

Isperspektivizirati tekst

PLAY ►

Prilikom geometrijske analize likovnog djela najvažnije je djelu odrediti perspektivu. Perspektiva ima nekoliko: koloristička, ortogonalna, kosa, perspektivno skraćanje i dr. Nakon definiranja pripadajuće perspektive, radi li se o dvodimenzionalnom djelu, promatraju se pojedini objekti sa slike i njihova podređenost datoj perspektivi. Važno je zapitati se u kojem su odnosu objekt i bazični pravci – nositelji perspektive. Često se dogodi da je upravo objekt bazični pravac. Ako objekata ima više, dužnost je analitičara promatrati te opisati odnose i geometrijske zakonitosti kojima je djelo podređeno. Pri tome može doći do podudaranja i više objekata s nekoliko perspektiva. Važnost geometrijske analize leži u njezinoj moći opisivanja prostornih određenosti djela. Djelo, pak, dobiva na važnosti u trenucima prepoznavanja razine kompleksnosti prostornih određenosti gdje geometrijska analiza služi kao orijentir u prostoru. To je trenutak kada prostor djela biva obuhvaćen perspektivnim shvaćanjima i bude – shvaćen – podređen geometrijskim očima.

„To understand a narrative is not merely to follow the unfolding of the story, it is also to recognize its construction in 'storeys', to project the horizontal concatenations of the narrative 'thread' on to an implicitly vertical axis; to read (to listen to) a narrative is not merely to move from one word to the next, it is also to move from one level to the next.“¹

Geometrijska analiza je kodirani sustav znakova. Ona je oruđe gledanja misaonih fenomena prostora, sistematično poredanih u linije, oruđe linija. U jednom gledanju postoji mnoštvo perspektivnih ispresijecanja satkanih od linijskih presijecanja. Linije su kodirane tek onda kada se na to pomisli. Pojedine je linije lakše kodirati unutar sustava znakova, odnosno pojedine je linije lakše označiti jer se lakše iscertavaju u različitim već prepoznatljivim sustavima. Iscertati linije znači prepoznati sustav. Ili – nacrtati sustav. Linije su tekstualno iscertane.

Barthes. ◀◀ REW

Prilikom analize vrlo je praktično osloniti se na već dobro postojanu osnovicu. Analitička kuharica skoro podrazumijeva postojanje linija potpornica kojima se vjeruje; za koje se smatra da su dovoljno iscertkane da bi ih se uočilo. 1960.-ih (i ranih 1970.-ih) kada nastaju djela „Elementi semiologije“, „S/Z“, „Carstvo znakova“, „Uvod u strukturalnu analizu narativa“, „Retorika slike“ i dr., de Saussureove linije znak-označitelj-označeno-značenje čine se kao struktura koja pruža dovoljno potpore za potencijalno stabilne teorije, a istovremeno ostavlja dovoljno „prostora“ da bi se unutar takvih strukturalističkih prilika i vremena moglo crtkati vlastite tekstualne skice. Sa znanjem o lingvističkim predožbama i dosezima i Martineta i Hjelmseva i Jakobsona i književno-jezičnim ključevima Todorova, Proppa, Gremaisa na koje sve i referira u svojim tekstovima, Barthes precizno oslanja svoje skice na književno teoretske sustave što posjeduju geometrijski raspložene rečenice. U takvom kodu Barthes razvija semiološki prostor. U tom procesu – kako naziva formiranje

¹ Barthes 1977: 87

značenja; u činu gdje se otkrivaju odnosi između označitelja i označenog², opravdava (odnosno imenuje) korištenje oruđem – znakovima. U takvom kontekstu, stvorena je metoda algoritamskog tipa; ta metoda – algoritam djeluje u promatranom sustavu samim činom promatranja. Barthes pojašnjava da se semiološki čin ne iscrpljuje pri povezivanju označitelja i označenog, „jer znak dobiva vrijednost i zavisno od svoje okoline; a zatim stoga i um, kad označava, svakako ne pribjegava povezivanju, već razlaganju...“.³



Slika 1. E. Hopper, *NY Movie*

Hopper. Tekst je ulaz u mrežu s tisuće ulaza.⁴ [PLAY ►](#)

Pretpostavka da su ljudske perceptivne mogućnosti sustavno definirane; omeđene jezičnim odnosima između znaka, označitelja i označenog nameće se kao ispravna konkluzija sve dok se razmišlja unutar pojedinog jezičnog sustava. Svaki bi sustav bio neodrživ kada bi ponudio jedinice i metode koje bi ga mogle negirati ili ignorirati. Jezik, kao sustav može ponuditi samo fragmentirani opis između svojih jedinica, prezentirajući ga kao konačnog i ispravnog što nužno ne obuhvaća proces kreiranja značenja, tj. kvalitete odnosa znak-označitelj-označeno. U „Elementima semiologije“ Barthes nekoliko puta naglašava kako označeno nije „stvar“, već psihička predstava stvari.⁵

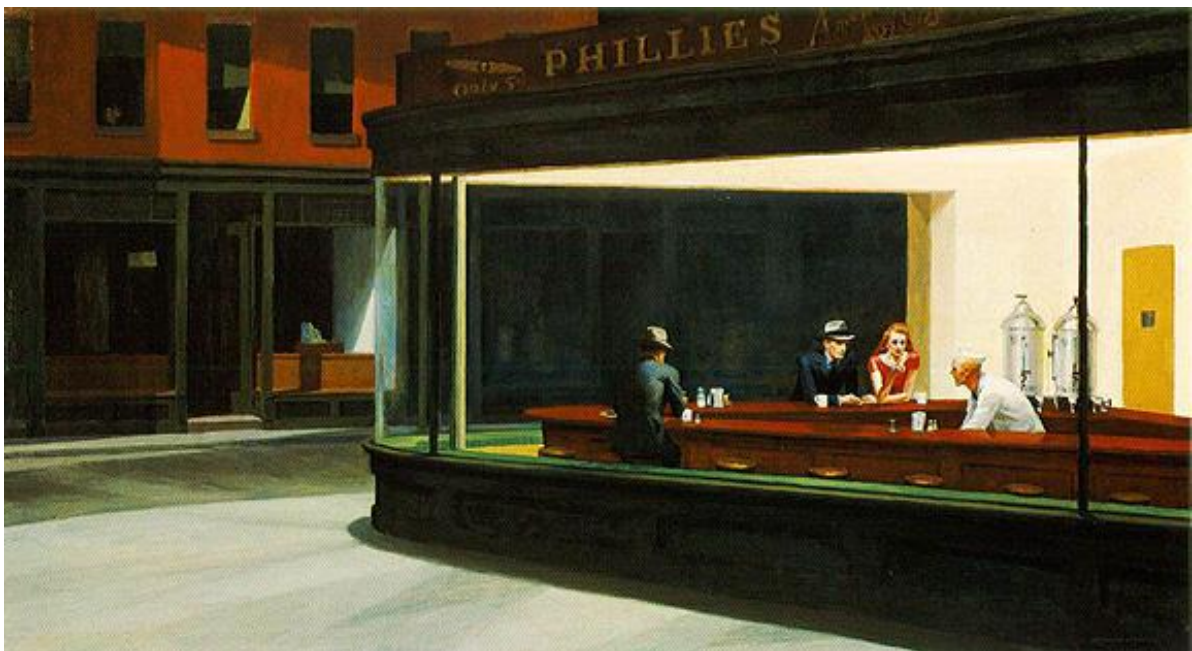
² Barthes 1979: 313

³ Barthes 1979: 313

⁴ Barthes 2002: 12 “Text is entrance into a network with a thousand entrances.”

⁵ Barthes 1979: 309

Istovremeno, označavanje je nemoguće bez subjekta. Subjekt i pripadajuće mu palete psihičkih predstava sudjeluju u označiteljskoj igri. Onaj koji igra igru jest subjekt, njegove su misli i nositelji i detektori znakova koji senzorno djeluju na odnos označitelja i označenog. Nemoguće je pogledati sliku „NY Movie“ (ili bilo koju sliku) iz neponuđene točke gledanja. Teško je postizivo vidjeti perspektivu koja analizom nije zadana. Geometrijska analiza dotične slike ukazuje na kombinaciju dvaju perspektivnih rješenja – perspektivnog skraćanja i kose perspektive. Obje perspektive suvereno djeluju unutar datog prostora. Mlada žena (usherette) pored ulaza u kino dvoranu pripada koordinatnom sustavu kose perspektive. Svjetla na stropu, platno i sjedalice perspektivnim skraćanjem otvaraju prostor. Te dvije perspektive razdvaja zid – vertikala što prati x-os kose projekcije, a ujedno razdvaja prostor slike na dva dijela – na kino sjedalište i prolaz pored njega koji se produžuje stepeništem. Geometrijsko se gledanje završava na tom stupnju.



Slika 2. E. Hopper, *Nighthawks*

Slika *Nighthawks* prati precizne geometrijske zakonitosti perspektivnog suženja, a svi su objekti u slici podređeni toj perspektivizaciji. Onaj koji konzumira tu perspektivizaciju jest subjekt, kojeg bi se moglo nazvati i objektom izvan slike, a povezanost je vrlo očita, odnosno geometrijski zadana – subjekt sudjeluje u perspektivizaciji posjedujući točku gledanja. Točka gledanja je u većini slikarstva zadana. U Hopperim djelima najčešće se radi samo o jednoj točki gledanja koja se često podudara s perspektivnom točkom (kao na primjeru slika 3, 4, 5). U svojoj definiciji točka gledanja pomalo je paradoksalna pojava. Ona je istovremeno omeđena perspektivom, a i ovisna o objektu. Takozvane optičke varke su moguće upravo zahvaljujući toj činjenici. Postoji razmeđa između potencijala gledanja jednog subjekta i ponuđenih perspektiva koje određeno djelo pruža. Subjekt može posjedovati sposobnost za različitim vrstama viđenja, čime djelo poprima sve karakteristike koje je subjekt spreman

navesti. Odnosno, oni znakovi, koje je subjekt sposoban prepoznati, kroje veze između subjektovog označitelja i označenog. Iz razloga što točku gledanja posjeduje isključivo subjekt, svako je gledanje – označivanje – produžetak perspektivne linije između objekata na slici i subjekta koji čini – fizički objekt izvan slike. *Promatrajući* na taj način; označivanje, geometrizacija ili tekstualizacija promatranog *ulaz je u mrežu s tisuće ulaza*. To je umreženost koja se stvara konstantno stvara i ukida, a vrijeme trajanja jednako je pogledu.

Hopper FF ►►

Referiranje na poznati model. Ili što stvara neugodu...

„There is a world of difference between the most complex randomness and the most elementary combinatory scheme, and it is impossible to combine (to produce) a narrative without reference to an implicit system of units and rules.“⁶

Promatrajući Hopperove slike nekoliko je osoba navelo sljedeće asocijacije: *ritam, ravnodušnost, zagušljivost, praznina, usamljenost, udaljenost, horizont, nepreglednost, nesigurnost, vakum, izbezumljenost, autizam, intuicija, strah, mjera, inhibicija, gubitak, neoznačenost, dohvatljivo, prostor, neugoda, točka, čekanje, odbijanje, tjeskoba, ne, podizanje, neusmjerenost, tišina, odsustvo, izolacija, neprisutnost*.

Povezanost između navedenih asocijacija jest u njihovom prostornom segmentu. Prostornost je ovdje bitan značenjski segment. Svi su navedeni pojmovi izravno povezani s prostornim doživljavanjem, izuzev (možda) *ravnodušnosti, izbezumljenosti, straha, usamljenosti, tjeskoba, tišine, nesigurnosti*. Slike 3, 4, 5, omogućuju gledanje putem perspektivnog skraćanja. Točka gledanja poklapa se s linijama perspektivnog skraćanja, a očište se nalazi u nepreglednosti. Kod slike „Carolina Morning“, očište perspektivnog skraćanja preklapa se s točkom horizonta.



Slika 3. E. Hopper, Carolina Morning

⁶ Barthes 1977: 80-81

Perspektivno skraćenje je u slikarstvu bilo *otkriće* koje je pomaknulo slikarstvo s ikonografske plošnosti i otvorilo treću dimenziju. Ono samo po sebi otvara prostor, produžuje ga, jer njegove linije mogu sezati u beskonačnost jednog gledanja. Hopper se okoristio beskonačnošću koje nudi ta perspektiva. Doista, ako se pogled barem na trenutak ne zaustavi na ženskim figurama, on bježi u neizmjernost prostora koje se nalazi iza njih. Takvo jedno dimenzionalno rješenje tjera promatralačko oko da s jedne vrlo nestabilne točke na linijskom pravcu perspektive pobjegne u točku nepreglednosti koja se doslovno nameće pored svih ostalih točaka u slici. Time je postignut neki neuhvatljivi, gotovo nijemi nesrazmjer između neosporive statičnosti objekata na slici i dinamičnosti koje ti isti objekti nameću promatraču, oku, leći. Ti objekti – žene koje stoje, ili fasade zgrada, ili kvaka ili prozor, nesumnjivo miruju, ali su položeni na takvim prostornim točkama koje oko uočuje kao dinamiku jer mu tako naređuje perspektiva. Ovakvo je perspektivno-sadržajno rješenje vrsta smicalice gdje pojmovi – objekti kazuju jedno, a izvode suprotno. Ta smicalica i taj nesrazmjer nisu uočivi *na prvi pogled*. Subjekt, ali – oko – prati, oko izvodi perspektivne linije, dok subjekt, kojemu su i jezično i semiološki poznati svi ovi sadržaji, asociira, označuje od *dohvatljivosti* i *praznine*, preko *vakuma* i *zagušljivosti* do *odsustva* odnosno *neprisutnosti*. Usput bilježi psihičke i emocionalne senzacije poput *ravnodušnosti*, *izbeumljenosti*, *straha*, *usamljenosti*, *tjeskobe*, *tišine*, *nesigurnosti*, *čekanja*. Ono što je **neprisutno** u tim slikama jest naše očekivanje. Jer oko bježi i nikako se ne može zaustaviti na objektu. S okom, usporedno putuje i predodžba, a stvarati predodžbu znači imati tendenciju zaustavljanja, označivanja, definiranja, djelovanja prema modelu. Ove slike ne nude predodžbe te time stvaraju nesigurnosti – bilo prostorne ili koje druge, osjećaje tjeskobe i zagušljivosti jer je strah najčešće automatska reakcija kontrole nad nepoznatim. Što se tiče izbeumljenosti, većina ljudi, na nemogućnost kontrole reagira izbeumljeno, kao i svaki sustav, želi osigurati svoje poznate moduse i svoje poznate performacije. Dok se to događa, sustav-okom-jezik-točka na pravcu nema što drugo osim čekati dok pogled ne prođe i ne uhvati se za, u jeziku, odnosno u prostoru stabilniji znak. Za Hopperove slike često se navodi kako su njegovi likovi neprisutni („absent“), kako kriju emocionalne nestabilnosti vlastitih svijetova, melankolične tuge ili nemoguće do očajničke samoće.⁷ Možda. No, ono jedino što je zasigurno neprisutno na njima jest naš pogled koji subjektu (Barthesovim rječnikom) omogućava označeno kao nesigurnu, bježeću, neodrživu psihičku predstavu, dok označitelj stoji na mjestu, miran, primjerice, izrezuje papir u izlogu njujorškog ureda.

⁷ Cook Alone, Together, http://www.artseditor.com/html/features/0407_hopper.shtml
Graffeo



Slika 4. E. Hopper, New York Office

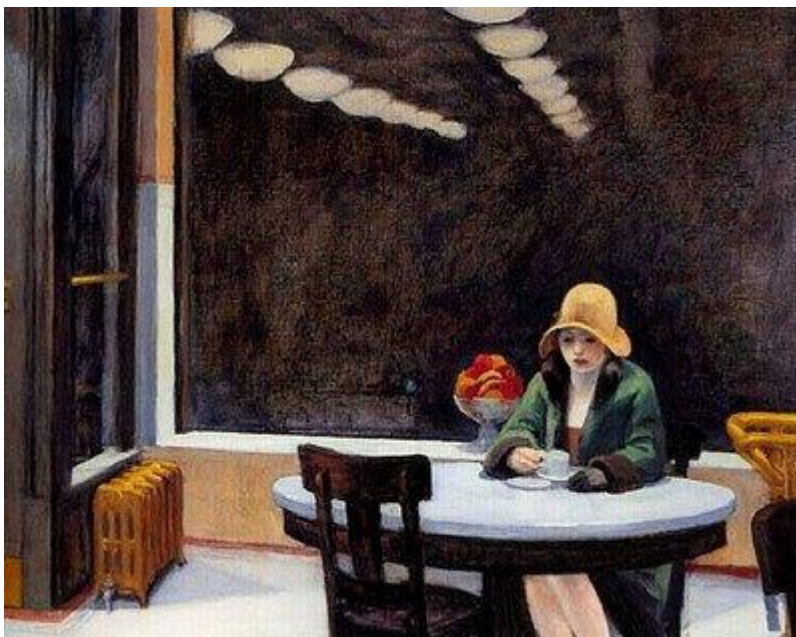
„... u modernoj poeziji odnosi predstavljaju samo širenje reči. Reč je ‘obitavalište’, ona je usađena kao poreklo u prozodiju funkcija, koje se podrazumevaju, ali su odsutne.“⁸

„Reč ključa preko crte usamljenih odnosa, gramatika je lišena svoje svrshodnosti, pretvara se u prozodiju, tek gibanje koje traje da bi pokazalo Reč. Odnosi nisu u pravom smislu ukinuti, oni su jednostavno pridržana mjesta, oni su parodija odnosa, a to ništavilo je neophodno, jer ponoća Reči treba da se uzdigne nad praznim čarima, kao zvuk i znak bez osnova, kao “bes i tajna”.⁹

Hopperove slike zapravo su optička varka. Tjeraju vas da pomislite jedno, a na optičkoj razini čine sasvim suprotno. Taj je odnos paradoksalan i tjera vas misliti da gledate (pogledom tražite) nešto što ni sami ne znate da tražite. A ono što se *uistinu* događa jest da oko divlja po objektima i zadatoj prostornosti, a misao, asocijacija ga pokušava pratiti. No, bez obzira na to, subjekt traži (ali ne zna što), jer misao oponaša oko. Gore navedeni citat preuzet je iz Barthesovog razlaganja različitih odnosa u onome što autor naziva modernom poezijom. Slično, varke su „obitavalište“, one su usađene u funkcije gledanja, koje se podrazumijevaju, ali su odsutne. Iz razloga što funkcije gledanja posjeduju svoju gramatiku, svoje linije, gledanje se i odvija po tim linijama, ali ono je u odnosu na predstavu objekta obeznačeno, tako da gledanje nalikuje čistom brujanju oka, *kao zvuk i znak bez osnova*, koje se kreće po parodijama odnosa očekivanog i odsutnog.

⁸ Barthes 1979: 31

⁹ Barthes 1979: 31



Slika 5. E. Hopper, Automat

PAUSE ■

„...reading is a form of work (lexeological act); it's method is topological. Task is to move, to shift systems...whose perspective ends neither at the text nor at the 'I' in operational terms; the meanings I find are established by their systematic work... „¹⁰

Barthes svako čitanje shvaća metonimijskim radom jezika.¹¹ Kognitivna lingvistika, koja u posljednjih tridesetak godina koliko se i razvija, pokušava dobiti na vjerodostojnosti tako da negira još uvijek svete postulate strukturalne lingvistike. U tom smislu njezin najveći iskorak (ili najveće svetogrđe) leži u činjenici da je prihvatila metaforu (te kasnijim razrađivanjima i metonimiju) kao osnovni kognitivni proces pri stvaranju značenja. Prema tome, svako jezično poimanje, i svako semantičko polje stvara se metaforičkim, odnosno metonimijskim kolosjecima. Čitanje kao suštinski jezični čin, barata nebrotjenim kognitivnim procesima te kao i gledanju, perspektiva mu ne završava ni u tekstu niti u subjektu, već u kognitivnoj suigri svih članova čitanja. Ako se za gledatelja neke slike i pripadajućih joj objekata može navesti da je subjekt, između ostalog i, „objekt izvan slike“, onda se značenje prikazanog/gledanog formira na linijskoj povezanosti ponuđenih perspektiva koje su i geometrijske (strukturalne) i psihološke i sociološke i estetske itd. To je ono „ja kao operacijski proces“¹², ja koje je jezično, odnosno metaforično koncipirano. Kognitivna lingvistika je također ponudila da se govori o jezičnim stvarnostima i njihovim kognitivnim konstruiranostima ili predodžbenim shemama. „Točka gledanja“ koja je u naratologiji „davno“ preuzeta, uglavnom ostaje unutar teksta. U slikarstvu, odnosno gledanju, točka gledanja, iz fizičkih datosti, izvan je (slikarskog) okvira. Ova banalna činjenica mijenja retoriku slike u usporedbi s govorom teksta. Ta točka gledanja uvijek je osamljena ili izolirana, jer, ona je – točka, tek naznaka prostora. Nešto

¹⁰ Barthes 2002: 10

¹¹ Barthes 2002: 10

¹² Barthes 2002: 10. „I' in operational terms“

poput perspektivnog skraćanja što se preteže na dvije strane (poput tunela), u slici i u promatračevom oku – očišta na svakoj strani završavaju u beskonačnosti.

„...jer jezik nikad nije nedužan: reči imaju posebno pamćenje, koje se potajno proteže do središta novih značenja.“¹³

S takvom povezanošću, jezik nikad nije nedužan, on je kao i promatrač, stvaralački raspoložen, njegove linije protežu se do očišta. Ni subjekt nije nedužan jer se on koristi jezikom isto onoliko koliko se i jezik koristi njime. Jedino se oko donekle slobodno optički kreće sve dok ne zna za perspektive.



Slika 6. E. Hopper, Approaching the City

STOP ■

¹³ Barthes 1979: 14

Literatura

- Barthes, Roland (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit
- Barthes, Roland (1977). *Image, Music, Text*. London: Fontana Press
- Barthes, Roland (2002). *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing
- Lakoff G., Johnson M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago, London: The University of Chicago Press

Internetski izvori

Cook, Greg. *Visions of Isolation*. <<http://thephoenix.com/Boston/Arts/39115-Visions-of-isolation/>>

Graffeo, Christopher. *Alone, Together. Examining the work of Edward Hopper*. <http://www.artseditor.com/html/features/0407_hopper.shtml>

Slike 1, 2, 4, 5, 6 – <<http://www.canvasreplicas.com/Hopper.htm>>

Slika 3. – <<http://www.tendreams.org/hopper.htm>>