

Sead Alić

PERSPEKTIVA I MEDIJI

OD PLATONA DO McLUHANA

Kakva (nam) je perspektiva?

Milijuni građana velikih i malih prijestolnica diljem svijeta sve češće hodočaste do velikih trgova svojih gradova, kako bi u masi, uz svjetlo reflektora, velike ekrane i vatromet – dočekali rotaciju ili revoluciju, pobjedu sportskog tijela ili političke stranke. Trg je postao mjestom gdje se ulaznica za happening može nadomjestiti vlastitim sudjelovanjem. Postali smo glumci statisti u igri zavodjenja elektroničkih ogledala kojim su trgovci informacija trg pretvorili u svoj televizijski studio. Možemo govoriti ali teško ćemo se čuti.

Na ekranima vidimo trg i masu osvijetljenu ratničkim bojama reflektora. Dominira buka koja dopire sa svih strana i od koje je nemoguće pobjeći. A samo pola stoljeća ranije Talijan Brunelleschi je otkrio kako uopće predstaviti trodimenzionalni prostor trga na dvodimenzionalnoj plohi slike.¹ Otkriće perspektive bilo je prekretnicom. Činilo se da je čovjek ušao u trag načinu božjeg konstruiranja svijeta. A zapravo, taj renesansni trg, svojom je arhitektonskom konstrukcijom samo najavljivao doba u kojemu će prevladati vizualno, okomite i vodoravne ravne linije, privid treće dimenzije, privid dubine – perspektiva.

I Grci su znali govoriti kako stvar treba iznijeti na *agoru* (trg). To je značilo objaviti, učiniti je općom, iznijeti na vidjelo dana – u javnost. I atenski je trg dakle bio metaforom, ali *agora* je bila mjestom kojim je dominirala usmena riječ.

Kada Sokrat u *Alikibijadu* objašnjava potrebu vlastitog samoupoznavanja, on se poziva na jedinstvenost »onoga koji se služi« s »onim čime se služi«. Izvod kojemu je cilj pokazati kako se čovjek treba definirati kao *duša*, donosi gotovo heretičku misao o utjecaju ekstenzije (onoga čime se služi) na osobu (koja se tom ekstenzijom služi). Na zanimljiv

¹ U knjizi *The Medium is the Message* McLuhan o umjetnosti govori kao o »grafičkom prijevodu kulture«; Marshall McLuhan: *The Medium is the Message*, Bantam Books, 1967, str 57.

način potvrđuje se teza o određenosti čovjeka medijima koji posreduju u (samo)spoznaji. Činjenica da je u ovom primjeru riječ o govoru, samo znači da se taj utjecaj medija, tehničkog pomagala, izuma, ekstenzije – proširuje i na područje govora i jezika.² U pitanju: *Kakva (nam) je perspektiva?* – ima nečega od paradoksa sadržanog u McLuhanovoj najpoznatijoj sintagmi: *Medij je poruka* (u kojoj se u obliku slogana izmiruju onaj koji se služi porukom, sredstvo prijenosa poruke i poruka kojom se služi).

Govor o jednom nemoguć je bez govora o onom drugom: Kao što se poruka o značenju medijskog posredovanja obznanila povezivanjem svih aspekata posredovanja³ (u sintagmi mitske povezanosti), tako i ovo pitanje pokušava zahvatiti fenomen *perspektive* u njegovoj sudbinskoj podijeljenosti na pitanje o svrhovitosti povijesti s jedne strane i determiniranosti ljudskog postojanja svim oblicima ekstenzija, s druge.

Razumijevanje fenomena *perspektive* u njegovom povijesnom hodu i njegova utjecaja na suvremeno »doba slike svijeta« trebalo bi otkriti razloge i posljedice današnje sudbinske određenosti slikom. Dublje, svako razotkrivanje tehnologijske tajne jedne kulture vraća nas propitivanju smisla orijentacije nametnute od strane te tehnologije.

Kameleonski prikriveno – mediji su se dugo skrivali u porukama koje su prenosili (Oružje se hvali nakon pobjede i po završetku rata). Danas je prepoznavanje utoliko teže što su »kolori« sve bolji, broj piksela sve veći, a zavođenje i manipulacija sve uobičajeniji. Tek su opasne poruke osvijestile opasnost prenošenja poruka, kao što će instrumentaliziranje znanosti uputiti na ponovno promišljanje izuma suglasnika⁴ kao znaka bez značenja.⁵

² Citirano prema: Platon, *O jeziku i saznanju*, Rad, Beograd, 1977, str. 7 i 8.

³ U udobnoj sjeni pojma medij, smatra Debray, McLuhan smiješta i kanal i kod i nositelja poruke. Medij je pak, smatra Debray, istovremeno i postupak simboliziranja (govor, zvuk, slika) i komunikacijski kod (jezik društva) i nosač podataka (kamen, papir CD) i uređaj za difuziju (rukopisna, tiskana, elektronička, digitalna sredstva). Vidjeti: Regis Debray: *Uvod u mediologiju*, Clío, Beograd, 2000.

⁴ U *Teetetu* Sokrat objašnjava razliku između fonema i slogova. Uvida razliku između osnovnih jezičnih čestica bez značenja i malih značenjskih cjelina, slogova koji mogu imati svoja značenja. Interesantno je međutim da tekst *Fileb* donosi priču o Egipćaninu Teutu koji je prvi razvrstao samoglasnike od suglasnika i tako podijelio jezik na najsitnije elemente.

⁵ Knjiga *Laws of Media* praktički započinje tezama Erica Haveloka koji će se u djelu *The Muse learns to write* ograditi od McLuhanovog razumijevanja fenomena oralnog. Vidjeti: Marshal and Eric McLuhan: *Laws of Media, The new Science*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1988. (Navođeno prema izdanju iz 1999).

Feničanski trgovački duh ponudio nam je alfabet. Grci su (nastavljajući, kako Havelock kaže, posao Feničana) definirali suglasnike kao najmanje obračunske jedinice (koje same za sebe nemaju nikakvo značenje). Put prema liberalno-kapitalističkoj trgovini »slovima« bio je otvoren.

Husserl je pisao o 'galilejanskoj matematizaciji prirode', odnosno 'racionalnog i beskonačnog totaliteta bitka kojim bi sustavno upravljala jedna znanost i sama racionalna'; Kepler je tragao za arhitekturom svijeta: Descartes je inzistirao na matematičkoj liniji idealnoga; Wittgenstein je pisao o slici kao modelu;⁶ Bog je za Leibniza bio definiran kao geometrički aspekt svih perspektiva; Pascal se pitao tko će u moralu odrediti točku promatranja (koju u umjetnosti određuje perspektiva⁷ itd.⁸

U igri nužnosti i slobode područja koja spoznaja treba obraditi sve su veća; vremenski rasponi u kojima treba tražiti odgovore svakim su danom sve duži; u oceanima knjiga o knjigama (u kojima se raspravlja o knjigama s temama iz knjiga...) sve je lakše prepoznati zahtijevane kodove i pravila, a sve teže pronaći misao koja živi u suglasju sa svojim problemom. Geometrija teksta često zna podsjetiti na *perspektivu* od koje danas slikari 'bježe kao od kuge'.

Stoljeća korištenja boja kao i proizvođenja glazbe na raznim narodskim instrumentima, čekala su kvantificiranje i imenovanje djelića ljudskog glasa (fonema) kao pretpostavku za vlastite sustave bilježenja

⁶ Ludwig Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, V. Masleša, Sarajevo, 1987.

2.1 »Mi pravimo sebi slike činjenica.«

2.11 »Slika predstavlja stanje stvari u logičkom prostoru, postojanje i nepostojanje stanja stvari.«

2.12 »Slika je model stvarnosti.«

3.01 »Cjelokupnost istinitih misli je slika svijeta.«

⁷ Hubert Damisch je prikupljajući i analizirajući ovakve stavove problematizirao perspektivu kao oblik s kojim se pojavljuje »zahtjev za 'istinom' kojemu je umjetnost omogućila da se očituje po prvi put« Hubert Damisch: *Porijeklo perspektive*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2006, str.162.

⁸ Paradigma perspektive, smatra Damisch, »još uvijek upravlja, informira, dubinski programira našu kulturu (...) Perspektiva je potpuno usađena u naše najimplicitnije, ako ne i najnesvjesnije znanje, da je danas potrebno okrenuti se na neko drugo, krajnje obrazovano, eruditsko znanje kako bismo joj pripremili anamnezu i izvukli je iz tehnološkoga zaborava u koji je gura ideologija.«

Damisch se suprotstavlja mišljenjima koja pokušavaju uspostaviti suglasje između »istina« umjetničkih djela i linearno zamišljenog povijesnog razvoja. U tom smislu on misli da se ne može uspostaviti opreka između veze linearne perspektive i renesanse s jedne strane i umjetnosti od kubizma nadalje i ne-euklidovske geometrije odnosno posteinsteinovske paradigme, s druge. Pa ipak neke veze postoje i treba ih istražiti.

i vlastito »umjeravanje«. Definiranjem suglasnika, tom intervencijom grčkoga uma dovršen je proces stvaranja fonema kao znakova bez značenja, dakle proces ljudskog samoosvještavanja/samouspostavljanja takve vizualizacije govora koji radikalno raskida s predstavljanjem glasova oslikanim likovima (i izvedenicama) ili slogovima koji su još uvijek (kao i slike prije njih) nosili u sebi povezanost pisma i iskustva.

Put prema jednostavnijem (ekonomiji znaka) prepoznatljiv je i u kineskom jeziku u kojemu je većina riječi klasične kineske filozofije jednosložna⁹. No kinezi su zastali na slikovnim pismenima omogućujući danas usporedbe dvije gigantske ljudske odluke, sa svim njihovim posljedicama.¹⁰ Jedna je odluka vodila manjoj praktičnosti ali održavanju nazočnosti iskustva u pismu, a druga, kako je to William Ivins rekao – putem racionalizacije oka (za što su, smatra Ivins zbivanja u renesansi od najvećega značenja).

Suglasnika nema u prirodi, jednako kao što u prirodi nema istokračnog trokuta, jednako kao što nema ravnih linija perspektive. Riječ je o idejama uma, konstrukcijama, temeljima koji će odrediti tisućljeća ljudske civilizacije. Stoga ne čudi zaljubljenost antičkih filozofa u geometriju, kao niti usidrenost u matematici velikih reformatora filozofije Descartesa ili Kanta, a onda i mislilaca poput Leibniza, Wittgensteina i drugih.

Fonem je uveo osnovnu ljudsku »mjeru svih stvari« u govor, kao što je odrednica tona uvela ljudski mjerljiv odnos u zavodljiv ples nekada sirenski neodredive melodije. Bezbroj boja sveden je na ljudskom oku mjerljive osnovne, i iz njih izvedene boje i kombinacije.

Zapad je krenuo Pitagorinim stazama tražeći u svemu broj i harmoniju.

S brojem je bilo lakše.

Tek pojavom alfabeta stvorene su pretpostavke kako za dijalektičko mišljenje, tako isto i za vizualni, odnosno geometrijski oblikovan

⁹ Razumljivo je dakle da je, nastavši u dubokoj starini, gotovo sav kategorijalni aparat klasične kineske filozofije jednosložan, kao što nam pokazuju termini: dao, de, tian, ren, yin, qi, itd.« Mario Rebac u predgovoru knjige: Wu Xiaoming: *Filozofija i Zhexue, Put k drugome i natrag*, Odjel za orijentalistiku Hrvatskoga filološkog društva i Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2006, str. 21.

¹⁰ Isto, str. 82. »Promatrajući tragove (ji, otiske ptičjih pandži i šapa zvjeradi) na zemlji Cang Jie, historiograf kod Huang Dia (Žutoga cara), shvatio je da se po naravi razlikuju i po njima je stvorio pismo. Xu Shen je napomenuo i to da se u kineskoj tradiciji pismena konvencionalno nazivaju i niao ji, 'ptičji tragovi'«.

prostor.¹¹ Istovremeno, prvi tekst *Laws of Media*¹² donosi inače zanemarevani aspekt razumijevanja *mimesisa*. Dok se *mimesis* u pravilu stavljao u kontekst oponašateljskog pristupa svijetu (odražavanja) za razliku od kreativnog, misaonog, pa i revolucionarnog – ovdje se naglašava Havelockovo razumijevanje *mimesisa* kao sredstva učenja u usmenim društvima, te integrativnog sredstva usmene zajednice.¹³

U tom sukobu usmene kulture i kulture pisma, mimetičkog suživljavanja s predmetima, ljudima i zbivanjima o kojima se pjevalo i mišljenja o njima; u tom sukobu gotovo sapuničnog ponavljanja onoga što se dogodilo, ali bez refleksije koja bi to sažela, domislila i o tome dala sud – u tome je bio i korijen Platonovog suprotstavljanja pjesnicima. Pjesnici su očigledno bili nositelji kulture na odlasku, usmene kulture koja je zahtijevala snažnije uživljavanje i pjesnika i slušatelja, ljudi koji su tehnikama ponavljanja i uživljavanja skladištili (dotjerane) priče u kojima su čuvali povijest i tradiciju dio koje su bili iz koje se ničim nisu niti htjeli izdvojiti.

Dvije i pol tisuće godina kasnije ne možemo se ne pitati: Je li mitskom i *mimesisu* (ritualnom i ritmičkom jedinstvu govorenog i življenog) suprotstavljeno sredstvo uspješnog razložnog, objektivnog dokazivanja ili – uvjeravanja? Je li pozivanje na geometriju s idealnim odnosima nikada ponovljivim u prirodi – bio dobar ideal za mišljenje, ili je naprosto preslikana intencija neprimjerena za ljudsko promišljanje (među ostalim) dobrog lijepog i istinitog? Koliko je već izdvajanje retorike (kao i osuda te sposobnosti od strane filozofa) bila pokazatelj stalne prisutnosti (prevažnosti) uvjeravalačke sposobnosti onih koji su se pozivali na najviše zakonitosti mišljenja i duha?

Zvučat će boguhulno, ali koliko je filozofijskih istina nadživjelo svoje vrijeme (ne uzimajući u obzir inercije škola i cehova) i još gore: koliko je dug popis promašenih argumenata koji su se pozivali na novoustrojeni sustav mišljenja i zaključivanja, a koji nisu izdržali niti svoje vrijeme a kamo li stoljeća ili tisućljeća koja su došla.

¹¹ Vidjeti: Marshal and Eric McLuhan: *Laws of Media, The new Science*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1988. (Navođeno prema izdanju iz 1999), str. 15.

¹² Marshal and Eric McLuhan: *Laws of Media, The new Science*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1988. (Navođeno prema izdanju iz 1999).

¹³ Isto, str. 16.

U rasponu od Platonovih sparringpartnerskih dijaloga do Heideggerove impulsne filozofije, svjedoci smo lutanja mišljenja koje si je zadalo nerješive zadatke. U zrcalu istokračnog trokuta kao da se traže ideje *dobrog, lijepog i istinitog*; U savršenstvu geometrijskog lika zrcali se onostrana ideja koja savršeno funkcionira na razini apstraktnog područja geometrije. Ali svako prenošenje obrasca geometrije na svijet mišljenja nametanje je obrasca koji mišljenju neće pomoći nego će ga zavesti u labirinte moći (autoriteta koji će nadomjestiti nedostatak rješenja)

Kada Platon raspravlja o pismu kao sredstvu zaboravljanja, onda se već u postavljanju problema, prije samoga finala iz natjecanja izbacuju pravi igrači. Optužiti pismo da je sredstvo zaboravljanja gotovo je isto što i optužba da nam medij televizije ili filma onemogućuje gledanje prirode. Čini se da se tako postavljenim problemom sam problem zaobilazi. Nije naime gubitak usmenog čovjeka zaboravljanje teksta ili gubljenje sposobnosti pamćenja. Riječ je o epohalnom preustroju ljudskih moći. Pismo je na razmeđu jedne civilizacije koja je ono malo što je imala znala udahnuti u čovjeka u obliku intenzivnog iskustva i one druge vrlo uspješne civilizacije specijaliziranih (iskustveno razbijenih) koju je pismo uputilo stazama uspjeha – ravno do dna

Filozofiju medija naravno posebno interesira ta interakcija pisma, geometrije, ljudskog iskustva i obrazaca mišljenja. Pokaže li se naime da je filozofija kao takva u svom nastanku bila određena tehnikama, apstrakcijama i namjerama koje bi prije pripadale njenim prenositeljima i njihovim svojstvima, nego trajnim i vremenski održivim misaonim obrascima – onda je to ne samo uvid u još veću određenost filozofije njenim vremenom (i najsnažnijim tehnologijama) nego i uvid o snazi i prikrivenom djelovanju medija koji se danas stavljaju između nas i naših pravih pitanja.

Živimo u vremenu u kojemu nam se smiješnom može činiti nekadašnja odluka nekog polisa ili stanovnika nekoga otoka o progonstvu ljudi koji su se ogriježili o zakon ili dobre običaje. Još nam se čudnijim može učiniti *osjećaj* tribalnog, oralnog čovjeka koji pokušava shvatiti kako se *strašno osjeća* čovjek koji je učinio neko zlo. Za razliku od plemenskih društava, smatra McLuhan naš osjećaj krivnje sve manje je proizvod i osjećaj osobe, a sve više dio naše uključenosti.¹⁴

¹⁴Vidjeti: Marshall McLuhan: *The Medium is the Message*, str. 61.

Umreženi smo. Upleteni. Dio smo organizma u kojega industrija zabave i proizvodnje vijesti svakodnevno ubacuje nove količine medijskog adrenalina. Svakodnevno prolazimo katarze na izgled tuđih ratova – nesreća za koje nam se čini da se događaju drugom. Slike s ekrana u nama bude lepezu osjećaja – a da se nismo pomaknuli.¹⁵ Živi smo jer imamo osjećaj da smo živi!

James W. Carey nas je podsjetio (iniciran mišljenjem Johna Deweya) kako običnim crtanjem mape (kojim ćemo pojasniti djetetu put do škole) mi zapravo pretvaramo neodređeni prostor u konfigurirani, jasan, shvatljiv prostor. Prostor dodali bismo – pretvoren u sliku/vizualno. Interesantno je, pritom, kako je izvod kojim se želi približiti ideja o društvenom i javnom karakteru mišljenja (na temelju metafore kreiranja mapa) istovremeno – i potpora uvidu o značenju *vizualnoga* u ljudskom odnosu prema drugobivstvu.¹⁶

Kada su, natjerani kugom i delfskim zahtjevom udvostručenja oltara, Atenski majstori došli Platonu, njegov odgovor (interpretacija proročkih riječi) sugerirala je kako je Apolon htio poniziti Atenjane u njihovu nepoznavanju geometrije (i matematike). Arhitekti ali ne i filozofi, danas se vole podsjetiti kako je Platon mislio da se i svevišnji bavi geometrijom, te da je na ulazu u Akademiju pisalo: Neka ne ulazi nitko tko ne zna geometriju.

Svijest o iluziji slikarske perspektive postojala je i u antičko doba. Platon je u svom dijalogu *Sofist* govorio o slikarima koji na velikim slikarskim djelima, poradi realističnosti izgleda, ono što je dalje od oka promatrača, slikaju kao proporcionalno veće od ostaloga.¹⁷

¹⁵ »Gledateljska pažnja je gorivo za medijski stroj«; Agentur Bilwet: *Arhiv medija*, Arkzin, Zagreb, 1998, str. 47.

¹⁶ Vidi: James W. Carey: *Communication as culture, Essays on Media and Society*, Unwin Hyman, Boston, str 29.

¹⁷ Platon: *Sofist*, (XXIII) »Stranac: Kao prvo u umijeću oponašanja vidim umijeće prikazivanja. Ono biva ponajviše onda kada netko stvara imitaciju prema proporcijama uzora, u duljini, širini i dubini, dodajući i, k tome, odgovarajuće boje svakom pojedinom djelu.

Teetet: Pa što? Ne nastoje li to činiti svi oni što oponašaju?

Stranac: Ne, ako se ne varam, barem ne oni koji oblikuju ili slikaju umjetnička djela velikih dimenzija. Ako bi, naime, reproducirali pravu proporciju lijepih stvari, znaj da bi se gornji dijelovi činili manjima nego što treba, a donji veći i zbog toga što jedne gledamo izdaleka, a druge izbliza.«

Citirano prema: Umberto Eco: *Povijest ljepote*, Hena com, Zagreb, 2004, str. 75.

Platonova kritika umjetnosti, jednim dijelom dakle počiva i na argumentima koji u biti nisu argumenti protiv umjetnosti, nego protiv tehnika, koje će se ionako, vremenom, izroditi u svijet iluzija, virtualni svijet medijskih zavodjenja.

Kant, zaljubljenik u načela geometrijskog karaktera

Kant je geometriju vidio kao znanost koja osobine prostora promatra sintetički, odnosno a priori. Prostor je dakle čisti opažaj; Prostor nije osobina stvari po sebi nego subjektivni oblik čulnosti kao takve, dakle pretpostavka za opažanje naših čula. Ovaj dalekosežan filozofijski stav mogao bi odigrati i važnu ulogu u razumijevanju odnosa slikovnog i pojmovnog, odnosno razlučivanju prihvatljivog i neprihvatljivog u jednom i drugom. »Prostor je – citiramo prema analizi Ernsta Cassirera – subjektivan i idealan i kao kakva iz naravi duha prema stabilnu zakonu proizlazeća *shema* (naglasio S.A.) *potpunoga koordiniranja svega opaženoga putem izvanjskoga osjetila*«. ¹⁸

Ako je prostor naprosto forma izvanjskoga zora, dakle ono što tek omogućuje iskustvo prostora, nužnim se nameće pitanje (ne)promjenjivosti takve ljudske sposobnosti, odnosno podložnosti utjecajima. Ako je »vanjsko iskustvo samo moguće tek pomoću pomišljene predodžbe« ¹⁹ onda se moramo pitati o karakteru te predodžbe. Koliko je naime predodžba apriori prazna mogućnost kao takva, a koliko je ona uvijek iznova nova konfiguracija koju pruža tradicija i koja kao apriorna pretpostavka ipak ima svoju startnu poziciju?

Drugim riječima, rečeno pitanje zora a priori može biti izvedeno aposteriorno iz empirijskih znanja. Primjerice, Kantova tvrdnja da se geometrijsko načelo koje ustvrđuje kako su u trokutu dvije stranice zajedno veće nego treća izvlači iz zora, dakle, a priori – mora se moći misliti i u suprotnom smjeru: ako naime nije riječ o predestiniranoj harmoniji i Logosu kojega se spoznajom samo sjećamo, onda moramo moći misliti o realnijem odnosu prema mogućnostima Kantovih »sintetičkih sudova a priori«. ²⁰

¹⁸ Ernst Cassirer: *Uz Einsteinovu teoriju relativnosti*, Demetra, Zagreb, 1998, str. 84.

¹⁹ Immanuel Kant, *Kritika čistoga uma*, NZMH, Zagreb, 1984, str. 35.

²⁰ Günter Zöllner: *Metafizika nakon metafizike: Limitativna koncepcija prve filozofije u Kanta*.

Interesantno je da su za Kanta i »najviša načela moraliteta i njegovi osnovni pojmovi« također spoznaje a priori.²¹ Naravno, Kant ih neće niti može smjestiti u područje transcendentale filozofije, ali njihov apriorni karakter baca dodatno svjetlo upitnosti na ustrojstvo sintetičkih sudova a priori.

U uvodu u prvo izdanje Kant pokušava pojasniti kako će se baviti kritikom umske moći uopće i to »neovisno o svakom iskustvu«. Da bi se naime ukinula opsjena (a u tome Kant vidi zadaću filozofije) Kant želi imati posla sa »samim umom i njegovim čistim mišljenjem«, te nastavlja: »a njegovo iscrpno poznavanje ne moram tražiti daleko od sebe, jer um nalazim u samome sebi. O njemu mi već obična logika daje primjer, da se sve njegove jednostavne djelatnosti mogu potpuno i sustavno nabrojiti; samo što se ovdje nabacuje pitanje, koliko se ja nadam da ću postići pomoću njega, ako *mi se oduzme* građa i pomoć iskustva.«²² (naglasio S. A.)

Kantova misao o sintetičkim sudovima a priori misao je - Imanuela Kanta. Um na kojega se poziva, Kant nalazi, kako i sam kaže, i u samome sebi. Pritom ne zaboravlja dodati da će mu biti malo teže jer će mu se »oduzeti sva građa i pomoć iskustva«.²³ Koliko će mu u tome pomoći spekulativni princip kojega inaugurira a prema kojemu »svaka spoznaja koja bi trebalo da je a priori pouzdana, *nagoviješta sama* (S.A.) da se želi smatrati baš nužnom...«?

Kant prednosti i potvrde svom pristupu pronalazi u Aristotelovoj logici koja se također, nimalo slučajno, bavi formalnim pravilima mišljenja. Kant je svjestan da Aristotelova logika svoju uspješnost može zahvaliti »samo svojoj ograničenosti, prema kojoj je ovlaštena, štoviše obavezana

»Već dvostruka oznaka čistih zorova prostora i vremena kao 'empirijske realnosti' i 'transcendentalne idealnosti' u transcendentalnoj estetici (B 44/A 28, B 52/A 35) implicira ograničeni način važenja čistih osjetilnih formi. Univerzalna 'realnost' ili stvarnost vremena i prostora – to da osim što su forme *svog zrenja* jesu i forme *svoga zretog – ab origine* je restringirana. U pogledu toga što bi bića ili 'stvari' (B 43/A 27) mogli biti neovisno o našem osjetilnom načinu njihova zahvaćanja, nemaju prostor i vrijeme nikakva značenja, ne vrijede ništa.« *Prolegomena* br 2, 2003.

²¹ Isto, str. 29.

²² Isto, str. 8 i 9.

²³ Isto str. 9.

da apstrahira od svih objekata spozna je i njihove razlike, a tako *razum ima u njoj posla samo sa samim sobom* (S.A.) i svojom formom²⁴

Naravno da je posao razuma »koji ima posla sa samim sobom« iniciran matematičkim pristupom, točnije geometrijom. Prva konstrukcija istokračnog trokuta bila je za Kanta nešto istinski revolucionarno. Misaona konfiguracija se prenosi: Pronađeno je nešto što za objašnjenje ne duguje ništa ni pojmu niti nečemu realnomu, nešto što je spoznato apriori te za razumijevanje kojega ne mora se dodavati ništa sa strane. Treba slijediti ono što proizlazi kao mogućnost apriornog očitavanja.

Prostor – prostor novog apliciranja geometrijskih pravila

U djelu *The Medium is the Message*, u kojemu metaforu minervine sove nerijetko igra tehnička sprava: retrovizor – McLuhan ustvrđuje kako se ne pojavljuje slučajno snaženje ideje zatvora upravo u renesansi, dakle u vremenu otkrića i propitivanja naših viđenja *prostora kao takvog*.

Sugerira se veza između načina percepcije svijeta i uspostavljanja organizacijskih oblika zajednice. Imajući na umu razliku koja postoji između atenskog protjerivanja iz grada (polisa) i zatvaranja u prostor tamnice, ne može se ne vidjeti bitna razlika u pristupu.

Dok je, dakle, utjecaj filozofijskog i religijskog propitivanja *duše* bio aktualan (in) zatvor je bilo ljudsko tijelo. Istovremeno, vremena su to umjetničkih predstavljanja ideja, vremena mimesisa, vremena osjetilnog dohvaćanja transcendentnog univerzalnog Jednog iz kojega se na ovaj ili onaj način emanira svijet drugobivstva.

U vrijeme renesanse zbiva se obrat načina gledanja, obrat perspektive, kojemu je kumovala upravo tehnika perspektive.

Foucault je pisao kako su u 18. i 19. stoljeću društva kontrole organizirala goleme *ograđene prostore*. Obitelj, škola, kasarna, tvornica, povremeno bolnica. Ti će se mehanizmi kontrole ograđenim prostorima, naravno kasnije mijenjati, i Foucault ih odlično detektira.

Deleuze interpretira Foucaulta: Foucault je briljantno analizirao idealni projekt ovih ograđenih okoliša, napose vidljiv unutar tvornice: koncentrirati; distribuirati u prostoru; propisati u vremenu; unutar dimenzija

²⁴ Isto str. 12.

prostora-vremena sastaviti produktivnu silu čiji će učinak biti veći od zbroja sila od kojih se sastoji. No interesantno je da je prije njega i McLuhan govorio o ogradenom prostoru zatvora na sličan način, istina blaže i povezujući ga s renesansnim otkrićem perspektive.

Ideja da čovjek izdržava svoju kaznu u zatvorenom prostoru, smatra McLuhan, stupa snažno na povijesnu scenu s novim odnosom prema prostoru koji dolazi s renesansom i izravno je povezana s otkrićem perspektive. Tu ideju zatvaranja čovjeka u zatvoreni prostor, McLuhan smatra ograničenom, odnosno prolaznom. U električnom i elektroničkom svijetu, mislio je McLuhan, takav koncept odgoja ne može funkcionirati.

Zatvor, kao što znamo, nije izum renesanse. Postavlja se pitanje je li primjer dobro odabran, dokazuje li vezu ili je to samo još jedna metafora koja sugerira problem koji tek treba istražiti.

U Gutenbergovoj galaktici McLuhan, pozivajući se na Durkheima i Zigmunda Gideona, ustvrđuje kako nomadska društva ne percipiraju zatvoreni prostor na način kako ga mi doživljavamo danas. Pećine u zemlji koje su služile kao obredna mjesta uglavnom su bile u potpunom mraku.²⁵

Kako se pretvaranje taktalnog prostora u vizualne termine zbiva oblikovanjima prema predlošcima kvadrata – McLuhan smatra da tada još nije bilo takve vrste prevođenja. Nema dakle specijalizacije čula, nema razvijanja pravokutnika, nema, kantovski rečeno, sintetičkih pretpostavki za razumijevanje prostora kao takvog.

Epoha rukopisa epoha je audio-taktilnih pristupa svijetu. Apstraktna vizualnost, prevođenje doživljaja svih čula na vizualno, za McLuhana dolazi s Gutenbergovom tehnikom tiska. Tražeći potvrdu za svoju tezu, McLuhan citira dio teksta iz djela Williama Ivinsa *Umjetnost i geometrija*: »Perspektiva je nešto sasvim različito od skraćivanja. Tehnički, perspektiva je središnja projekcija trodimenzionalnog prostora na ravan. Netehnički, to je način pravljenja slike na pljosnatoj površini, tako da različiti predmeti na njoj prikazani prividno, imaju iste veličine, oblike i položaje, *jedan prema drugom*, koje bi stvarni predmeti, smešteni u stvarnom prostoru, imali kad bi ih posmatrač gledao s jedne

²⁵ Marshall McLuhan, *Gutenbergova Galaksija*, Nolit, Beograd, 1973, str. 82-86.

jedine utvrđene tačke gledanja. Nisam otkrio ništa što bi opravdavalo verovanje da su Grci imali ikakvu predstavu, praktičnu ili teorijsku, u ma koje doba, o koncepciji što je sadrže kurzivom složene reči u prethodnoj rečenici«. ²⁶

Interesantno je da Ivins u knjizi *Art and Geometry* navodi misao Federica Enriquesea koji je zapravo prije McLuhana tvrdio da postoji razlika u doživljavanju prostora, te da je taktilno-muskularnoj kasnije suprotstavljeno vizualno intuitivno doživljavanje prostora. ²⁷

U Grafikama i vizualnoj komunikaciji Ivins bilježi »mcluhanovsku« tezu: »Svaka pisana ili štampana reč niz je konvencionalnih uputstava za izvođenje mišićnih kretnji u određenom linearnom redosledu, koje će, kad se do kraja izvedu, proizvesti niz zvukova«. ²⁸ To je utemeljenje za McLuhanovo povezivanje linearnog i tipografskog.

»Perspektiva je – navodi Ivinsa također McLuhan – brzo postala suštinski deo tehnike pravljenja informativnih slika a uskoro se tražila i od slika koje nisu bile informativne. Njeno uvođenje je bilo veoma povezano sa zapadnoeuropskom zaokupljenošću vjerodostojnošću, koja je verovatno karakteristična oznaka potonjeg evropskog slikanja«. ²⁹

Sljedeći pasus, citiran prema McLuhanu, kao da je pisan McLuhanovom rukom: Ove stvari – tačno ponovljiv slikovni izraz, logička gramatika za predstavljanje prostornog odnosa u slikovnim iskazima, i koncepti relativnosti i kontinuiteta – bile su, i još uvek su, površno gledano, tako nepovezane da se o njima retko misli kao o povezanim. Međutim one su revolucionarisale deskriptivne nauke i matematiku, na kojoj se temelji fizika, a povrh toga od suštinskog su značaja za veliki deo moderne tehnologije. Njihovi efekti na likovnu umetnost bili su veoma primetni. To su apsolutno nove stvari u svetu. Za njih ne postoji presedan u klasičnoj praksi ili misli ma koje vrste ili podvrste«. ³⁰

²⁶ Ibid., str. 134,135.

²⁷ Citirano prema: Author(s) of Review: John L. Caskey, Gaylord M. Merriman *American Journal of Archaeology*, Vol. 51, No. 3 (Jul. - Sep., 1947), str. 330-332

²⁸ McLuhan, op. cit., str. 148.

²⁹ Ibid., str. 149.

³⁰ Marshall McLuhan, op. cit., str. 134, 135.

Perspektiva – okvir koji je napustila umjetnost, a koji je izrastao u trodimenzionalnu sliku masmedija

Perspektiva je cassirerovska 'simbolička forma' kojom se svijet prikazuje na čovjeku shvatljiv način. Povijesno napredovanje ideje i oblika predstavljanja svijeta perspektivom, osim o kultiviranju oka, svjedoči i o stalnom bijegu iz ideologiziranoga kadra. Svaka simbolička aktivnost prije ili kasnije postaje dijelom neke ideologije...

Tako je primjerice semantička perspektiva naglašavala značenje nekih detalja (osoba) prikazujući ih na slici jednostavno većim i/ili nerasmjerno velikim u odnosu na ostale predmete/ljude prikazane na slici. Linearna ili geometrijska perspektiva, suprotno, stvara iluziju »realnog« gledanja kroz sliku u neki životni okoliš, odnosno neki slikom zahvaćeni trenutak društvenih gibanja.

Semantička perspektiva najčešće je korištena u sakralnim umjetničkim djelima, dakle religijskom naglašavanju važnosti neke osobe. Sličan obrazac korišten je i u svakom totalitarnom društvenom uređenju. Semantičkom perspektivom jednostavno je (pre)naglasiti važnost vođe u odnosu na njegov narod, iz kojeg se izdvojio i kojemu se nametnuo.

Semantička perspektiva prisutna je u gotovo svakom dječjem crtežu. Najjednostavniji je to način na koji dijete prikazuje svoj odnos prema stvarima i ljudima svoje okoline.

Bitan za razumijevanje medija je i odnos između »plošnog« i »iluzionističkog« pristupa. Dok plošni pristup (karakterističan primjerice za Egipat, ali s nekim promjenama i za kubizam, a čest je i u suvremenom slikarstvu) pokušava svijet prikazati u dvije dimenzije – iluzionistički je pristup želio stvoriti privid. Ta svojevrsna prevara oka stvorila je standard koji će biti pretpostavkom svih kasnijih pristupa, izuma pa i prevara.

Za plošno je slikarstvo karakteristična vertikalna perspektiva. Staroegipatski su slikari, primjerice, ono što je najdalje stavljali na vrh slike, tako da se slika trebala »čitati« od dna prema vrhu. Oku njegovanom na suvremenom stripu često će se dogoditi da pogrešno pokuša očitati staroegipatsku slikovnu priču.

Kao što perspektiva ima svoje zakonitosti, tako i prethodeća joj ploha zahtijeva podvrgavanja pravilima koja nameće sami oblik plohe. Duža osa predstavljenog/naslikanog predmeta postavlja se paralelno

sa slikom (primjerice vrč), dok se kraća osa (kao na primjer kod tanjura) postavlja okomito na sliku.

Oko 1460. godine Antonio Averlino (Filarete) pisao kako je Brunelleschi izumio perspektivu.³¹ »Nije samo živi istraživački duh – piše Ivančević – i visoki stvaralački potencijal uvjetovao da Brunelleschi postane tvorac perspektive, koja će kao bitno svojstvo označiti slikarstvo renesanse, nego je "po prirodi zadatka" bili logičnije da otkriće egzaktnog načina prikazivanja prostora i volumena u prostoru na plohi slike otkrije jedan arhitekt, a ne slikar.«³²

Logičnim se čini iz te perspektive gledano i to što je predstavljanje javnosti tog izuma firentinskoj publici bio čin kojeg bismo danas, ocjenjujući Ivančević, nazvali spektaklom ili happeningom.

Svaka misao koja ulazi u promišljanje ovog dualiteta, mora ući kroz jedna od dvaju otvorenih vrata: Ili će se svijet motriti kao emanacija ideje, Božje djelo razumijevanje kojega se ne nalazi u predmetnom svijetu – ili će se pokušati shvatiti upravo na temelju zakonitosti ugrađenih u realitet (koji mogu biti osnove razumijevanja Logosa, Univerzuma, Stvoritelja, Boga).

I na perspektivu se može primijeniti ono što McLuhan misli kada piše o medijima i njihovim porukama: Poruka perspektive nije bila poruka slika renesansnih slikara. McLuhan hoće reći da su promjene inicirane perspektivom dublje i dalekosežnije. Poruka perspektive bi se prije mogla pronaći u čitavoj promjeni svjetonazora, načina percepcije, ali i uspostavljanja drukčijih odnosa između idejnog (sakralnog, vjerskog, transcendentnog, metafizičkog) i pred-metnutog bitka (realiteta, stvarnosti, prirode, danog...).

Je li u perspektivi renesansni čovjek, uz pomoć matematike i geometrije) pronašao vjeru u vlastitu moć otkrivanja (božanskih) zakonitosti svijeta u kojemu živi, ili je tada tek otkriven novi medij odvođenja od bitnog i zavođenja čiji je cilj »olako« umišljanje o otkrivanju zakona svijeta?

Sva uvjerenja o važnosti i sveprisutnosti broja, značenju odgoja, vjere u razum – dobili su s perspektivom snažan oslonac za osvajanje

³¹ Radovan Ivančević: *Perspektive*, Školska knjiga, Zagreb, 1996, str. 131.

³² *Ibid.*, str. 130.

naklonosti renesansnog intelektualnog svijeta: otkrivena je zakonitost koja je polagala pravo učiti nas i kako gledati i otkrivati i kako predstavljati svijet u kojemu živimo.

Kao i u svakoj, tako je i u ovoj iluziji bilo nešto lažnoga: perspektiva je u renesansnom čovjeku stvorila osjećaj moći, pretjeran osjećaj sposobnosti kreiranja svijeta i svjetova po obrascu po kojemu ih je stvorio sami Stvoritelj. Ono božansko vjere preselilo se tako božanstvenost umjetničkog djela, ali i u umjetno stvoren osjećaj nadmoći koji će karakterizirati čovjekov odnos prema drugobivstvu od vremena renesanse do današnjeg zagađenog svijeta živućeg u okolišu montiranih odraza tehnoloških posredovanja realiteta.

Perspektiva je, kao geometrijski, matematički, arhitektonski, znanstveni način čitanja danoga – širio svojevrsnu zarazu: poput sajamske igrčke tražio je da se aplicira na sva mjesta koja je čovjek (prvenstveno umjetnik) uopće gledao. Način je to koji jako podsjeća na svaki tehnički izum, odnosno euforiju propitivanja njegovog uključivanja u najrazličitija područja, te pronalaženje različitih svrha njegova korištenja.

Mijenja se, dakle, način gledanja. Mijenja se misao o načinu gledanja. Otvara se mogućnost ideologiziranja načina gledanja. Način gledanja postaje sredstvom u obračunima svjetonazora. Bacajući pogled u prošlost opredjeljujemo se za koncepte načina gledanja neovisno o njihovoj stvarnoj snazi i zastupljenosti u vremenu renesanse. Onako kako svaka naša misao ulazi u arenu javnosti, svaki sustav mišljenja uskoro prestaje biti samo svjetonazorom ili filozofijom, a postaje elementom sudara svjetova koji te svjetonazore, filozofije, načine gledanja – uzmu kao svoje argumente. Kako ne pogriješiti?

Perspektiva, u početku polako a onda sve snažnije, postaje sredstvo suprotstavljanja dva načina gledanja na svijet. I dok jedan svijet pokušava renesansno slikarstvo još uvijek promatrati kao svojevrsnu emanaciju ideje, drugima perspektiva, recimo to igrajući se konotacijama iste riječi – pruža novu perspektivu viđenja, recepcije, pa i doživljavanja prirode, odnosno drugobivstva.

Ono nevidljivo, sveto, onostrano, svevišnje, interpretirano sustavima hijerarhija i okovano njihovim odnosima – dobilo je u renesansnoj perspektivi takmaca koji je pod plaštem prikazivanja starih vrijednosti novom tehnikom – svijet počeo drukčije promatrati i vrednovati.

Naravno da će u početku sadržaj novog medija biti sakralni motivi. No u novom medijskom prikazu oni će već djelovati svjetovnije, zemaljskije, ljudskije.

Ono što nam se čini bitnim to je u ovom trenutku činjenica da je McLuhanovo razumijevanje utjecaja tehnologija daleko iznad shvaćanja tehničkih pomagala kao produžetaka.

Perspektiva je tehnika koja se razvila u tehnologiju. Otkrila nam je privid prikazivanja dubine. Stvorila je pretpostavke da jednostavnije povjerujemo u »objektivnost« svjetovnog pristupa. Osudila nas je na privid jednako kako nas je Descartes udaljio od ljubavi prema mudrosti svojim zagovaranjem matematičke egzaktnosti.

Perspektiva nas je stoljećima uvlačila u svoju dimenziju privida dubine. McLuhanova misao ide u smjeru upozorenja da je perspektiva medij koji nam šalje nedvosmislenu poruku: Stoljećima znamo misliti, gledati, slikati, vjerovati, poštovati... a ne pomišljamo kako i koliko smo u tome određeni tehnikom kojom stvaramo zatvorene krugove samoopravdanja vlastitih uvjerenja.