilska figura elipse ne olakšava *sređivanje* materijala fabule već, kao što to tvrdi Plazewski, "*(...) u većini slučajeva služi za emocionalni komentar sadržaja, sugeriranje značenja koja su previše suptilna da bi se mogla neposredno izraziti.*" (Plazewski, 1972: 6)

U suštini, strukturu vizualizacije i logiku njena značenja nije moguće razriješiti bez ogleda o pozadinskom udjelu njena proizvodnog nastanka koji se nameće za bazu i osnovu njena konceptualnog karaktera. Značenja se potvrđuju u postupku proizvodnje pa se stalnim ukazivanjem na proizvodni karakter značenja umjetničkog djela ujedno ukazuje na činjenicu da se izvršio određeni proizvodni izbor tijekom promatranja. Stilski narativni postupak jasno nam predočuje motivacijski horizont izbora koji je u stalnoj opoziciji između široke misleće formulacije i ograničenosti forme izvedenog sadržaja. U punom značenju ovog sučeljavanja shvaćamo neopaženo prisustvo metonimije uobličene stilom kao sredstvo izražavanja i temeljnu figuru narativne ekspozicije sadržaja. Ovaj živi odnos realizma i stila, kakav nalazimo u proznim tekstovima, možemo razumjeti i prema učešću tehnike u našem svakidašnjem životu. Likovi i događaji u filmu odgovaraju tehničkoj sposobnosti u smislu da je pitanje komunikacije

[389] Ibid.

postalo pitanje tehnike, a pitanje umjetnosti pitanje o odnosu s tehnikom.[390] Dostignuti stupanj uvjerljivosti i tomu shodni emocionalni stupanj saznanja ne ogleda se toliko u tehnikama preslikavanja ili retoričkim regulacijama teksta koliko u uvidima procjena virtualnog pokretanja i profiliranja temeljnih afektivnih kategorija iz korpusa domena tjelesnosti i emocije.

* * *

Pošto su nevidljivosti označenika metonimijske aktivne zone, takve konstrukcije značenja u suvremenom filmu nastaju ispuštanjem velike količine potencijalne filmske građe - sužavanjem vidljivosti i kraćenjem vremena trajanja. Time se sredstva izražavanja radikalno utiskuju u filmsku fabulu. Nositelji fabule su figure koje, prema riječima Tzvetana Todorova, nalazimo u diskursu opaženom kao takvom. Opažanje diskursa i definiranje figura ravna se prema njihovim manifestacijama i u filmu se kreću po imaginarnoj perspektivi pogleda. Premda slika prikazuje filmski pokret na način na koji nismo navikli u izravnoj percepciji, slika se ne suprostavlja našem pojmu o vremenskoj dimenziji promatranog predmeta. Kretanje po površini ekrana detektiramo prema izmjenama statičnih linija koje se u suštini fragmentarno pomiču po ravni plohe. U stvari, iluzija pokreta je pokretnost naših misli u očima koje vide, pokrenutost koju Bonitzer otkriva u misaonoj putanji prostorom i smislom. Anamorfična percepcija ekranske slike metonimijski je trag onog što Kracauer naziva "*kinestetička reakcija - 'efekat rezonance' uslijed kojeg gledalac projicira prostorne osjećaje koje doživljava u svoje istovremene opažaje*." (Kracauer, 1972: 24).

Primjer Mustaćevog eksperimentalnog filma *Efemerni sfumato* iz 1985. godine zastupa ovu ekstremnu ideju pokretne slike koja sekvencionalno prati promjenu svjetlosnih valera plave boje horizonta. Poetski prizvana putanja svijesti je pokret misli koje oživljuju prividno statičnu sliku, u naravi slikarsku kompoziciju sastavljenu od dviju kromatski različitih vrijednosti, jedne tamnije plohe mora i svjetlijeg nebeskog svoda. Anamorfičnost, u ovom slučaju, čini se da je maksimalizirana i potpuno apstrahirana samim načinom horizontalnog kadriranja i jakim teleobjektivom pa su transformacijska iskrivljenja plošne perspektive u ovom slučaju drastično reducirana. Svijet filma je ploha i svaka sličnost s prirodnim je puka mentalna pretpostavka (vidi sl. 6.10.). U filmu je ovaj tip anamorfičnosti dobrodošao i postao je klasični filmski obrazac realizma slike. Primjerice, prvi koncepti *Land Arta* koristili su horizontalni kut za realizam tehnike.

[390] Usp., Pirjavec, Dušan. (1987.), *Sudbina umjetnosti u tehničko doba*, u: u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 19

Sl. 6.10. Zdravko, Mustać, *Efemerni sfumato*, eksperimentalni film, (1985.)

Ipak, anamorfičnost ekranske projekcije neizravno pojačava dojam slikarske plohe i likovne naravi ovog filma. Total je inače standardizirani filmski izbor orijentacijske udaljenosti od žiže zbivanja pa nam takav izbor daje više informacija o ukupnosti prizora, a manje o detaljima. Međutim, Mustaćeveva kompozicija totala funkcionira kao detalj upravo iz razloga sužavanja kompozicije vidnog polja dva osnovna elementa: mora i neba; u totalu djeluju kao apstraktni kozmički detalj. To je sveobuhvatni prostor meditacije u kojem se anamorfozirano more i nebo sustižu i u jednom trenutku brišu u imaginarnoj crti efekta horizonta. Total je ovdje postavljen u metonimijskom prostoru isječka jedne univerzalne cjeline (sinegdoha) i sada, kao krupni plan, narativnu situaciju one veće predodžbene slike transformira u poetizirani naboj koncentriranog pogleda - na odnose kontrasta.

Kako film odmiče kontrast dviju površina nestaje do potpunog stapanja u jednu nijansiranu plohu čiji identitet izmiče u potpunu apstrakciju jedne bezprostornosti i bezvremenosti. Koncept prostorne promjene odgovara vremenskoj prolaznosti pa se poetizirani nestanak crte horizonta metaforički određuje pojmom efemernosti. I tada, iznenađenje! U zadnjoj trećini filma, u momentu kad smo sigurni da je nestajanjem ikoničkog znakovlja isčezao svaki pojam o slici jer se prvobitna apstrakcija pretvorila u ogoljelu prazninu mehaničke rotacije filma, Mustać grubo intervenira i ponovo nas vraća u sliku metaforičkim ubacivanjem plivača kao svojevrsnu ukrasnu figuru čovjeka u romantiziranoj predstavi o beskonačnosti. Sada počinje sve nanovo. Stvara se misao o slikama kasnorimskog slikarstva s nabacanim prizorima oniričkog svijeta u neodređeni prostor beskonačnosti. Mustaćevo ubačeno tijelo plivača pluta zrakopraznim prostorom efemernog sfumata.

No, tu je Mustaćeva poetika pretočena u umjetničku vještinu dostigla punu afirmaciju - iza plivača stvara se trag valova koji svojim pravocrtnim kretanjem jasno naznačuju linearnu perspektivu filmskog prostora. Tragovi se laterarno šire i dostižu visinu izgubljenog horizonta tako da u jednom trenutku prokazuju nestali, efemerni svijet ocrtanjem razgraničenja dviju ploha. Laterarno širenje nastale brazde nastalo je uslijed plivačevog perpendikularnog cijepanja prostora. Točka očišta po kojoj Mustaćev plivač prodire u dubinu slike poostvaruje se u prostorni koncept linearne perspektive. Novo nastali konceptualizirani ikonički znak brazdi valova osujećuje postojanje *efemernog sfumata*. Nevidljivo razgraničenje dviju razlika postoji jer ga plivač otkriva u tragu svoje akcije koju možemo zamijeniti za energiju pokreta u izvoru.

Plivač, dakle, nije romantična figura u pjesničkoj metafori beskonačnosti već vrh pera s kojeg Mustać promatra rezultat svoje akcije. Postavlja točku gledanja s koje promatra pokretnost vlastitog subjekta usidrenog u mediju filma. Plivač (subjekt) ne opisuje prostor - on pravocrtno prodire u apstraktnu dubinu, zabija se okomito u prostor čija je dimenzija dubine filmski prostor oprisutnjenja. Ono što vrh pera opisuje jest ono što je opisu primjereno da označava, a to su *efekti rezonance*, memorijski tragovi upisani u vremenost trajanja nečeg što isčezava. To isčezavanje (nestajanje) nije plivač (on je uporište i točka trajanja onoliko koliko traje radnja) već laterarno zasijecanje koje otkriva metonimijski prostor nevidljivog horizonta. Zasijecanja su naznake jedne apstraktne prostornosti koje doživljavamo i istovremeno upisujemo u opažaje. U ovoj metonimijskoj zamjeni radnje za predmet slike otkriveni trag percepcije (crta) postaje njen alat i smisao slike. Na rubu perceptivnog raspoznavanja otkriva se bestežinski svijet nejasnih (sfumato) granica čiju uočljivost razaznajemo u tragovima (efemerno) prolaznosti brazdi i horizonta. U centru svega je plivač (točka očišta) koji ne vidi, ali osjeća prostor iznutra. On je slijepa draž vrška olovke koja zarezivanjem ispisuje trag svog postojanja. Povratno, od vrška pera kroz ruku trag se utjelovljuje u svevideću sliku svijesti našeg subjekta gledanja, postajemo svjesni i onog što ne vidimo i ne vidimo. Slika koja živi je slika svijesti koja se rađa na rubovima percepcije i u uvjetima apsolutne perpendikularnosti - kreće se po imaginarnoj perspektivi našeg pogleda.

6.10. Poetička moć metonimije

Za razliku od tradicionalne poetike i njene opterećenosti ideologijskim metodama, koje sliku podređuju izvanjskim projektivnim metodama znanja, ovdje je riječ o slici čija su poetička načela imanentna njenoj proizvodnoj pojavnosti, odnosno uvjetovanosti medija slike. Dakle, već prema načinima izgradnje vidljivosti (*techne*), slika nas simultano uključuje u spoznajni proces promatranja (*poiesis*). Spoznavanje nastaje na temelju uočavanja razlike između slike kao izrađevine i svijeta oko nas. Svijest o otklonu podrazumijeva tehnike svladavanja vizualnog materijala slike koji odražavaju (preuzimaju na sebe) zakonitosti pojavljivanja. Ove zakonitosti upisa sebe u činu razlikovanja znači da se snalaženje i orijentacija subjekta stalno i iznova premješta od vidljivog do proizvodnje vidljivosti. Tehnike vidljivosti sadrže elemente vizualnih pomaka kojima potičemo spoznajne procese o ishodištima spoznajne funkcije izravne percepcije. Razumijemo ih prema konceptualnim rješenjima, odnosno proizvodnjom viška značenja vizualnih pojava slike. Stvar je u napetostima i energijama odraza stvarnosti koje proizlaze iz svladavanja materijala i osobina same slike kao i njene uporabe. Metonimija ovdje ima posebnu ulogu jer živost slike i načini slikovnog predočavanja oduvijek su bili u žiži interesa slikarskih tehnika.

U jednoj, možemo reći, neprimjetnoj sintezi boje i oblika, oblika i figure, figure i pozadine te pozadine i sadržaja naše svijesti, metonimija otvara pogledu sliku imaginarne stvarnosti koja u uvjetima recepcije omogućuje zamjenu PERSPEKTIVE ZA ISKUSTVO PERCEPCIJE. Pri uspostavljanju finih, gotovo nezamjetnih sveza između čulnih iskustava i konceptualne strukture slike, metonimija potiče skladnost perspektive i percepcije u prirodnom odnosu s kognitivnim sposobnostima intuitivne procjene. Za razliku od *slikovitosti* i njene metaforičke opterećenosti ideologijama izvan slike, ovdje je riječ o *slikovnosti i filmičnosti* kao ishodišnim vrijednostima poetike slike. Zato možemo reći da je metonimija jedno nadasve poetsko sredstvo aktualizacije kompleksne strukture slike koja nastaje i oblikuje se u uvjetima duboke umjetničke svijesti. Ono je težnja i potreba da se u novim okolnostima predočenim slikom upoznamo s onim što bi bez slike ostalo nepoznato, a to je vidljivi prostor nevidljivog jedinstva (red, simetrija) psihičke i sinoptičke dimenzije čovjeka. Osjetilni ekvivalent naše percepcije metonimija konceptualizira teksturom i oblikom slike čime nam omogućuje uvid u sadržaje svijesti nedostupne prostom oku. Vidjeti aktivnu zonu nevidljivih procesa uma slika pokazuje na vrlo očiti način - prepoznavanjem nečeg što je inače izvan dosega svijeta izravne pojavnosti. Način na koji prepoznajemo sliku su nevidljive stvari prirode vidljivosti koje slika pokazuje na drugi izvrnuto-obrnuti način.

Umjetnička svijest, ali i suvremeni pojam slike, oduvijek je bio usmjeren prema slici koja nije gola reprezentacija nekog svijeta izvan slike nego aktivna zona naše percepcije. Svjedoci smo da predmet slike ne čini njena tema već 'pokrenutost' likovnog izraza u dinamičkom prostoru 'temporalizacije'. Vremenskost slike je njena razlika od uvriježenih koncepcija vremena prikazivanja i njegove baze vizualne metafore. Time se simbolička mogućnost slike, koju omogućuje metonimijsko preslikavanje NAČIN IZVEDBE ZA IZGLED SLIKE, može zamjeniti za manifestnost vizualne strukture slike (izražajnost, emfatičnost, otežalost) te pretpostaviti da sudjelovanje u vizualnom događaju nadilazi obavijesnu ulogu teme, da je informacija (vijest) slike u stvari nevidljiva i nadosjetilna konstrukcija koja aperceptivnu situaciju slike premješta u zonu poetike i umjetničke teorije. Na taj način forma slike i njen značenjski potencijal postaju mjesto proizvodnje vidljivosti, poprište vizualnih zbivanja i umjetničkih koncepcija zbilje.

Već samim prikazivanjem promijenjenog statusa zbilje slikom rječito govori o razlici i svojevrsnom otklonu s kojim sliku suprostavljamo izravnoj percepciji. Razlika između sadržaja izravne percepcije i ostvarene slike ima biti u tehnici čija se aktualizirajuća moć ukazuje u tragovima vidljivo utisnutih pokrenutosti izraza. U pokrenutostima su sadržane motivacije i označavalačke prakse umjetničke svijesti, perceptivne tendencije i geštaltni procesi. Pokrenutosti pokreću svijest, izmještaju ekstrahirani predmet iz prestabiliziranih atributa 'uređenog' svijeta i konceptualno očuđuju da bi ga opet vratili, sada prisvojenog i izmjenjenog u umjetničko djelo. Nastajuća pokrenutost postaje svakidašnjost poput Duchampovog izvrnuto-izokrenutog *readymade*-a: "*pisoar, koji je skulptura, koji je fontana, koja je pisoar – itd*"[391]. Umjetnički termin *readymade* ništa ne tvrdi, on se samo-re-prezentira. Time se, u Duchampovom slučaju, mentalni i tehnički 'načini izvedbe' stapaju i susreću u žiži zbivanja, tamo gdje materija postaje izraz, a izraz složeni doživljaj naše percepcije.

Na planu kognitvne psihologije, koja sliku smatra šutljivom dimenzijom svijesti, vizualna percepcija stoji u živom odnosu s emocijama koje su imanentne intezitetu draži pogleda. No, kako su draži samo elementi od kojih se sastoje složeniji, cjelovitiji doživljaji naše percepcije, sama se percepcija ne smatra zbrojem već određenom organiziranom strukturom osjetnih informacija. Ako krenemo s praga percepcije, primljenim podražajima iz okoline dajemo smisao koji se, prije svega, kanalizira kroz naša primarna iskustva i distribuciju znanja koje nije instantno vidljivo već raspoređeno unutar mrežne konstrukcije značenja, pamćenja, očekivanja, stavova, motiva, čulnosti kao i na našoj ličnosti i pripadnoj kulturi pa su percepcije pojedinih ljudi u vezi s istim objektivnim situacijama više ili manje

[391] De Duve, Thierry. (1993.), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, (MA), str. 136- 148

pod utjecajem subjektivnosti našeg bića. U procesu stvaranja, organiziranja, integriranja i interpretacije osjetnih informacija razumijemo doživljaje i psihičke procese izazvane neposrednim aktivnim djelovanjem vizualnih i taktilnih podražaja pa se percepcija ne smatra sličnom nekom zamišljajnom modelu stvarnosti već u subjektivnoj interpretaciji stvaramo sliku naše svijesti. Dakle, slike ne nastaju preslikavanjem neke postojeće slike već je umjetnik preuzima iz proširene dubine svog bića, preuzimanjem proizvodi i proizvođenjem vidi. Susret u dodiru vizualnog i haptičkog odvija se izvan dosega vidljivih pojava svijeta. To zagledavanje u sebe psihologija percepcije prepoznaje kao proces šutljivog emocionalnog zbivanja imanentan vizualnim pojavama svijesti. Obzirom da su emocije složene konstrukcije pod direktnim utjecajem intenziteta draži pogleda sama se slika ne razmatra prema izravnoj percepciji već organiziranizaciji opažanja mentalnih i tjelesnih informacija.

Za primjer smo uzeli okularocentičnu perspektivu novog vijeka. Njena praktičnost u uvjetima masovne produkcije ne znači da je ona generički model čovjeka s kojim je moguće dobiti definitivnu i preciznu perceptivnu sliku svijeta. Perspektiva u shemi metafore gledanja je 'usvojeni' model jedne određene konvencije vidljivosti i kao takav podložan je promjenama. Stoga je umjetnička svijest o labilnim uvjetima 'spoja' bila mahom orijentirana na načine osvještavanja takvih spojeva i izumijevanje drugačijih načina spajanja. Konvencionalna perspektiva slike u rukama umjetnika doživjela je mnoge promjene. Već od ikoničke obrnute perspektive, Brunelleschijeve centralne i Leonardove atmosferske perspektive do apstraktne perspektive impresionista i machiaiolista te Duchampovog intelektualnog *readymadea* svjedoci smo da kanonska situacija perceptivnog poistovjećivanja biva mijenjana i razumljiva jedino i samo s aspekta subverzivnih strategija osjetilnog razlikovanja. Time je aktualizacija plohe kao *differentia specifica* prostora slike postala razlika i, ujedno, pozadinsko područje mnogih teorija na temelju kojih nastaju figure.

Tako imamo da za razliku od objektivističkog svijeta metafore, metonimija uspostavlja svoje polje djelovanja unutar selektivnih kategorija medija, konteksta, okvira i ograničenosti medija prekoračenjem otklona. Da bi se shvatio ovaj blisko kontakt figure i pozadine okvir i ploha moraju se proširiti po osi nevidljivosti, po onoj osi koju oko ne registrira jer je os haptički povezana za nevizualna čula. Tamo, s *onu* stranu slike postoji intriga opažanja prije intrigantnih poistovjećivanja. U tom smislu istraživanjem metonimijskih obilježja u strukturi i logici slike možemo rasvijetliti sadržaje naših nevidljivih procesa svijesti, odnosno razjasniti aktivne integrirajuće procese naše osjetilne percepcije kao i strategije njene vizualne primjene u oblikovanju slike.

Objektivizaciju pojmova zastupljenih kroz utvrđene zakone šire društvene zajednice metonimija podriva svojim stalnim nagonom k subjektivno-drugačijem nazoru (ona ima uvijek nešto više za reći). Tom akcijom osvještavanja od pravila 'normi' i zaustavljenih okvira metonimija usmjerava prema remećenju uspavanih predodžbi (starih metafora ili u Derridinom smislu "zaboravljenih metafora") otklonom i prihvaćanjem stvarnih realnih odnosa strukture medija i procesa nastajanja/stvaranja značenja. U tom smislu približavanje logici stvaranja djela i pozitivnog ljudskog rasuđivanja dovodi nas do plodonosnog prodora osobnih stavova u strukturiranju poetike svakidašnjeg. Posebice kada je riječ o suvremenim konceptualnim praksama, fotografiji i filmu. Tako imamo da metonimijski otkloni od normi i njoj svojstveni *konceptualni pomak* postaju ključne kategorije dramaturgije i naracije filmskog, ali i likovnog izričaja. U daljnjem, takve posebnosti metonimije vidimo kao izvorne sastavnice pojmova, osjećanja, složenih situacija i svijesti djela, a što se na razini cjeline filma podrazumijeva pod metonimijskim finim i neprimjetnim procesima stilskih varijacija i nijansiranja (redukcija, odlaganja, elipse, eufemizma, sinegdohe) osobnih rukopisa eksperimentalnog filma i suvremenenih tendencija naracije.

Pojava pokretne slike, pokazali smo, dozvolila je umjetnicima da preskoče veliki dio likovnog oblikovanja i namah uspostave sukladnost filmskog doživljaja kao zbivanja *al pari* prirodnom procesu izravne percepcije. U težnji da se pokretna slika postavi za zbilju, dovelo je filmsku umjetnost do razine nesuglasja i opručnih razmišljanja. Segmentacija poretka izvan slikovnog svijeta u poredak znakovnog sustava filma postavlja pokretnu sliku u dvojnu relaciju: prema zbilji i imaginaciji. Da li pokretna slika preslikava neku postojeću egzistenciju i preslikavanjem (čitaj: oponašanjem) je interpretira ili je ta postojeća egzistencija samo ljudski kôd putem kojeg čovjek korespondira i sudjeluje u prirodnom procesu života - odgovori pretpostavljaju teorije koje nas, prema Cullerovom zapažanju, dovode do novih pitanja. Zato je aktualizirajuće pitanje o tome što se filmskom slikom prenosi, kako se to izvodi i *za-što* se to što prenosi predstavlja, pogodno i uputno ne samo za razumijevanje konvencije znakovnog sustava filmske umjetnosti, uspostavu čitanja sadržaja i različitih interpretacija već za upoznavanje translacijskog procesa kodiranja i organizacije perceptivnog sklopa takve slike s bliskim nam sklopom prirode naše vizualne percepcije. Radi se o umetanju i korespondenciji kognitivnih procesa i konceptualnih rješenja utkanih u razumijevanje pokretne slike i filma.

Da bi smo shvatili u čemu se sastoji bliskost filmske slike i naše izravne percepcije sami smo pogled izvrnuli na način da sliku promatramo u ekvivalenciji organizacije vizualne percepcije i njenih aperceptivnih pravila. Time smo samu strukturu slike podredili logičkoj

relaciji slike i naše svijesti o fenomenu vidljivosti. Pri tome se filmska slika može smatrati sastavnim dijelom naše kognitivne aktivnosti te misaonog i s mozgom integriranog sklopa izravno povezanog s funkcionalnim aspektima imaginacije i naše tjelesne prožetosti psihofizičkim reakcijama. Postavljanjem relacije kognicije i naše moći konceptualizacije, izvan slikovna stvarnost se premješta s polja vidljivog zbiljskog na imaginarni planski sklop filmske slike više i niže razine primjetljivosti. Povezanost filmske slike i izravne percepcije govori nam o postojanju strukturiranosti prostornih razina takve slike (sklopova) u kojima se scene iz životne zbilje uobličavaju i modeliraju na način predodređen specifikumu filmskog medija i mogućnosti njegova obilježavanja stvari svijeta oko nas. Ispod površine figurativnog aspekta filma detektirali smo kompleksnu nacrtnu konstrukciju uglavljenu u materijalnu sadržinu forme i njenu dubinsku strukturu materijalizirane ideje. Sužena i reduktivna priroda filmske slike, dakle, postaje poljem motivacije ka prekoračenjima i nesagledivim područjem imaginacije. Pošto slike nisu samo bezlične vizualne pojave ili iracionalne predstave neke supostojeće inteligencije već smišljene značenjske konstrukcije ukovane u izrazima materijaliziranih označitelja, čitanje i razumijevanje takvih predstava omogućuje metonimijska detekcija aktivnih zona senzibilizirane svijesti.

Na taj način došli smo i do najznačajnijeg dijela teorije filmske umjetnosti, a to su njeni pluralistički načini i koncepti izvedbe takvih ‘nevidljivih’ proširenja sadržaja svijesti utjelovljenih u našim emocijama i osjećaju vidljivosti svijeta. Proizvedeni skopofilični efekat i haptička moć filmske slike poostvaruju se u stalnosti nedostatka koji Laffay nazire u “beskonačnoj udaljenosti” s čim se postižu uvjeti za stvaranje slijepog polja imaginacije kao otvorene mogućnosti drugih načina postojanja. ‘Drugi’ su neuhvatljivi, nepoznati, ali osjetilno dostupni u relacijama i provedbama skraćenja, zasijecanja i anamorfoza kao ekskluzivnog polja filmskog načina izražavanja. U rukama umjetnika ove razlike od svijeta kontinuiteta postaju svjetovi kritičkog sagledavanja i specifične poetike umjetničkog filma.

“Interval” kao razlika između simboličke mogućnosti i njene metaforičke sinteze sa pojavama svijeta izvan filma prostor je temporalizacije u kojem se otkrivaju neizmjerna skladišta naših osobnih nagona, razmišljanja i predstava svijeta. Pošto je područje intervala mjesto uspostave značenja pa tako i asocijacijativno polje, ne baš u cijelosti vidljive energije života, ono nije ni stvarno ni iluzijsko već projekcioni produkt naše svijesti, odnosno fikcijski plan filma. Prijenos značenja u uvjetima da su optičke i akustičke stvari svijeta promijenjene u ikoničke znakove predstavlja specifični filmski materijal i mjesto susreta umjetnika i konceptualnog prostora ikoničnosti. I upravo je održavanje i baratanje tim prostorima fiktivne udaljenosti filmske perspektive i naše percepcije intrigantno područje intervala koji iznova,

još iz vremena nastanka prvih slika, postavlja pitanje o svladavanju distanci ili otklona s kojim tehnike filma vrše funkciju mentalne korespodencije.

Ovaj potencijal umjetničkog postupka, Tarabukin ga naziva *proizvodnim majstorstvom,* nalazimo u translatološkoj funkciji metonimije i njenoj poetičkoj ulozi u vidu sukladnosti umjetničkog postupka i vizualnog sadržaja filma. Brisanja, iskrivljenja, prekidi i upozorenja, prokazivanja i beskrajna suprostavljanja kao i fina, neprimjetna nijansiranja, izoštravanja i poravnanja vizualnih situacija i umjetničkih izričaja govori nam o 'preuređenoj' stvarnosti koja uvijek ostaje stvarnim kritičkim potencijalom postojećeg svijeta. Ova metonimijska strategija utemeljena je u konceptu kontigviteta sredstva izražavanja i izvedenog sadržaja u smislu u kojem smatramo da postoji nedjeljivost između postupka izražavanja, izričaja i motivacije. Time se i poetička moć metonimije susreće i upisuje u "višku značenja" koje obuhvaća cjelokupno pitanje umjetnosti: odnos umjetnosti i medija kao svijest o razlici, proširuje i označava sami fokus umjetničke prakse. Time je otklon i kritička pozicija umjetnika u odnosu prema pojmu vizualnosti utkan u simboličkoj sintezi metafore gledanja.

ZAKLJUČAK

Obzirom na bliskost problemskog horizonta vizualne umjetnosti s našom moći viđenja (opažajnoj svijesti), kritička metonimijska analiza omogućuje nam da se na interpretativnoj razini konceptualna struktura slike sagleda u odnosu kognitivnih procesa vizualne, osjetilne i psihičke prirode čovjeka. Suženi plan vidljivosti, neživost figura i prilično bezlični perspektivistički nacrti, posjeduju sposobnost aktiviranja naših perceptivnih mehanizama i kognitivnih procesa do mjere poistovjetivosti i, namah, nevjerojatne bliskosti slike i heterogene prirode naše vizualne percepcije. Riječ je o fenomenološkom učinku slike koji u simultanom viđenju predmeta na slici omogućuje da sam pogled vidi više i dublje od prikazanog. Ovaj metonimijski prirast značenja (informacija slike) nastao u sklopu različitih aspekata vizualnih procesa naše svijesti, kao vrsta i umjetnička namjera oprisutnjenja zbilje, slika predočuje u proizvodnji svog bitka pojavnosti, odnosno "slikovnosti".

Evidentna napetost promatračke i tvorbene aktivnosti prema suprostavljenoj slikovnoj bazi predočavanja odražava se na rezultate krajnjeg cilja čija je začudnost (nedohvatljivost) imanentna metonimijskom otklonu slike od zbilje. Time se perspektiva slike razlikuje od percepcije zbilje u distanci i efektu začudnosti koji uviđamo u komplementarnom odnosu motivacije i stvaranju značenjske konstrukcije. Prostor interpretacije se, dakle, nalazi uvijek negdje između, u samoj žiži napetosti između perspektive i kognicije, determinacije i intencionalnosti.

Nedovoljnost da se slikovnom teksturom zahvati punoća/jezgrovitost svijeta postavlja sliku na ravan konceptualne uporabe. Etiketom pragmatičkog poimanja kvalitete "sa što manje toga predstaviti što više" postavlja sliku u prirastu značenja jedne nevidljive i, prije svega, naslućujuće dimenzije svijesti, tj. njenog otvaranja prema novim spoznajnim modelima svijeta. S obzora ove intencionalne niti, 'uhvatljivost' slike u rascijepu svoje biti, predstavlja vječnu nemogućnost percepirajućeg subjekta da se konstituira u jezgrovitost ili konačnost percepiranog svijeta. Lebdeća pozicija subjekta, koju smo označili za metonimijsku putanju svijesti, združena s oblikovnim htjenjem nedostižna je i ujedno poetska moć slike koja zahtjeva više od jednog tipa interpretacije. U tom smislu sliku određujemo za metonimiju, a metonimiju za djelatnu silu subjektova kritičkog promatarnja učinaka "temporalizacije" u stvaranju prirasta značenja kao proširenja komunikacije slikom (umjetničkog diskursa). Prirast značenja, dakle, govori nam o evidentnim metonimijskim proširenjima horizonta slike i njezinom epistemičkom učinku na znanje i shvaćanje svijeta oko nas.

Obzirom na činjenicu da se razumijevanje slike u velikoj mjeri oslanja na njezinu jezičnu funkciju, a da se prostorno-vremenska dimenzija jezika uvelike oslanja na vizualnu

projekciju svijeta, interakcija ova dva sustava, za naše je istraživanje bilo baza i temelj razumijevanja slike i njenog odnosa s vizualnom metaforom. Time se razlika jezika i slike (u koju spada i pokretna slika) briše i premješta na polje imaginarne vizualne mape gdje se ova dva značenjska sustava integriraju u značenjski slojevite sklopove slikovnog predočavanja zbilje.

Na razmeđi jezičnog sustava i vizualne percepcije, sama se slika susreće sa svojom racionalnom primjenom objektivne ideje okularocentrične perspektive. Tim više što se konkretizacija jezika oprimjeruje u dokazu vizualne metafore, a koja u lingvistici biva dijelom opće prihvaćene *konceptualne metafore*. Progovaranje slike iz same prirode slike nesumnjivo nalazi uporište u metaforičkoj strukturi čitljivosti što ne smeta da se usporedba slike s jezikom promatra u skladu s proizvodnom sukladnošću dvaju sustava čijim se nadopunjavanjem ostvaruje plodonosna slika svijesti. Tek će se na ovoj razini promatranja slike i jezika odigrati ona značajna promjena u teoretskim razmatranjima hermeneutičkih istraživanja o međusobnom preplitanju slike i riječi: slika vidi ono što se u riječima i rečenicama osjeća, pa se tako i jezik operacionalizira kodom naše osjetilne slike svijesti. Bez uporišta osjetilne percepcije slike jezik nema materijalnu suštinu kao što ni slika bez generičke funkcije jezika nije sposobna obezbijediti koherenciju i pravilo za svoje konceptualno-optičke strukture. Dominantna konkretizacija jezika ugrađena u dokazu vizualne metafore, pak, može kontaminirati sliku i podčiniti je svojoj težnji objektivnih značenja, tj. onom sumnjivom preslikavanju neke već postojeće zbilje. U tom se smislu Derridin pojam temporalizacije susreće s razlikom simboličke mogućnosti koja pokušava predstave stvari inkorporirati u slike i simboličke sinteze koja sliku kao stvar predstavlja bez mogućnosti interpretacije. Zato smo već na samom početku naše disertacije obratili pozornost na jezik i suvremenu kognitivnu lingvistiku koja jezik promatra u širem spektru simboličke i imaginarne funkcije. Dovođenjem jezika pod funkciju uma, jezične su slike predstavljene za visoko osjetilne mentalne projekcije. Um se povodi za osjećajima i kognitivni mehanizmi uma odslikavaju se u našem jeziku. Čovjek vidi slike svoje svijesti, ali ih ne govori već misli i osjeća. Kad ih kaže, ograničenje riječi i rečenica ne smeta misli da se slobodno kreće i razvija u smjeru osjećajnosti i smisla koje ni sam jezik nije u stanju predvidjeti. U riječima i rečenicama, dakle, postoji smisao, osjetilnost i predstava stvari svijeta u kojima se otkrivaju novi intuitivni prostori i nove vizualne mape o uvriježenim klasama stvari. Prema shvaćanju kognitivnih lingvista, otkrivanje se tiče svojstava jezične uporabe da nam na metonimijski neizravan način, kroz sliku, odrazi podsvjesni kognitivni model. Metaforičku pouzdanost jezika održavaju metonimijska uporišta ishodišnih i skrivenih konceptualnih domena koje iz

značenjske baze mentalnog i tjelesnog iskustva dozivaju i šire potrebne asocijativne veze i pri tom uspostavljaju ontološku relativnost jezika i slike. Metonimijska neizravnost jezika, dakle, otvara nam intimistički prostor slike i otkriva udio metonimije unutar slojevite građe vizualne oznake koja, u odnosu s jezikom, ostvaruje uvjete percepcije neophodne za aktualizaciju i prirast značenja neverbalne (virtualne) slikovne situacije.

Budući je konotativna otvorenost ikoničkih znakova enigmatična i preklapajuća s polisemičnošću jezične strukture, slika i riječ nadopunjuju se u živom odnosu jedne vrste aktivnog zbivanja koje smo definirali pojmom "slikovnosti". U razlikovanju od "slikovitosti" kao metaforičke proizvoljne povezanosti označitelja i označenog, translacijska funkcija metonimije dolazi do punog izražaja u prirodi veze između forme i izraza, tj. konstrukcije i značenja, što se u kognitivnoj nomenklaturi smatra ishodištem motivacije ili temeljnom silom u tvorbi imaginarnog konstrukta i njegove simboličke funkcije. Time se problem plastičkog oblikovanja i onog što Tarabukin naziva "proizvodnim majstorstvom" direktno povezuje s razlikom tranzitivne od umjetničke slike. U simultanosti materijala slike (forma i sadržaj) i autorskog postupka dokazali smo metonimijsku tvarnost slike što se prema završnim izlaganjima odrazilo na konstataciju da aktivna zona umjetničke slike, u metonimijskoj prevlasti imaginarnog, otkriva odsutnu prisutnost šutljive dimenzije govora slike.

U uvjerenju da za spasiti sliku moramo spasiti jezik, naša se disertacija fokusirala na analizu i raspravu o sličnostima i razlikama slike i riječi. U tom smo smislu, za razliku od neutralizacije formalnog aspekta izvođenja i forsiranja sadržaja izvan slike, dali akcent na postupke s kojima takvi sadržaji uopće postaju vidljivi. Dubinski faktor slike i njegovo manje opažljivo svojstvo sintakse slikarske materije usporedili smo s onim što u jeziku Cassirer pretpostavlja "statusu nascendi" kao obilježju jezične matrice značenja. Budući je s mentalne pozicije vrlo teško reći što je slika, a što je jezik, što pripada jezičnoj, a što slikovnoj ili vizualnoj djelatnosti, priklonili smo se kognitivističkoj tezi o sposobnosti opažanja i tvorbi značenjskih jedinica i njihovih složenijih cjelina koje zavise od senzornih, motornih i kognitivnih sposobnosti, percepcije, pažnje, društvene interakcije i direktnog iskustva - jednom riječju kulture i njenog subjekta. Imenovanja u jeziku imanentna su osvjedočenju u izravnoj percepciji, tj. načinu utjelovljenja na koji uspostavljamo vizualne opažaje.

Tumačenja i obilježja imenovanja u slikovnom su znaku metonimije koje se relacijski odnose na perceptivne odlike oprimjerene likovnim sredstvima. Na taj način siže slike suprostavljen je sadržaju izvan slike pa se zadatak slikara u tumačenju jezičnog sadržaja priklanja konstrukcijama u-slici proizvodnje bitka. Približavanjem konkretnim problemima konstrukcije aperceptivnih svojstava piktorijalne oznake slikarev se zadatak svodi na izbor i

uporabu određenih likovnih izražajnih sredstava s ciljem uspostavljanja dodirnih veza, tj. nalaženja kontigviteta materijalne baze slike i njene vizualne opstojnosti. Time smo naznačili temeljnu ulogu metonimije u konstrukciji slike. Otklon od izravne percepcije metonimijski se nadomješta kontigvitetom, odnosno bliskom zamjenom organizacije percepcije za perspektivu piktorijalnih oznaka kao temelja za teksturu slike. Kandinskijevo obrtanje slike kulturni je obrat i konačni raskid s propozicijama prisile vizualne metafore. Suženi prostor slike i pojava interpretacije njezine praznine, okrnjenosti i sljepljenosti prostornih konfiguracija doživljava obrat kada prostor 'neizrečenosti' postaje konstruktivna namjera i značenjski višak, tj. misaono polje ekskluzivne slikareve konceptualizacije ili konkretne slikovne situacije.

U daljnjem istraživanju konstrukcije slike, usmjerenje na interpretaciju nevidljivih svojstava vidljivih pojava slike, koje se pojavljuju kao višak, u najmanju ruku su drugačijost i ‘drugost’ od onog na temelju čega su nastali. Nužno narušavanje prirodnosti predmeta slikom relacijski je povezano s onim što je manjak slike, a višak značenja. Predstavljanje drugog s prvim kao ubilježavanje označenog u označitelja možemo shvatiti na način da se vidljiva označiteljska baza slike ne može više referirati prema sličnosti njezine simboličke konvencije koliko u metonimijskoj izvedenosti označenog zbivanja (aktivna zona metonimije) koje generički ne odudara i ne predstavlja se za nešto različito od našeg načina mentalne projekcije. Materijalnost označitelja i ukovanost umjetnikove ideje u sami materijal slike ishoduje nevidljivu informacijsku vrijednost slike. Dakle, samo sredstvo izražavanja i oblikovanja (forma, tehnika) postaje okidač za nove označiteljske prakse i raznolike interpretacije. Premještanje subjekta slike u plan njegove izvedbe dinamizira i aktualizira poziciju odnosa slikara i njegove materije pa se u tom smislu umjetnička motivacija premiješta u funkciju sredstva i načina opažanja. Tim postupkom dvodimenzionalna anamorfičnost ne smeta trodimenzionalnom efektu jedne zamišljajne i imaginarno stvarnosne situacije slike.

Konstataciju Sonje Briski Uzalac o nevidljivosti vizualnog osjeta pretpostavili smo za ono što slika preuzima iz stvarnosti svijeta. Ona To preuzimanje prenosi na način da To pokazuje u izvlačenju koje je na slici iscrtano u intrigi njezine forme. Preuzimanje iz stvarnog i translacija u formalno uvjetuje procese saznavanja osvjedočenjem nedoumice, onim stalnim nadiranjem kontradikcije površine i dubine. Pokušaj i neuspjeh, greška i ispravak kazuju iskustvo i čin djelovanja jedne postojane slikarske prakse, odnosno kritičke pozicije umjetnika da se stvaranjem slike stvara svijest o pogledu, odnosno o načinu konceptualizacije intimnih osjetnih indicija i perspektivne organizacije vizualnog plana slike.

Na razmeđi tumačenja slike i osjećaja zbilje u drugom dijelu disertacije pristupili smo analizi i interpretaciji likovnih strategija u povijesnom pregledu od srednjeg vijeka do današnjih konceptualnih tendencija vizualizacije. Vidjeli smo da je odnos perspektive slike i naše percepcije u stvari odnos ideje o svijetu i ljudske egzistencije, da se slika ne odnosi na ono što se vidi već na načine *kako* se nešto opaža i *za-što* se takav način opažanja predstavlja. Iz današnje teorijske perspektive povijesnog prekrajanja koncepta skopičkog režima okularocentričnosti shvatili smo da slika posjeduje autonomnost i da se stvarnost slike otkriva u otkriću njene likovne materije. Idealizirani konceptualni model čovjeka i slike omogućio je da se metonimijski procesi u slikarstvu uvide u finim regulacijama osnovne strukture likovne teksture. Ono što slika prikazuje nalazimo u vizualnoj refleksiji manifestacije fizičkog medija pa se, shodno takvom razvoju, oblikovanje slike usidruje u mogućnosti materijalnih i tehničko - formalnih uvjeta samog medija; kod slike su to elementi linije, boje, plohe i okvira ili izreza, a kod filma su pokret, osvjetljenje, plan, kadar, rez, kut snimanja, rakurs, interpunkcije, pokret kamere i dr. Arnheimova teorija materijala stubke mijenja odnos između slike i naše ideje vizualne percepcije. Ubacivanjem subjekta u sami čin postizanja aktualne djelatnosti slike dostiže se svijest o utjelovljenosti i sukladnosti proizvodnje slike i naših kognitivnih procesa pa dolazimo do inačice suvremene umjetnosti u prvom licu: *When Attitudes Become Form Becomes Attitude*. U tomu se zaključuje da je metonimijsko zamjenjivanje kodirano i u kodu izražajnih sredstava usidreno značenje.

Ovaj dinamički aspekt metonimije nalazimo u strukturi i logici pokretne slike i filma. Evidentno vrijeme trajanja prikazivanja suprostavili smo vremenosti prikaza (temporalizaciji). Izdvajanjem vemenskog intervala, čiju nevidljivost oprimjeruje tehnički pokret slike, vizualni osjet naše percepcije aktualizira takvu nevidljivost do mjere izjednačavanja s našom osnovnom egzistencijom vidljivosti u prirodi. Montirane se slike predočuju u jednoj savršenoj sukladnosti našeg prirodnog, senzualno-motoričkog sustava motrenja. Naizgled bezlični nacrti filmske narativne strukture, međutim, metonimijske su zamjene za putanju našeg podvojenog Ja koje je nepovratno upleteno u zamršene nacrte subjekta gledanja. Na tom planu nevidljivosti oprimjeruju se nove strategije naracije koje film izvlače iz dominacije kazališne estetike i literarnih uzora te zalaze u sasvim nove vizualne prakse i proširenje pojma slike po svim pravcima ljudske egzistencije. Time se metonimijsko uporište filma usidruje u subjektivne stilističke koncepcije i osobne rukopise poetske razrade teksta.

Obilježja metonimije u strukturi i logici slike su, dakle, intrizična načinima umjetničke proizvodnje i razvoju slike te, kao takva, neophodna su u razumijevanju sveukupne moći vizualne medijacije. Njihovo je poznavanje neophodno u interpretaciji

ikoničkog i sadržajnog sklopa slike pa primjenu metonimijske kritike i metonimijske kritičke analize smatramo neophodnim doprinosom u interpretaciji pozadine nastanka slike i modela integracije različitih razina slikovne građe u sveukupnom sagledavanju poetičke moći vizualizacije.

SAŽETAK

Rad se zasniva na tezi koja se odnosi na istraživanje metonimije u strukturi i logici slike kao bitnog i zajedničkog čimbenika u relaciji slikarstva i pokretne slike (filma, umjetničkog videa i dr.) U postavljanju relacije slikarstva i pokretne slike, okosnicu njihovog konceptualnog i značenjskog sadržaja čini medij slike prema dvojnom modelu: odnos slike i svijeta te odnos slike i naše mentalne referencije. Metaforička analogija pesrpektive slike i naše izravne percepcije temelji se na metonimijskoj zamjeni PERSPEKTIVE ZA PERCEPCIJU kao semantički aktivnoj zoni neophodnoj u interpretaciji slike. *Differentia specifica* ovog pristupa je istraživanje prirode slike iz same slike, kojim se razjašnjava ključna uloga metonimije u produkciji i interpretaciji medija slike. Ovim se modelom ontološka razina slike (značenje, koncept, objekt i istinita vrijednost) susreće s epistemičkom (smisao, način prezentacije i mišljenje) i realizira na likovno-formalnoj razini (ikonički znak, izgled i izraz). Time se analiza i interpretacija slike temelji na razmatranju metonimije kao kognitivnog i konceptualnog modela iskazivanja realnih pojava i činjeničnih stanja medijske stvarnosti slike koju razmatramo u okviru konceptualne složenosti elementarnog, konstrukcijskog, kompozicijskog i semantičkog sklopa slike. Metonimija je zato korisno translacijsko sredstvo u razumijevanju strukture i logike stvaranja slike, prirode njene veze između izgleda i onog što pokazuje, predstavlja ili označuje. Prema toj koncepciji heuristička i poetička uloga metonimije pokazuje se adekvatnim polazištem i pogodnim sredstvom u analizi i interpretaciji slike.

Ključne riječi: metonimija, metafora, vizualizacija, konceptualna inovacija, slikovnost, poetika

SUMMARY

The dissertation is based on the hypothesis exploring the role of metonymy in the structure and logic of image as an important and mutual factor in the relation of painting and moving images (film, video art and so on). The basis of the conceptual and semantic content in the relation of painting and moving images is the medium of image and its dual model: relationship of image to the world around us and relationship of image to our mental constitution. The metaphoric analogy of the image perspective and our direct perception is based on the metonymic substitution of PERSPECTIVE FOR EXPERIENCE as a semantically active zone necessary for the interpretation of perception. The *differentia specifica* of this approach is investigating the role of image within the image itself, which explains the crucial role of metonymy in the production and interpretation of image. By applying this model the ontological level of image (meaning, concept, object and true value) meets the epistemic (sense, mode of presentation and thinking) and finds its realization in the artistic-formal level (iconic sign, appearance and expression). In this way analysis and interpretation of image is based on contemplating metonymy as a cognitive and conceptual model of registering real phenomena and factual conditions of the media reality of image, which is being investigated within the scope of the conceptual complexity of the elementary, constructional, compositional and semantic image context. For that reason metonymy is a useful translation device in understanding the structure and logic of creating image, the nature of the relation between its appearance and what it displays, expresses or signifies. According to this concept the poetic and heuristic role of metonymy is an adequate starting point and an appropriate device in the analysis and interpretation of image.

Key words: metonymy, metaphor, visuality, conceptual inovation, picturness, poetic

LITERATURA

Agamben, Giorgio. (1999.), *The Man Without a Content*, Stanford University Press, Stanford, California

Agamben, Giorgio. (2004.), *Ideja proze*, AGM, Zagreb

Alberti, Leon Battista. (2008.), *O slikarstvu, o kiparstvu*, IPU, Zagreb

Alpers, Svetlana. (1989.), *The Art of Describing - Dutch Art in the Seventeenth Century*, Penguin edition, London,

Al-Sharafi, Abdul Gabbar Mohammed. (2000.), *Toward a textual theory of metonymy: a semiotic approach to the nature and role of metonymy in text*, Durham theses, Durham University,URL. http://etheses.dur.ac.uk/4509/ (Ova je doktorska disertacija objavljena u knjiškom obliku: Al-Sharafi, Abdul Gabbar Mohammed. (2004.), Textual Metonymy: A Semiotic Approach, Palgrave Macmillan, NY; Nap. a.)

Ames-Lewis, Francis. (1981.), *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, New Haven

Areopagite, Dionysius: The Celestial Hierarchy, (internet),

URL. www. esoteric.msu.edu/Volumell/CelestiallHierarchy.html

Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, prev. i prir. Zdeslav Dukat, Školska knjiga, Zagreb, 2005.

Arnheim, Rudolf. (1981.), *Umetnost i vizualno opažanje: psihologija stvaralačkog* gledanja, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd

Arnheim, Rudolf. (1966.), *Film kao umetnost*, Nolit, Beograd

Arnheim, Rudolf. (1985.), *Vizualno mišljenje. Jedinstvo slike i pojma*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd

Arnheim, Rudolf. (2003.), *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*, SKC Beograd i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd

Arnheim, Rudolf. (2003.), *Za spas umetnosti*, SKC Beograd i Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd

Arsić, Branka. (2000.), *Pogled i subjektivnost, Neki aspekti Barklijeve teorije viđenja*, Časopis Beogradski krug, Beograd

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel i Vernet, Marc. (2006.), *Estetika filma*, Clio, Beograd

Aumont, Jacques. (2006.), *Teorije sineasta*, Clio, Beograd

Austin, John Langshaw. (2014.), *Kako djelovati* riječima, Disput, Zagreb

Barthes, Roland. (2003.), *Svijetla komora*, Antibarbarus, Zagreb

Bätschmann, Oskar. (2004.), *Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku*, Scarabeus, Zagreb

Bauman, Zygmunt. (2009.), Identitet, Naklada Pelago, Zagreb

Belaj, Branimir i Tanacković Faletar, Goran. (2006.), *Protučinjenične uvjetne rečenice, mentalni prostori i metonimija u kontekstu teorije konceptualne integracije*, Suvremena lingvistika, Vol. 62 No. 2, izvorni znanstveni članak, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb

Belting, Hans; Dilly, Heinrich; Kemp, Wolfgang; Sauerländer, Willibald i Warnke, Martin. pr., (2007.), *Uvod u povijest umjetnosti*, Fraktura, Zagreb

Belting, Hans. (2010.), *Kraj povijesti umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Benjamin, Walter. (1966.), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità*, Einaudi, Torino

Benjamin, Walter. (1971.), *Uz kritiku sile*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb

Beth, Antoine. (2007.), *Metalpoint Drawing: The history and Care of a Forgotten Art*, URL http://bethantoine.com/research/Metalpoint_Final.pdf

Bergson, Henri. (1927.), *Materija i memorija: ogled o odnosu tela i duha*, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, Beograd

Bergson, Henry. (1958.), *O smijehu,* Veselin Masleša, Sarajevo

Bergson, Henri. (2000.), *Ogled o neposrednim činjenicama svijesti*, Demetra, Zagreb

Berenson, Bernhard. (1895.), *The Venetian Painters of the Renaissance*, G.P.Putnam's Sons, NY and London

Berenson, Bernhard. (1909.), *The Florentine Painters of the Renaissance,* G.P. Putnam's Sons, New York and London

Bert. Olivier. (siječanj, 2005.), *Lacan and Critical Musicology,* u: *IRASM* (*International Review of the Aestetics and Sociology of Music, Vol.36*, *No. 1*

Biti, Vladimir. (2000.), *Pojmovnik suvremene književne i kulturalne teorije*, Matica hrvatska Zagreb

Boehm, Gottfried. (1987.), *Smisao slike i čulni organi*, u: Gavrić Zoran, pr., *Izbor* tekstova, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Boehm, Gotffried. (1997.), *O hermeneutici slike*, u: Briski Uzelac, Sonja. pr., *Slika i riječ*, IPO, Zagreb

Boehm, Gottfried. (1997.), *Što znači interpretacija*? *Opaske uz rekonstrukciju jednog problema*,u: *Slika i riječ*, pr., Briski Uzelac, Sonja, IPU, Zagreb

Bonitzer, Pascal. (1997.), *Slepo polje*, Institut za film, Beograd

Bonitzer, Pascal, (1998.), *Slikarstvo i film,* , Institut za film, Beograd

Bordwell, David. (1999.), *Razumevanje narativa*, u: *Filmske sveske*, Institut za film, Beograd

Bordwell, David. (2005.), *O povijesti filmskog stila*, HFS, Zagreb

Bordwell, David. (2013.), *Naracija u igranom filmu*, Filmski centar Srbije, Beograd

Božičević, Vanda. (1990.), *Riječ i slika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb

Brakhage, Stanley. (2003.), *Telling Time*: *Essays of a Visionary Filmmaker*, Documentext, New York

Branigan, Edward. (1999.), *Zvuk i epistemologija u filmu*, Filmske sveske 1, Institut za film, Beograd

Branigan, Edward. (2006.), *Projecting a Camera: Language Games in Film Theory*, Routledge, NY / London

Brdar, Mario i Brdar.Szabo, Rita. (2002.), *Vlastita imena između metonimijske scile i metaforičke haribde*, Raspr. Inst. hrvat. jez. jezikosl., knj. 27, izvorni znanstveni članak, URL. hrcak.srce.hr/file/102853

Brdar, Mario. (2009.), *Metonymy we live without*, u: Klaus-Uwe Panther, Linda L. Thornburg i Antonio Barcelona, pr., *Metonymy and Metaphor in Grammar*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia

Briski Uzelac, Sonja. (2008.), *Vizualni tekst: Studije iz teorije* umjetnosti, CVS, Zagreb

Briski Uzelac, Sonja. (2013.), *Hermeneutika ikoničkog i verbalnog znaka*, "Zarez", dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja, br. 356 od 12. travnja, Zagreb

Briski Uzelac, Sonja**.** (2013.**),** *Mit o nevinom oku i moć reprezentacije pogleda u kulturi*, Interdisciplinarni znanstveni simpozij "*Suvremena umjetnost i doba spektakla: Fenomeni - sklopovi - strategije*", u organizaciji: Hrvatsko društvo pisaca, *Tvrđa* - časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti i CVS, Zagreb

Brozović Rončević, Dunja i Žic Fuchs, Milena. (2005.), *Metafora i metonimija kao poticaj u procesu imenovanja*, Folia onomastica Croatica 12-13, Izvorni znanstveni članak, Zagreb

Burch, Noel. (1974.), *Praksa filma*, Institut za film, Beograd

Burgin, Mark. (2010.), *Theory of information, Fundamentality, Diversity and Unification*, World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd. Covent Garden, London

Burzyńska, Anna i Markowski, P. Michaeł. (2009.), *Književne teorije XX veka*, Službeni glasnik, Beograd

Caroll, Noël. (2003.), *Engaging the Moving Image*, Yale University Press

Carter, Curtis. (1976.), *Painting and Language: A Pictorial Syntax of Shapes*, *Vol. 9, No. 2,* Published version. Leonardo, MIT Press

Cassirer, Ernst. (2000.), *Prilozi filozofiji jezika*, Matica hrvatska, Zagreb

Chatman, Saymour. (1990.), *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction a Film*, Ithaca, London

Chateau, Dominique. (2011.), *Film i filozofija,* Clio, Beograd

Chen, Min i Floridi, Luciano. (2013.), *An Analysis of Information in Visualisation*, URL.http-::www.philosophyofinformation.net:publications:pdf:aaoiiv.pdf.pdf

Coren, S., Ward, L.M., and Enns, J.T. (2004.), *Sensation and Perception,* John Wiley & Sons, Inc, Gescheider, G.A.

Culler, Jonathan. (2001.), *Književna teorija: vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb

Damasio, Antonio. (2005.), *Osjećaj zbivanja*, Algoritam, Zagreb

Damisch, Hurbert. (2006.), *Porijeklo perspektive*, IPU, Zagreb

Debray, Régis. (2000.), *Uvod u mediologiju*, Clio, Beograd

Danto, C. Arthur. (1997.), *Preobražaj svakidašnjeg - Filozofija umjetnosti*, Kruzak, Zagreb

Danto, C. Arthur. (1997.) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press

Danto, C. Arthur. (2007.), *Nasilje nad ljepotom*, *Estetika i pojam umjetnosti*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Debray, Régis. (2000.), *Uvod u mediologiju*, Clio, Beograd

Deleuze Gilles, (2010.), *Film 1: slika-pokret*, Udruga Bijeli val, Zagreb

Deleuze Gilles, (2010.), *Film 2: slika-vrijeme*, Udruga Bijeli val, Zagreb

Deleuze Gilles. (2010.), *Pregovori: 1972-1990*, Karpos, B

Delibegović Džanić, Nihada. (prosinac, 2007.), *Teorija konceptualne integracije - ključ za unutrašnju kognitivnu koreografiju modificiranih idiomatskih izraza*, u: *Jezikoslovlje*, Vol.8, No.2, izvorni znanstveni članak, Filozofski fakultet u Osijeku, Osijek

Derrida, Jacques. (2007.), *Pisanje i razlika*, Sahinpašić, Sarajevo/Zagreb

Deutscher, Guy. (2010.), *Through the Language Glass: Why the World Looks Different in Other Languages.* Metropolitan Books, Henry and Holt Company, New York

Devitt, Michael i Sterelny, Kim. (2002.), *Jezik i stvarnost - Uvod u filozofiju jezika*, Kruzak, Zagreb

Donald, Norman. (2004.), *The Design of Everyday Things*, Basic Book, New York

Dorfles, Gillo. (1963.), *Oscilacije ukusa i moderne umjetnosti*, Mladost, Zagreb

Dosse, Francoise i Frodona, Jean-Michel. (2011.), *Žil Delez i slike,* Filmski centar Srbije, Beograd

Doti Castelli, Mimma. (1997.), *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci, fine Quatrocento,* Demetra, Verona

Duby, George. (2006.), *Vrijeme katedrala*, AGM, Zagreb

Dudley, J. Andrew. (1976.), *Glavne filmske teorije*, Institut za film, Beograd

Dugančić, Verica. (1988.) *Semiotika i teorija informacijai,* Fakultet organizacije i informatike, Varaždin, URL. hrcak.srce.hr/file/119155

Dufrenne, Mikel. (1989.), *Oko i duh*, Glas, Banjaluka, BiH

De Duve, Thierry: *When Forms Has Become Attitude - And Beyond*, u: Stephen Foster and Nicholas deVille, pr. (1994.), *The Artist and the Academy: Issues in Fine Art Education and The Wider Cultural* Context, John Hansard Gallery, Southampton, UK, URL. http://www.aaronvandyke.net/summer_readings/DeDuve_When_Form_txt.pdf

De Duve, Thierry. (1993.), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, (MA)

Dvořák, Max. (1999.), *Idealizam i naturalizam u Gotičkoj skulpturi i slikarstvu,* u: *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Barbat, Zagreb

Eco, Umberto. (2000.), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano

Epstein, Jean. (1976.), *Inteligencija jednog mehanizma*, *Đavolji film*, u: *Filmske sveske,* Časopis za teoriju filma i filmologiju, Institut za film, Beograd

Everaert-Desmedt, N. (2011.), *Peirce's Semiotics*, URL. http://www.signosemio.com/peirce/semiotics.asp

Export, Valie. (2009.), *Proširenifilm kao proširena stvarnost*, u: Belina, Mirna i Kožul, Marina. pr., *Proširenifilm*, Udruga 25 FPS, Zagreb

Fauconnier, Gilles and Turner, Mark. (2002.), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden* Complexities, Basic Books, New York

Fauconnier, Gilles i Turner, Mark. (1999.), *Metonymy and Conceptual Integration*, u: Klaus-Uwe Panther,Günter Radden. pr., *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamin Publishing Co., Amsterdam, Philadelphia

Fauconnier, Gilles. (1985, 1997, 2002), *Mental Spaces* URL. http://terpconnect.umd.edu/~israel/Fauconnier-MentalSpaces.pdf

Fauconnier, Gilles i Turner, Mark. (1999.), *Metonymy and Conceptual Integration*, u: Klaus-Uwe Panther,Günter Radden. pr., *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamin Publishing Co., Amsterdam, Philadelphia

Fiedler, Conrad, (1980.), *O prosuđivanju dela likovne umetnosti*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd

Floridi, Luciano. (2008.), Trends in the Philosophy of Information, u: Adrians, Peter i Van Benthem, Johan, *Philosophy of Information*, North-Holland, Oxford, URL. http://www.idt.mdh.se/personal/gdc/work/ OPEN-PROBLEMS/pdf/Floridi-Trends-HPI.pdf

Florenskij, Pavel. (1977.), *Le porte regali,* saggio sull'icona, Piccola Biblioteca Adelphi, Milano

Florenskij, Pavel. (1983.), *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Casa del libro editrice, Roma

Foucault, Michel. (2002.), *Riječi i stvari*, Golden marketing, Zagreb

Frank, Manfred. (1994.), *Kazivo i nekazivo, Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Naklada MD Croatialiber, Zagreb

Frege, Gottlob. (1966b) 'On Sense and Reference'. Translation from the Philosophical Writings of Gottlob Frege. Ed. and Trans. Peter Geach and Max Black. Basil Blackwell

Gadamer, Hans-Georg. (2003.), *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb

Gadamer, Hans-Georg. (2005.), *Fenomenološki pokret*, Plato, Beograd

Gadamer, Hans-Georg. (2012.), *Istina i metoda*, Demetra, Zagreb

Galenson, W. David. (2001.), *Painting outside the Lines: Patterns of Creativity in Modern Art,* Harvard University Press, Cambridge

Gance, Abel. (1976.), *Došlo je vreme slike (1927)*, u: *Filmske sveske br. 3,* Časopis za teoriju filma i filmologiju, Institut za film, Beograd

Gibbs, W. Raymond. (1994.), The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding. Cambridge University Press

Gibbs, W. Raymond. (1999.), *Speaking and thinking with metonymy*, u: Klaus-Uwe Panther and Günter Radden. pr., *Metonymy in Language and Thought,* John Benjamins Publishing Co.

Gibson, J. James. (1982.), *Reason for Realism*, Lawrence Earlbaum Associates, Publishers, Hillsdale, New Jersey, London

Gidal, Peter. (1976.), *Struktural film antology*, BFI, London

Gigerenzer, Gerd. (2008.), *Snaga intuicije: inteligencija nesvjesnog*, Algoritam, Zagreb

Giraud, Therese. (2003.), *Tehnologija filma*, Clio, Beograd

Glebkin, Vladimir. (2014.), *Cultural-historical psychology and the cognitive view of metonymy and metaphor*, u: *Review of Cognitive Linguistic Vol.12:2*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia

Goethe, J. Wolfgang. (2007.), *Učenje o bojama*, Scarabeus-naklada, Zagreb

Goldstein, Daniel G. and Gerd Gigerenzer. (2002.), *Models of ecological rationality: The recognition heuristic, u: Psychological Review*, Vol. 109, No. 1, American Psychological Association, Inc.

Gombrich, H. Ernst. (1984.), *Umetnost i iluzija - Psihologija slikovnog predstavljanja*, Nolit, Beograd

Gombrich, H. Ernst. (1986.), *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The University of Chicago Press, Chicago

Gombrich, H. Ernst. (1999.), *Povijest umjetnosti*, Golden Marketing-Tehnička knjiga, Zagreb

Goodman, Nelson. (2002.), *Jezici umjetnosti*, Kruzak, Zagreb

Gradečak-Erdeljić, Tanja. (2005.), *Metonimija kao izlaz : eufemizmi u jeziku politike* // *Jezik u društvenoj interakciji* / Stolac, Diana ; Ivanetić, Nada ; Pritchard, Boris. pr., Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb, Rijeka

Gradečak-Erdeljić, Tanja i Vidaković, Dubravka. (2005.), *Ilokucijska metonimija u svjetlu kognitivnog pristupa komunikaciji*, Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, Zagreb, Split, URL. https://bib.irb.hr/datoteka/195424.ilokucijska_metonimija.doc

Gross, J. James. (1999), *Emotion, Regulation, Past, Present, Future*, Cognition and Emotion, Stanford University, Stanford

Guberina, Petar, (1952.), *Zvuk i pokret u jeziku: problemi ljudskog izraza*. Matica hrvatska, Zagreb

Gunning, Tom. (1998.), *Sad je vidiš, sad je ne vidiš*, URL. dzs.ffzg.unizg.hr/PDF-i/Gunning1998.pdf

Gunning, Tom. (2008.), *Živa ogledala - Deutschova filmska monadologija*, u: Belina, Mirna i Kožul, Marina. pr., *Austrijska filmska avangarda*, Udruga 25 FPS, Zagreb

Hamlyn, D. H., Lloyd, A. C. (1957.) *Proceedings of the Aristotelian Society,* u: *Supplementary Volumes Vol. 31,* URL. http://www.jstor.org/stable/4106646

Haser, Verena. (2005.), *Metaphor, Metonymy and Experiementalist Philosophy,* Mouton de Gruyter, Berlin, New York

Heidegger, Martin. (2003.), *Plato's Sophist*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press

Heidegger, Martin. (2010.), *Izvor umjetničkog djela*, AGM, Zagreb

Heidi, C. Gearhart. (2010.), Theophilus' *On Diverse Arts:The Persona of the Artist and the Production of Art in the Twelfth Century*, dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy (History of Art) in The University of Michigan, Hidden Complexities, Basic Books, New York

Hildebrand, Adolf. (1909.), *The Problem of Form in Painting and Sculpture,* pr., Meyer, Max, i Morris Ogden, Robert. (2010-2011.), *The Philosophical Review*, Vol. 18, No. 1, Duke University Press

Holquist, Michael. (1981.), *The Dialogic Imagination*, Four Essays by M.M. Bakhtin, University of Texas Press Austin and London

Hrvatska enciklopedija. URL. www.enciklopedija.hr

Huebler, Douglas & Hopkins, Budd. (travanj, 1972.), *Concept vs. Art Object, A conversation between Douglas and Budd Hopkins*, u: *Arts Magazine*, New York

Husserl, Edmund. (1990.), *Kriza europskih znanosti i transcendentalna fenomenologija*, Globus, Zagreb

Imamović, Adisa. (2011.), *Metonimijski procesi u nominalizaciji: Kognitivno-lingvistička analiza*, OFF-SET Tuzla, Tuzla

Imdahl, Max. (1986.), *Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Imdahl, Max: (1997.), *Ikonika*, u: Briski-Uzelac, Sonja, pr. *Slika i riječ*, IPU, Zagreb

Ingarden, Roman. (1975.), *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd

Irigaray, Luce. (2002.), *The Gesture in Psychoanalysis: In Between Feminism and Psychoanalysis*, ed. Teresa Brennan, Rutledge, London, New York,

Jakobson, Roman. (1983.) *Sumrak filma*?, u: *Filmske sveske XV*, br. 4, Institut za film, Beograd

Jakobson, Roman. (1966.), *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd

Jakobson, Roman i Halle, Morris. (1988.), *Temelji jezika*, Nakladni zavod Globus, Zagreb

Jankov, Sonja. (2011.), *Klasične tehnike vizualnog prevazilaženja informacije*, u: *Polja, časopis za književnost i teoriju*, *godina LVI/broj 467*, Kulturni centar Novog Sada, URL. http://polja.rs/polja467/467-45.pdf

Jay, Martin. (1994.), *Downcast eyes*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London

Jones, Randy. (2009.), *Nove oči uma*, u: Belina, Mirna i Kožul, Marina. pr., *Prošireni film*, Udruga 25 FPS, Zagreb

Kandinsky, Wassily. (1947.), *Point and Line to Plane*, Solomon R. Guggenheim Fundation, New York

Katnić-Bakaršić, Marina. (1999.), *Lingvistička stilistika*, Open Society Institute, Centre for Publishing Development, Budapest, URL. www.osi.hu/ep

Keller, Sarah & Paul, N. Jason. (2012.), *Jean Epstein, Critical Essays and New Translations*, Amsterdam University Press, Ansterdam

Keller, Rudi. (1998.), *Theory of Linguistic Signs*. Oxford University Press

Kellerman, Henry. (2014.), *Psychoanalysis of Evil - Perspectives on Destructive Behavior,* Paperback edition,, York University, Springer

Klee. Paul. (1959.), *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I a cura di M. Spagnol e R. Sapper, Feltrinelli, Milano

Klee, Paul. (1970.), *Teoria della forma e della figurazione. Storia naturale infinita*, vol. II, Feltrinelli, Milano

Koch, Peter. (1999.), *Frame and Contiguity: On the Cognitive Bases of Metonymy and Certain Types of Word,* u: Panther Klauss-Uwe and Radden, Günter. pr, *Metonymy in Language and Thought,* John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia

Koch, Peter. (2004.), *Metonymy between pragmatics, reference, and diachrony*, URL. www.metaphorik.de/07/musolff.pdf

Koenderink, J. Jan and Van Dorn, J. Andrea. (2006.), *Pictorial space, a modern reappraisal of Adolf Hildebrand*, u: Albertazzi,Liliana. pr., *Visual Thought: The Depictive Space of Perception*, John Benjamins Co.

Koskela, Anu: *On the Distincion between Metonymy and Vertical Polysemy*, u: *Encyclopaedic Semantics,* URL. www.sussex.ac.uk/english/documents/ak-metonymy.pdf

Kovač, Leonida. (2013.), *Slika što ostaje*, Rad Instituta povijesti umjetnosti, Zagreb

Kövecses, Zoltán. (2005.), *Metaphor in Culture*, *Universality and Variation*, Cambridge University Press, New York

Zoltán Kövecses, Gary B. Palmer, and René Dirven. (2003.), *Language and emotion: The interplay of conceptualisation with physiology and culture*, u: René Dirven and Ralf Pörings, pr., *Metaphor and Metonymy in Comparision and Contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York

Kracauer, Siegfried. (1972.), *Priroda filma II*, Institut za film, Beograd

Krauss, E. Rosalind. (1994.), *The Optical Unconscious*, Paperback edition, MIT Press

Kravchenko, V. Alexander. (2003.), *The Ontology of Signs as Lingvistic and Non-lingvistic* Entitie, u: *A Cognitive Perspective*, u: *Annual Review of Cognitive Linguistics,* Volume 1. John Benjamins, str. 179-191

Krüger, Ralph. (2013.) *A Cognitive Linguistic Perspective on Explicitation and Implicitation in Scientific and Technical Translation*, URL. http://www.trans-kom.eu/bd06nr02/trans-kom_06_02_02_Krueger_Explicitation.20131212.pdf

Kuhn. Thomas, (1999.), *Struktura znanstvenih revolucija,* Naklada Jesenski i Turk, Zagreb

Lacan, Jacques. (1986), *XI seminar - Četiri osnovna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb

Lachmann, Renate. (2002.), *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Matica Hrvatska, Zagreb

Laffay, Albert. (1971.), *Logika filma*, Institut za film, Beograd

Langacker, Roland. (2009.), *Metonymy in Grammar*, u: Panther, Thornburg i Barcelona. pr., *Metonymy and Metaphor in Grammar*, John Benjamins Publishing company, Amsterdam/Philadelphia

Langacker, W. Roland. (1990.), *The Rule Controversy: A Cognitive Grammar Perspective*, The newsletter of the Center for Research in Language, vol. 4, no. 3, University of California, San Diego, La Jolla, URL. crl.ucsd.edu/newsletter/4-3/Article1.html - 53k

Langacker, W. Roland. (1993.), *Universals of Construal*, u: *Proceedings of the Nineteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society: General Session and Parasession on Semantic Typology and Semantic Universals*, BLS, Berkeley, URL. http://linguistics. berkeley.edu/bls/.

Lakoff, G. i Johnson, M. (2003.), *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, Chicago and London (hrv. izdanje: Lakoff, G. i Johnson, M. (2015.), *Metafore koje život znače*, Disput, Zagreb)

Lederman, S.J. i Klatzky, R.L. (2009.), *Haptic perception: A tutorial*, u: *Attention, Perception & Psychophysics*, Volume 71, Issue 7, Psychonomic Society, Madison, str. 1439-1459, URL. http://link.springer.com/article/10.3758/APP.71.7.1439# page-1

LeDoux, E. Joseph. (2002.), *The synaptic self*, Viking Press, New York

Lešić, Zdenko. 2005., *Teorija književnosti*, Sarajevo publishing d.d., Sarajevo, BiH

Levinas, Emanuel. (1999.), *Drukčije od bivstva ili s onu stranu bivstvovanja*, Jasen, Nikšić

Lippard, R. Lucy. (1997.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, URL. http://cast.b-ap.net/arc619f11/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/lippard-theDematerializationofArt.pdf

Lippit, Akira Mizuta. (2008.), *Kinemneza, memorijski stroj Martina Arnolda*, u: Belina, Mirna Kožul, Marina. pr., *Austrijska filmska avangarda*, Udruga 25 FPS, Zagreb

Lodge, David. (1986.), *Moderni načini pisanja,* Globus:Stvarnost, Zagreb

Louis, Marin. (1982.), *Kako čitati sliku*, u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan, pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Loewenstein, R. Werner. (1999.), *The Touchstone of Life*, Oxford University Press

Loewenstein, R. Werner. (2010.), *Physics in Mind: A Quantum View of the Brain*, Basic Books, New York, N.Y.

Lombardo, J. Thomas. (1987.), *The Reciprocity of Perceiver and Environment: The Evolution of James J. Gibson's Ecological Psychology*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, New Jersey, London

Lošonc, Mark. (2012.) , *Bergson i virtualnost memorije*, u: *Folozofija i* društvo, vol. 23, br. 3, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Univerzitet u Beogradu, Beograd

Lotman, M. Jurij. (1976.), *Semiotika filma*, Institut za film, Beograd

Lotman, M. Jurij. (1998.), *Kultura i eksplozija*, Alfa, Zagreb

Lotman, M. Jurij. (2001.), *Struktura umjetničkog teksta*, Alfa, Zagreb

Luhmann, Niklas: *Znanost društva*, Politička kultura, Zagreb, 2001

Lyotard, Jean-François. (1990.), *Postmoderna protumačena djeci*, August Cesarec, Zagreb

Lyotard, Jean-François. (2005.), *Postmoderno stanje*, *Izvještaj o znanju*, Ibis-grafika, 2005.

Malabou, Catherine. (2009.), *What Should We Do With Our Brain?*, Fordham University, New York

Manning, Erin. (2009.), *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*, MIT Press, Boston

Marcadè, Bernard. (1989.), *Jean-François Lyotard: Što slikati?*, u: *Moment, časopis za vizuelne medije,* NIRO Dečje novine, Gornji Milanovac

Marey, E. J. (1895.), *Movement*, William Heinemann, London

Marks, U. Laura. (2000.), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, Durham

Matijašević, Željka. (2006.), *Strukturiranje nesvjesnog: Freud i Lacan*, AGM, Zagreb

McLuhan, Marshal. (2008.), *Razumijevanje medija*, Golden marketing/Tehnička knjiga, Zagreb

McLuhan, Marshal. (1971.), *Poznavanje opštila - čovekovih produžetaka*, Prosveta, Beograd

Menna, Filiberto. (1984.), *La linea analitica dell'arte moderna*, *Le figure e le icone*, Einaudi, Torino

Merleau-Ponty, Maurice. (1990.), *Fenomenologija* percepcije, Veselin Masleša, Sarajevo

Merleau-Ponty, Maurice. (1968.), *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd

Metz, Christian. (1978.), *Ogledi o značenju filma II*, Institut za film, Beograd

De Mijolla, Alain i Thomson Gale. (2005.), *International Dictionary of Psychoanalysis. Vol. 3*. Thompson Gale, London/New York

Michaud, Yves. (2004.), *Umjetnost u rasplinutom stanju*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb

Mitchell, W. J. T. (1994.), *The Pictorial Turn*, u: *Picture Theory*. *Essays on Verbal and Visual Representation,* The University of Chicago Press, Chicago

Michelson, Annette. ed., (1894.), *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, Berkley and Los Angeles

Miller, A. George. (1956.), *The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information* (originally published in *The Psychological Review, 1956, vol. 63,* URL. http://www.musanim.com/miller1956/

Morris, W. Charles. (1977.), *Osnove teorije o znacima*, BIGZ, Beograd

Moxey, Keith. (2008.), *Vizualni studiji i ikonički* obrat, u: *Tvrđa 1-2,* Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb

Mukařovský, Jan. (1983.), *Prilog estetici filma*, u: *Filmske sveske XV*, br. 4, Institut za film, Beograd

Mukařovský, Jan.(1999.), *Književne strukture, norme i vrijednosti*, Matica hrvatska, Zagreb

Mullarkey, John. (2007.),*Life, Movement and the Fabulation of the Event,* Theory Culture Society 2007 24:53, The TCS Centre, Nottingham Trent University, Nottingam, URL. http://tcs.sagepub.com/content/24/6/53

Mulvey, Laura. (2006.), *24X a Second; Stillness and the Moving Image*, Reaction Books, London

Nancy, Jean-Luc. (1999.), *Dva ogleda*, Arkzin d.o.o., Zagreb

Nancy, Jean-Luc. (2005.), *Abas Kjarostami/Očiglednost filma*, Institut za film, Beograd

Nancy, Jean-Luc. (2014.), *Muze*, Meandarmedija, Zagreb

Niemeyer, Susanne. (2003.), *Straight from the heart - metonymic and metaphorical exploration*, pr. Barcelona, Antonio, u: *Metaphor and Metonymy at Crossroads: A Cognitive Perspective*, Mouton de Gruyter, Berlin, New York

Niemeier, Susanne. (2011.), Culture-specific concepts of emotionality and rationality, u: Marcus Callies, Wolfram R. Keller, Astrid Lohöfer. pr., *Bi-directionality in the Cognitive Sciences: Avenues, Challenges, and Cognitive Sciences*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia

Niloy, J. Mitra, Hung-Kuo Chu,Tong-YeeLee,Lior Wolf, HezyYeshurun, Daniel Cohen-Or. (2009.), *Emerging Images*, vol. 28, no. 5, ACM Transactions on Graphics, URL. http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.473.8913&rep=rep1&type=pdf

Oatley, Keith i Jenkins M. Jennifer. (2007.), *Razumijevanje emocija*, Naklada Slap, Zagreb

Oppenheimer, Daniel M. (2003.)*, Not so fast!(and not so frugal!): rethinking the recognition heuristic*, Cognition 90 (2003) B1–B9, Department of Psychology, Stanford University

Oudart, Jean-Pierre. 1969., *Filmski šav*, u: *Filmske sveske br. 10*, Institut za film, Beograd

Quine. Willard Van Orman. (2011.), *Ontološka relativnost i drugi ogledi*, Kruzak, Zagreb

Palmer, R. Frank. (1976.), *Semantics: a new outline*, Cambridge: Cambridge University Press

Panofsky, Erwin. (2007.), *La prospettiva come "forma simbolica"*, Abscondita Srl., Milano

Panther, Klaus-Uwe; Thornburg, L. Linda and Antonio Barcelona. pr., (2009.), *Metonymy and Metaphor in Grammar*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia

Panther, Klaus-Uwe i Thornburg, L. Linda. (2004.), *The Role of Conceptual Methonymy in Meaning Construction*,

URL.http://www.metaphorik.de/sites/www.metaphorik.de/files/journal-pdf/06_2004_pantherthornburg.pdf

Panther, Klaus-Uwe i Thornburg L. Linda, (2002.), *On the nature of conceptual metonymy*, u: *Metonymy and Pragmatic Inferencing*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia

Pelc, Milan. (2000.), *Manirizam*, IPU, Zagreb

Perak, Benedikt. (2014.), *Razlike metonimijskog i metaforičkog opojmljivanja kategorije straha i ljubomore*, Riječki filološki dani 9, Filozofski fakultet sveučilišta u Rijeci, Rijeka, izvorni znanstveni članak, URL. perak_razlike_ metonimijskog_ i_metaforickog -strah-ljubomora.pdf

Perović, Drago. (2011.), Lice ranjivosti, *Hegel i Levinas:do gole kože*, u: *Dijalog*, Časopis za filozofiju i društvenu teoriju, Centar za filozofska istraživanja ANUBiH (CFI), Sarajevo

Peterlić, Ante. (1977.), *Osnove teorije filma*, Filmoteka 16, Zagreb

Petrilli, Susan i Ponzio, Augusto. (2002.), *Thomas Sebeok i znakovi života*, Jesenski i Turk, Zagreb

Pettersson, Mikael. (2011.), *Seeing What Is Not There: Pictorial Experience, Imagination and Non-localization*, u: *British Journal of Aesthetics*, vol.51, Oxford University Press, Oxford

Petrović, Gajo. (1979.), *Logika*, Školska knjiga, Zagreb

Petz, Boris. ur., (1992.), *Psihologijski rječnik,* Prosvjeta, Zagreb

Pierce, C. S. (1965.), *Elements of Logic* : *Collected Papers of C. S.* Pierce, vol. II, Cambridge

Pirjavec, Dušan. (1987.), *Sudbina umjetnosti u tehničko doba*, u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Plazewski, Jerzy. (1972.), *Jezik filma II*, Institut za film, Beograd

Plutchik, Robert i Kellerman Henry. (1999.), *Priručnik za Indeks profila emocija PIE*, Naklada Slap, Jastrebarsko

Plutchik, Robert. *The nature of Emotions*,

URL. http://www.emotionalcompetency.com/papers/plutchiknatureofemotions%202001.pdf

Potrč, Matjaž. (1990.), *Kategorije i pouzdanost*, Filozofska istraživanja 38-39, HFV Zagreb

Pupovac, Milorad. (1990.), *Jezik i djelovanje*, Biblioteka časopisa "Pitanja", Zagreb

Purgar, Krešimir. (2009.), *Vizualni studiji: Umjetnost i mediji u doba slikovnog obrata*, Centar za vizualne studije, Zagreb

Putnar, Josip. (2011.), *Skopofilija*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci, Rijeka, Hrvatska, URL. http://hrcak.srce.hr/77696

Ranciere, Jacques. (2011.), *Filmska fabula,* Udruga Bijeli val, Zagreb

Ricoeur, Paul. (2005.), *O tumačenju, Ogled o Freudu*, Ceres, Zagreb

Riegl, Aloiz. (1999.), *Pitanje* stila, u*:* Knežević, Snješka*. pr., Bečka škola povijesti umjetnosti,* Barbat, Zagreb

Rodinger, Emilija. (2008.), *Saphir-Whorfova hipoteza*, Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka, URL. http://marul.ffst.hr/~logika/2006filozofijaznanosti/studenti/ rodinger2.pdf

Rojo, Ana i Ibarretxe-Antuñano, Iraide. pr., (2013.), *Cognitive Linguistics and Translation, Advances in some Theoretics Model and Applications*, De Gruyter Mouton

Rorty, Richard. (1990.), *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo

Rosenberg, Caren. (travanj, 2015.), After the Endgame: "Painting Beyond Pollock" Author Morgan Falconer on Where the Medium Is Going, u: *Artspace*, URL. www.artspace.com/.../painting-beyond-pollock

Rosenberg, Harold. (1982.), *Umjetnost i riječi*, u: Miščević Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka

Rose, Steve. (2010.), *The* Guardian, URL.http://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview

Rukavina, Katarina. (2008.), *Filozofijsko utemeljenje umjetničke prakse XX. stoljeća (Viđenje i spoznaja u vizualnim umjetnostima XX. stoljeća)*, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb (doktorska disertacija)

Rukavina, Katarina.(2009.), *Istina u umjetnosti (Refleksije o spoznajnim aspektima vizualne umjetnosti)*, u: *Filozofska istraživanja br. 115*, God. 29,Sv. 3, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb

Sachs-Hombach, Klaus. pr. (2006.), *Znanost o slici*, AntiBarbarus, Zagreb

Scheler, Max. (2005.), *Čovjekov položaj u kozmosu*, Fabula nova, Zagreb

Schwarz, Angelo. (1980.), *Fotografia tra comunicazione e mistificazione*, Priuli &Verlucca editori, Ivrea

De Saussure, Ferdinand. 2000., *Tečaj opće lingvistike*, ArTresor, Zagreb

Secular, Robert i Blake, Randolph. (1994.), *Perception, Vol. 1*, McGrave-Hill Higher Education

Sekulić, Nada. (2003.), *Kultura označitelja: razlika u shvatanju strukture kod Levi-Straussa i Derride*, u: *Sociologija*, vol. 45, br. 1, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet, Izvorni naučni članak

Dan I. Slobin. (1987.), *Thinking for Speaking*, u: *Proceedings of the Thirteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, BLS, Berkeley

Slobin, I. Dan. (1996.), *From "Thought and Language" to "Thinking for Speaking"*, u: J. J. Gumperz i S. C. Levison, pr., *Rethinking lingvistic relativity*, Cambridge University Press

Solar, Milivoj. (2005.), *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb

Stoehr, Taylor. (2011.), *The Paul Goodman Reader*, PM Press, Oakland

Stojanović, Dušan. *Film kao semiološki sistem, film: metonimija ili metafora*,

URL. http://zaprokul.org.rs/pretraga/24_6.pdf

Stojanović, Dušan. (1981.), *Jean Epstein, teoretičar*, Institut za film, Beograd

Šklovski, B. Viktor. (1969.), *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb

Škreb, Zdenko. (1956.), *Jezik i umjetnička* cjelina, Jezik; časopis za kulturu hrvatskog književnog jezika, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb

Šuvaković, Miško. (2005.), *Pojmovnik suvremene umjetnosti,* HoretzkyVleest & Befon, Ghent

Tabakowska, Elżbieta. (2005.), *Gramatika i predočavanje, Uvod u kognitivnu lingvistiku*, FF Press, Zagreb

Tarabukin, Nikolaj. (1986.), *Od štafelaja do mašine*, u: *Moment,* časopis za vizualne medije br.5*,* GRO "Dečje novine", Beograd

Tedesco, Salvatore. (2000.), *L'estetica di Baumgarten*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo

Truszczyńska, Anna. (2002./2003.), *Poznan Studies in Contemporary Lingvistic 38,* School of English, Adam Mickiewicz University, Poznan

Turković, Hrvoje: *Iluzija pokreta u filmu - mitovi i tumačenja,* Hrvatski filmski ljetopis, br. 25, HFS, Zagreb

Turković, Hrvoje. (2008.), *Retoričke regulacije*, AGM, Zagreb

Turković, Hrvoje. (2014.) *Struktura filmske percepcije*,

URL. pomet.adu.hr/prilozi/turkovic/3rjesenjeparadoks.ppt

Tymineniecka, Anna.Theresa. pr., (2002.), *The Visible and the Invisible in the Interplay between Philosophy, Literature an Reality,* u: *Analecta Husserliana,* The Yearbook of Phenomenological Research, Volume LXXV, Kluwer Academic Publisher, Dordrecht/Boston/London

Von Uslar, Detlev. (1999.), *Psihologija i svijet*, Matica hrvatska, Zagreb,

Uspenski, B. A. (1979.), *Poetika kompozicije i semiotika ikone*, Nolit, Beograd

De Vecchi, Pierluigi, Cerchiari Necchi, Elda. (1999.), *I Tempi dell'Arte*, *volume 2,* Bompiani, Milano

Venturi, Lionello. (1963.), *Istorija umetničke kritike*, Kultura, Beograd

Virilio, Paul. (2003.), *Rat i film*, Institut za film, Beograd

Vuletić, Branko. (2006.), *Govorna* stilistika, FF Press, Zagreb

Vulić-Prtorić, Anita i Galić, Slavka. (2003.), *Opsesivno-kompulzivni simptomi u djetinjstvu i adolescenciji,* Medica Jadertina, Opća bolnica Zadar, Zadar

Vulić-Prtorić Anita. (2002.), *Strahovi u djetinjstvu i adolescenciji,* Suvremena psihologija 5, Filozofski fakultet Zadar, Odsjek za psihologiju

Zarevski, Predrag. (1997.), Psihologija pamćenja i učenja, Naklada Slap, Jastrebarsko

Zhang, Qiang. (2014.), *Ideology in Critical Metonymy Analysis*, u: *International Journal of English Linguistics*; Vol. 4, No. 3, Canadian Center of Science and Education, str. 67-73, URL. http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ijel/issue/archive

Žižek, Slavoj. (1982.), *Strukturalizam i suvremena umjetnost*,u: Miščević, Nenad i Zinaić, Milan. pr., *Plastički znak*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka

Žižek, Slavoj. (2005.), *O vjerovanju*, Algoritam, Zagreb

Warren, Beatrice.(1999.), *Aspects of referential metonymy,* u: Klaus-Uwe Panther and Gunter Radden, pr., *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamins, Co., Amsterdam/-Philadelphia

Walsh, Maria. (rujan, 2006.), *Against Fetishism:The Movie Quiescence of Life 24 Frames a Second*, Chelsea College of Art and Design, University of Arts London, London,
URL. www.film-philosophy.com/2006v10n2/walsh.pdf

Weibel, Peter. (2009.), *Prošireni film, video i virtualni* prostor, u: Belina, Mirna i Kožul, Marina. pr., *Prošireni film*, Udruga 25 FPS, Zagreb

Von Weizsäcker, Carl Friedrich. (1988.), *Jedinstvo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo

White, Rob. (2010.), Film Quarterly, Winter, Vol. 64, No. 2,
URL. http://www.filmquarterly.org/2010/12/editors-notebook-cristi-puiu-discusses-aurora/

Whorf, Benjamin Lee. (1979.), *Jezik, misao i stvarnost*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd

Wollheim, Richard. (1980.), *Art and its Object*, Cambridge University Press, Cambridge

Wölfflin, Heinrich. (1998.), *Temeljni pojmovi Povijesti umjetnosti*, *Problem razvoja stila u novijoj umjetnosti*, Kontura d.o.o. i IPU, Zagreb

ŽIVOTOPIS

Rođen sam 21. rujna, 1959. godine u Sarajevu. Srednju Pomorsku školu završio sam 1978. godine u Zadru. Studij slikarstva završio sam na Accademia delle Belle Arte u Veneciji u lipnju, 1990. godine. Kao stipendista boravim od 1993.-1994. godine na C.W. Post Campus, Brooklin University u New Yorku. Od 2000. godine stalno sam zaposlen na UMAS-u (Umjetnička akademija Sveučilišta u Splitu). Trenutno sam u svojstvu prof. art. video i filmske umjetnosti.

Osim nastavnih aktivnosti aktivno se bavim umjetničkom praksom na polju slikarstva, videa i filma. Autor sam mnogobrojnih izložbi, video i filmskih radova. Samostalno sam izlagao i sudjelovao na brojnim festivalima u domovini i inozemstvu te sam primio više nagrada i priznanja.

SAMOSTALNE IZLOŽBE

1990.	"Anatomija 10", Galerija PM, Zagreb
	"Astralis", MM centar, Sveučilišta u Zagrebu
1997.	Galerija Otok, Dubrovnik
1999.	"Videos", video prezentacija u galeriji Otok, Dobrovnik
2003.	“Fenomena”, video instalacija, galerija Karas, Zagreb
2010.	“Punkt”, audio instalacija u Doklecijanovom podrumu, Split
2012.	"Akcija 9.99", projekcija dok. filma u galeriji "Greta", Zagreb
	"Dvoogled", samost. izl. fotografije, Galerija Zadart, Zadar

GRUPNE IZLOŽBE, KONGRESI I PROJEKTI

1996.	Theoretical problems of Modern Music and Fine Arts, The second international conferece, Odessa, Ukraine
1999.	ISTOCNOEUROPSKI VIDEO IZ GOETHE INSTITUTA,projekcija video radova u izboru Goethe instituta, instituta, Ontario Gallery, Toronto, Kanada
2000.	HRVATSKI FILM I VIDEO, Budimpesta, Madarska
2001.	ZADAR U ZIVO, Instalacija "Rosa", Zadar Projekcija filma "Dan pod suncem" u Kinoteci "Zlatna vrata" u Splitu
2002.	ZADAR U ZIVO, Instalacija "Bez riječi", Zadar MINUTA ŠUTNJE, zvučna instalacija, galerija Miroslav Kraljević, Zagreb
2003.	LIGHT-CRO, Video instalacija "Carinarnica vremena", Galerija PM, Zagreb Ten Best Doc, "Mirila", projekcija 10 najboljih dokumentarnih filmova iz 90- tih, Kino klub Zagreb, Zagreb Zagrebački salon (arhitektura 2003), "Zadarski magnificat" Projekcija dokumentarnog filma u sklopu nagrađenog rada arhitekta Nikole Bašića. Splitski salon, "Vječni rim", zvučna instalacija, Split
2009.	"Video Vortex", međunarodna konferencija o medijskoj umjetnosti i internetu u organizaciji UMAS-a i Institute for Network and Cultures iz Amsterdama, Split
2010.	Splitski salon, instalacija bez riječi, Split Galerija umjetnina Split, premijera dok. filma "Akcija 9.99" Muzej suvremene umjetnosti Istre, Pula, druga međunarodna manifestacija vizualnih umjetnosti TU SMO 2, (dok. film. Akcija 9.99)
2013.	Izložba u Klovićevim dvorima: APATIJA 2013 prosinac - 2014 veljača, prezentiran igr. film "Izvan sebe" Dani Hrvatskog filma, prezentiran igr. film "Priča za laku noć"

VIDEO I FILMSKI FESTIVALI

1992.	"Di si ti", video, Dani hrvatskog filma, Zagreb
1994.	"United Color of Up Side Down", video, Revija 1 - Min. filma i videa, Slavonska Požega
	26., Revija hrvatskog filma i videa, (Carinarnica vremena), Split
1995.	Dani hrvatskog filma (AVE), Zagreb
	UNICA, (AVE), Bourges, Francuska
	OSTranenie 95, (Carinarnica vremena), Video festival, Dessau, Njemačka
	27. Revija hrvatskog filma i videa, (AVE), Zagreb
1996.	Alpe Adria Film and Video Festival, (AVE), Trst, Italia
	Videoforms, (AVE), Clermont - Ferrand, Francuska
	11th Fringe Film & Video Festival, (AVE i Carinarnica vremena) Edimburg, Scotland
	Videonnale 7, (Carinarnica vremena), Bonn, Njemačka
	Electronic Undercurrents, (United Colors of Up Side Down), Europian Capitol of Arts, Kopenhagen, Danska
	Dani hrvatskog filma, (Ulični događaj braće Brkan), Zagreb
	Festival novog filma i videa, (Ulični događaj braće Brkan), Split
1997.	Festival Video d'Estavar - Llivia, (AVE), Estavar, Francuska
	Dani hrvatskog filma, (Mirila), Zagreb
2000.	IDFA, službena konkurencija, Amsterdam, Nizozemska
2001.	Dani hrvatskog filma, (Dan pod suncem), Zagreb
	Zakynthos film festival (Dan pod suncem), Zakyntos, Grčka
	Festival Novog filma i videa, (Dan pod suncem), Split
	48. Murphy Cork Film Festival, (Dan pod suncem), Cork, Irska
	Projekcija Mladog hrvatskog filma, (Dan pod suncem), Berlin, Njemacka
	Festival u Puli, (Dan pod suncem), Pula
2002.	Festival nezavisnog filma i videa,NYIIFVF, (Dan pod suncem), NewYork
2005.	Dani hrvatskog filma, (Kap po kap), Zagreb
	7. Festival des Cinemas Differents de Paris, (Dan pod suncem), Pariz
2013.	Dani hrvatskog filma, (Priča za laku noć), Zagreb
2014.	Mediteranski filmski festival, (Priča za laku noć), Split
	Tabor film festival, (Priča za laku noć), Tabor

NAGRADE I PRIZNANJA

1988.	Specijalno priznanje 7. Salona mladih, Zadar
1992.	Godišnja nagrada "Slobodne Dalmacije" za dokumentarni video "Zadar nije zadar", Split
1994.	1. nagrada za "Carinarnicu vremena" na 26. Reviji hrvatskog filma i videa, Split
1995.	Specijalna nagrada za "Carinarnicu vremena" na OSTraniene 95, Dessau, Njemačka
	1. nagrada za "AVE" na 27. Reviji hrvatskog filma i videa, Zagreb
1997.	Grand Prix festivala te Oktavijan za najbolji film "Mirila" na Danima hrvatskog filma, Zagreb
2000.	Film "Dan pod suncem" na IDFA dobija priznanje NCDO koje se dodjeljuje samo odabranim autorskim filmovima za poseban pristup dokumentaristici, Amsterdam, Nizozemska
2001.	Kodakova nagrada, Oktavijan za najbolju glazbu i fotografiju za film "Dan pod suncem" na Danima hrvatskog filma, Zagreb
2002.	Cinematography award, za "Dan pod suncem", NYIIFVF, New York, USA

FILMOGRAFIJA

1996.	"Ulični događaj braće Brkan", dokumentarni, 24 minute, 16 mm, cb, Stereo
1997.	"Mirila", dokumentarni, 24 minute, 16 mm, u boji, Stereo
2000.	"Dan pod suncem", dokumentarni, 78 minuta, 35 mm, u boji, Dolby digital SRD, Quadrum d.o.o.iz Zadra u koprodukciji s Ministarstvom kulture, Zadarskom županijom, Jan Vrijman filmfund (Nizozemska)
2005.	"Kap po kap", kratki igrani, 20 minuta, Digi beta, Stereo
2010.	“Akcija 9.99”, dokumentarni film, 50 minuta, Digi beta, Stereo
2012.	"Priča za laku noć", kratki igrani, 19 minuta, HD, Stereo

VIDEOGRAFIJA

1991.	"Di si ti", video, 3 minute, VHS
	"Zadar nije za dar", dok. video, (sa Zdravkom Mustaćem, Duškom Bralom i Vedranom Ćupićem), 74 minute, SVHS
1993.	"Meditacija", eksp. video, 6 minuta, Beta SP, HFS
1994.	"Carinarnica vremena", video, 13 minuta, Beta SP, HFS
	"900 Zagreb", video, 2 minute, Beta, HFS
1995.	"AVE morituri te salutant", video, 13 minuta, Beta SP, HFS
	"United Color of Up Side Down", video, 13 minuta, Beta, HFS

1996. "Tattoo", video, Beta SP, HFS

2003 “Fenomena”, video, Digi beta

2004. "Midway", video, 2 minute 30 sekunda, Beta SP