

---

## PUNCTUM TEMPORALIS (VIZUALNE) SIMULTANOSTI

---

(Punctum temporalis viđenja ili  
o istodobnosti zbivanja u viđenju)

SONJA BRISKI UZELAC

*Ja možda živim u 1913., ali jedan moj  
susjed živi u 1900., a drugi u 1880. (...)  
dok seljak tirolskih visoravni živi  
u VII. stoljeću.*

Adolf Loos

“Treba doslovce shvatiti”, kaže Merleau-Ponty, “ono čemu nas viđenje uči: da njime dodirujemo sunce, zvijezde, da smo istovremeno svuda, isto tako blizu dalekim kao i bliskim stvarima (...) jedino nas ono uči da su različita bića, “vanjska”, strana jedno drugom, ipak apsolutno zajedno, uči nas 'simultanosti'” (M. Merleau-Ponty, 1968: 35). Već na prvi pogled ova nam rečenica, kao i latinska sintagma iz naslova, govori svojom poetskom slikom i fenomenološkim izričajem o simultanosti prostora i vremena – ta dva krucijalna i maksimalno složena pojma, ali i uvjeta ljudskog opstanka.

U filozofskoj perspektivi, vremenost se određuje povijesnom temeljnom strukturom ljudskoga opstanka, dakle – simultanošću prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. U obzoru je (heideggerovske) egzistencijalne ontologije i njene temporalne strukture povijesti jasno naspram razumijevanja ljudskoga opstanka uopće postavljen osebjuni način izvršenja tog opstanka u njegovoj jednkrotnosti i konačnosti. Sjecište je povijesnosti, dakle, čas, trenutak koji se označuje prilogom “sada”. No sadašnjost nije adimenzionalna granica između dviju negativnih determinacija: prošlosti (“onoga što više nije”) i budućnosti (“onoga što još nije”), jednostavno samo apstraktna “vremenska točka”. Ona je prije protežnost, kako bi u vlastitom iskustvu vremenitosti postala povijesnost. Iako protežnost podrazumijeva “vremensku liniju”, ona nije naprosto tek usmjerenom svršenom, pravolinijsko i jednosmjerno zbivanje ili napredovanje... Čak ako je vizualno zamislimo poput točke sjecišta, njezine su granice neuhvatljive i elastične, određene trajanjem nekog izričito ili implicitno intendiranog odsječka doživljavanja, akcije ili zbivanja. Doživljajna (psihološka) sadašnjost, pak, nošena jedinstvenošću doživljaja-cjeline, zahvaća uvijek donekle u prošlost (kao perzistencija) i u budućnost (kao anticijacija) (V. Filipović, 1989: 291).

Otuda nam kultura nikada ne daje potpuno jasna značenja, a ni "geneza smisla nikada nije dovršena". Upravo nam paradigma živog perceptivnog polja ukazuje da je u povijesti linearna objektivnost ograničena a mnoštvo interpretacija neizbježno, pa se može uzeti "ispis" logosa svjetlosti i sjene, dakle viđenje, kao susret na raskrižju svih dimenzija bića, kao "vatra simultanosti" (Merleau-Ponty). *Punctum temporalis*, taj plodni trenutak koji nosi vrijeme u vatri simultanosti, ogleda se i u procesu gledanja i u modusu viđenja, kao simultanost vidljivoga i kao simultanost "nevidljivoga". Jedno se odnosi na nelinearnost gledanja/viđenja, a drugo na nelinearnost modela/strukture viđenoga, a oba na istodobnost zbivanja prošloga, sadašnjega i budućega, odnosno na nemogućnost razdvajanja simultano-sukcesivnih odnosa i procesa.

U naznačenoj je problemskoj paradigmi vizualno, to jest ono što se osniva na osjetilnim vidnim podacima, ne-prospektivno, odnosno nema unaprijed vidljiv prostorni ili vremenski smjer, što upućuje na formu iskustva čije uporište valja tražiti u samom promatraču odnosa, doduše i u njegovoj sposobnosti i spremnosti uočavanja ikoničke diferencije i zorne referencije, o čemu je prvotno govorila Loosova metafora. Međutim, stari su sustavi reprezentacije do kraja dvadesetog stoljeća toliko radikalno izmijenjeni pod naletom novih "principa realnosti", kojima je dakako podložna kako stvar izložena viđenju tako i onaj tko ih gleda, da je posve iscrpljeno i "posljednje prenošenje pogleda" antičkog moreplovca "koji je bježao sa neodražavajuće i usmjeravajuće geometrijske površine prema slobodnom moru, u

potrazi za nepoznatim optičkim površinama, dioptriji nejednako prozirnih sredina, moru i nebu očigledno bezgraničnom..." (Virilio, 1993: 47).

Ovakav nas izvod vodi teorijskoj perspektivi, u njezinom rasponu od univerzalnih do posebnih pristupa, mada primarni cilj ulaženja u kontinuum prostor-vrijeme nije razdvajanje njegovih različitih aspekata nego razmatranje njihovog simultanog prelamanja u vizualnome (lat. *visio* – vid, viđenje). Takav kut, dakle, u kojem je situacija viđenja *punctum*, podrazumijeva "početak" ("kraja" dakako nema), prostorni položaj tijela subjekta, što je povezano s antropološkim kompleksom "uspravnog stava" koji određuje "biće koje gleda"; u mnogim je jezicima glagol *biti* u nekoj vezi s glagolom koji znači *uspraviti se*, s čime je u odnosu svijest o svojoj vlastitoj tjelesnoj shemi kao o nečemu što postoji u prostoru. Taj je položaj točka s koje se obilježavaju prostorni odnosi u interakciji, aktivnoj i svjesnoj, tijela i okoliša. Ona upućuje na djelatnost tijela koja proizvodi kinestetske tragove koje oko pamti (procjenjivanje razmaka, daljine, veličine, redoslijeda predmeta, svjetlosne stimulacije itd.). Naime, procjenjivanja nema bez nekog oblika promjena, u prvom redu promjene mjesta, dakle kretanja, tako da je i njegov najjednostavniji oblik, mehaničko kretanje, već pretapanje dimenzija vremena i prostora.

Aristotel prvi definira vrijeme prema prostornoj orijentaciji kao "broj (mjera) kretanja prema onome što je bilo ranije i što će biti kasnije". Fizikalno je vrijeme ponajprije sveobuhvatno kao kozmičko vrijeme i orijentira se prema kretanju nebeskih tijela ("univerzalno vrijeme" tako "prolazi kroz nas"). Odatle potje-

če i satno vrijeme na kojem počiva i historijska kronologija, što ostaje mjerodavno stoljećima. Dakle, zamjećuje ga se u trajanju jednog ustrojstva koje se vezuje za odnos istovremeno/uzastopno, kao dvije osnovne dimenzije temporalnosti. Što se tiče prostora, podsjetimo se da se doskora činilo u "očima odraslog zapadnjaka" samo po sebi razumljivim da se prostor "vidi" strukturiran trima dimenzijama jer je to "immanentno svijetu". No osjećajući u samom sebi djelovanje "toka vremena" na "tri dimenzije prostora", čovjek se oduvijek pitao o njihovoj "skrivenoj" prirodi, interferenciji, univerzalnosti itd., te je zapadnjačka kultura elaborirala uobličavanje pojmova vremena i prostora neprestano gonjena nekim maglovitim metafizičkim porivom kako znanstveno-tehničkog napredovanja (u teorijskoj misli fizike, u mjerenju dimenzija, u otkrićima psihologije, u praktičnom služenju tim pojmovima u jeziku, humanističkim znanostima te umjetnostima...), tako i utemeljenja smisla.

Shvaćanja o prostoru kao nečem što prethodi stvarima i shvaćanja o vremenu kao okviru u kojem pojave bivaju uređene, pripadaju povijesti. Već od kraja 16. stoljeća, od Galilejeva matematiziranja, točnije geometriziranja jezika fizike ("Velika knjiga prirode napisana je na jeziku matematike") te njegovog uspostavljanja geometrijskog odnosa između prostora i vremena na temelju ravnornog kretanja, preko zakona Newtonove mehanike kao "filozofije prirode" te novih mogućnosti preciznih kvantificiranja fizičkih pojava, pa do Bergsonova odlučnog odbacivanja racionalističkog pojma mehaničkog vremena kao izvanjski mjerljive sukcesije, pripremljen je skok kojim će Einstein

korigirati fizikalni pojam vremena općom i specijalnom teorijom relativnosti, a Minkovski razraditi model četverodimenzionalnog prostora uključivši vrijeme. No, još prije "kraja" pojmova apsolutnog prostora, euklidskog prostora s tri apsolutne dimenzije i linearnog, neprekidnog vremena, očitovala se filozofska kritika "objektivnog vremena" koja je istaknula da je vrijeme u neposrednom odnosu prema ljudskom vremenskom doživljaju, pa je stoga i "subjektivno". Kako svaki čovjek ucrtava svoju osobnu putanju u ta beskrajna, neomeđena područja prostora i vremena, ono, dakle, nije tek indiferentni slijed točaka-trenutaka bez neke unutarnje veze, pa je pitanje kakvo je onda mjesto tog majušnog djelića individualnog prostora-vremena u nedokučivom beskrajju... Svijest o relativnosti tih pojmova izrazio je još Augustin govoreći da je u svakom trenu duša svojim doživljajem sadašnjosti "u isti mah" iznad nje sjedinjena s prošlošću i budućnošću.

Da su prostor i vrijeme povezani – to se doista dugo zna, već i zbog same prirode kretanja, no način na koji su povezani i "pomiješani" i da je taj način mnogo tananiji nego što smo ga zamišljali, rasvjetljava nam u osvit 20. stoljeća teorija relativnosti (1905.); rastojanje između dva događaja prostorno je rastojanje između njih i ovisi o stajalištu s kojeg promatramo svijet i posebice ovisi o našem stanju kretanja, a već je iz svakidašnjeg iskustva shvatljivo da je za prelaženje određenog rastojanja potrebno vrijeme i da je vrijeme povezano s brzinom.

Uzimam elementarni primjer. Zamislite da uđete u vlak i u jednom trenutku zaspite, pa se kasnije probudite. Za vas koji

ste bili u vlaku, buđenje kao i trenutak kad ste zaspali dogodili su se na istom mjestu; rastojanje između ta dva događaja je dakle nula. Zauzvrat, sasvim je očigledno da se za radnika na pruzi ta dva događaja nisu dogodila na istom mjestu. Vi ste zaspali, recimo, kod dvanaestog kilometra pruge, a probudili se kod pedesetpetog. Protekao je razmak vremena za koji je vlak prešao određeno rastojanje. Dakle vrijeme koje je proteklo između ta dva događaja izmijenilo je za izvjesne promatrače njihovo rastojanje. Jasno se vidi da i u najtradicionalnijoj koncepciji fizike rastojanje između dva događaja ovisi o proteklom vremenu. (J.-M. Levy-Leblond, 1987: 44)

Kad i nismo s one strane uobičajene intuicije, to jest u području teorijske fizike, uočavamo bit problema – u ovom konceptualnom pokusu istaknute su dvije različite točke promatranja: s jedne je promatrao putnik u vlaku, za koga se dva događaja zbivaju na istom mjestu, u različitim trenucima; druga, vanjska u odnosu na vlak, jest točka promatranja djelatnika na pruzi, za koga se dva događaja nisu zbila na istom mjestu. No osnovno je da u mjeri (i samo u toj mjeri) u kojoj se vlak kreće stalnom brzinom, nijedna od ovih točaka nema prvenstvo u odnosu na drugu, one su potpuno ekvivalentne. Zapravo samo tvrđenje da su stanovite točke promatranja ekvivalentne jest princip relativnosti. Drugim riječima, ni istovremenost nije apsolutna: dvije se pojave mogu dogoditi u istom času za jednog promatrača, a da za drugog ne budu istodobne. Polovinom se stoljeća po-

čeo lomiti čitav kartezijanski korpus na pitanjima od onih “velikih” teorijskih, kao što su ona o “istini i metodi” itd., do onih “malih” o “objektivnosti objektiva” ili “nevinosti kamere”...

Zanimljivo je da moderna teorijska fizika govori o “strukтури prostor-vremena” (opis prostor-vremena uvijek ostaje isti kakva god bila fizička pojava kojom se bavite) na način konstruktivističke scenografije u avangardnom teatru: to što se vidi jest struktura same scene i najbolje se vidi kad se gleda “iskosa”. A svjetlost je ta koja nam je samo dozvolila da vidimo strukturu! Kao što i optičkom valu koji pokazuje vrijeme sa sata treba utoliko više vremena da dođe do oka promatrača što je udaljeniji. Osim toga, svaki promatrač prenosi sa sobom vlastito vrijeme te se vrlo bliski početni uvjeti silno udaljuju u vrlo kratkom vremenu. Vidljivo je dakle poput privida, jer se rijetko vide stvari kakve jesu: “vidite samo privid iz kojeg čitavim nizom rasuđivanja izvlačite ono što smatrate da je njihova prava priroda” (Levy-Leblond: 54).

Kao skroman činovnik švicarskoga Federalnog ureda za patente, Einstein proučava teorijsku povezanost između “vanjskog”, objektivnog ili univerzalnog vremena, koje je kontinuirani niz točaka i u kojem svaka zгода u svako doba ima svoje određeno mjesto, i “unutarnjega”, u kome se sve može mjeriti ako se u istom sustavu koordinata unaprijed odrede dimenzije, početna i završna točka niza, dakle “vlastitog” vremena svakog sustava. Postoje tako dvije skupine principa koje su simultane i međusobno kompatibilne: prva uređuje apstraktnu stvarnost, a druga proizlazi iz interakcije između stvarnosti i promatrača, odnosno iz strukture

134

ljudskog duha. Otuda vrijeme kao četvrta dimenzija prostora, gdje je označeno stanje svakog tijela odnosom između prostornih koordinata i vremenske dimenzije, uključuje privid ireverzibilnosti: ljudski je duh, malo po malo, kodiran tako da uzrok mora prethoditi posljedici, da svaka radnja ima unaprijed određen cilj. Za razliku od fizike koja pak tolerira reverzibilno vrijeme, u "ljudskom vremenu" promatrač, koji mora djelovati da bi preživio, podnosi samo usmjereno vrijeme, odnosno vrijeme može shvatiti samo kao nepovratno. "Drugim riječima, svijet ima smisla za čovjeka ako može stvoriti 'vlastito vrijeme', poput vremena u sustavu koji promatra što protječe od uzroka prema posljedici. Promatranje prethodne informacije možemo, dakle, povezati s uzročnošću i protjecanjem vremena i, obrnuto, stvaranje informacije u ljudskom mozgu možemo povezati s povećanjem reda u okolici te, u neku ruku, s vraćanjem vremena. *Promatrati* znači razarati i slijediti tok vremena; *stvarati* znači graditi i vraćati tok vremena." (J. Attali, 1992: 318)

Nedvojbeno su ove hipoteze dijelom složene teorijske cjeline, no kako znanost radi modele, matematičke konstrukcije, te opisuje ove modele a ne stvarnost, već i znanstvene "idealizacije", njihove elaboracije i objašnjenja sadržavaju stanovitu ireverzibilnu tendenciju ili vremensku asimetričnost. Konstruktivni princip svijeta koji se vječito čini na granici prelaska poretka u kaos nužno mora biti reduktivnim principom. Ali, da bi se oslobodilo vrijeme za nova zbivanja, nagomilano ljudsko vrijeme se, u jednom *punktumu*, naglo može razoriti (što obično biva nasilno). Zasićeno se vrijeme, u naglom rušenju bogatstva gomilana u

prošlosti, presijeca začetkom novoproživljenog, mjernog, teorijskog ili pragmatički postavljenoga vremena. Primjerice, iz nedjelotvornosti vremena strojeva, rađa se vrijeme kodova. Ili bi bilo zanimljivo baciti pogled na ispitivanja kemijskih ili veoma složenih sustava živih bića pa vidjeti kako je vlastito vrijeme nekog kemijskog sustava ili biološko vrijeme svojstveno svakom živom organizmu u funkciji njegova ustrojstva, a ono pak u funkciji smisla sustava za promatrača koji ga određuje. Kad neki biološki sustav stari, recimo, krivulja se savija u točki kad se u njemu proizvodi sve manje informacija u jedinici univerzalnoga vremena, te vlastito vrijeme također protječe sve sporije u odnosu na univerzalno vrijeme. Pritom, dakako, vlastito vrijeme svake vrste vezano je za vlastito vrijeme pojedinca (Attali: 319).

No, paradoksalno, stupanj se organiziranosti nekog sustava povećava kad ga u jednom trenutku prekinu, to jest organiziraju, slučajni impulsi, *šumovi*, što se objašnjava teorijom entropije: ako je energija koja se crpi izvan sustava veća od energije koja se troši unutar sustava, entropija se smanjuje unutar sustava koji se organizira naočigled promatrača. U toj se točki vremenski pravac u njemu preokreće, sve dok suviše jaki vanjski napadaji ponovno ne uvedu u nj pravac univerzalnoga vremena. Tako između Sunca i Mjeseca, još biblijskih metaforičkih slika simultanosti vječnog ponavljanja vidljivoga i jednog ritma promjenljivog pojavljivanja, između poznatosti svakodnevnoga i neizvjesnosti novoga, stoji sposobnost promatrača da dade smisao sustavu te da njegovo vlastito vrijeme protječe nasuprot njegova nepoznavanja svijeta.

Općenito govoreći, čovjek stvara red u svojoj okolini tako što primjenjuje svoju volju da je organizira. Ali sama njegova volja proizlazi iz nesvjesnog zahtjeva njegova duha. Organizirati, stvaranjem pojmovna dati smisao budućnosti, znači, dakle, pokrenuti vrijeme. Tako nered stvara red, nesvjesno stvara želju za stvaranjem reda. Stvaranje stvara vrijeme. Možemo čak donekle reći da vlastito vrijeme stvara univerzalno vrijeme... (Attali: 328)

Mogli bismo dodati i univerzalno vrijeme povijesti u kojemu je kultura onaj plodni trenutak kad ne-smisao postaje smislom, kad budućnost stvaranjem postaje prošlost.

Kultura, razumije se, počiva na promatračkom pogledu pojedinca, a pogled je, po svojoj prirodi, prostorno-vremenska organizacija koja prethodi govoru, a donekle i pokretu: zapravo se u interakciji vizualnih informacija (u korelaciji s pokretanjem pogleda, s rastojanjem) i kinestetskih tragova (pružanje ruke, kretanje) formira primarna i trajna komunikacijska slika, u prepoznavanju, poznavanju, priopćavanju misli kao slika i aktiviranju kognitivne funkcije... Od ovoga nije bila daleko Einsteinova "teorija točke gledišta" sa svojim dokazima da su prostor i vrijeme "oblici intuicije" koji i ne mogu biti više odvojeni od naše svijesti nego što su to koncepti oblika, boje, dimenzije itd., odnosno od granice slučajeva vezanih za osjetilno iskustvo čovjeka. I otud, zašto *objektivni svijet* ne bi postojao samo kao takav kakvim ga sebi predstavljamo, kao neka manje-više trajna konstrukcija našeg duha.

Na to pitanje nailazimo već u grčkom mitu o Amfionu i Apolonu što ga je Paul Valery obradio. Kada je Amfion od Apolona dobio liru na dar, dodirivao je prstima njezine žice i iz tog dodira nastajala je muzika; no u trenutku kad se razlegao zvuk lire, kamenje se počelo pokretati i slagati samo od sebe te je tako nastala arhitektura. Drugim riječima, čovjekov duh treba zahvaliti arhitekturi za samu ideju "konstrukcije" u kojoj se, zauzvrat, ogleda i muzika. Iz samog principa konstruiranja proistječu efekti koji se mogu otkrivati kao simultani i kao sukcesivni, odnosno kako u sinkroniji tako i u dijakroniji. Za razliku od arhitektonike muzike, čiji se efekti otkrivaju tek u organizaciji poretka po kojemu se elementi nižu jedan za drugim (kao i u verbalnom govoru), u arhitekturi, kao i u likovnim umjetnostima, efekti se otkrivaju u obliku poretka koji oblikuju istovremeno prisutni i poredani dijelovi. No prije nego što se stiglo do razumijevanja da se ove tzv. prostorne umjetnosti ogledaju i u vremenu, rani quattrocento je dao jednu idealnu konstrukciju proizvedenu od čisto mentalnih elemenata s mjerljivim odnosima. U teoriji perspektive formulirana je apriorna struktura konstruiranoga, tj. ideal jedinstvenog slikovnog prostora kompozicije i naracije u kojemu se mogući vremenski impulsi podređuju prostornoj konstelaciji koja se predočava.

Ovo "tek jedno mjesto" poslužit će Lessingu da u *Laokoonu* (1766) utemelji razliku između slikarstva i poezije u osnovi na usporedbi nosilaca prikazivanja a ne medija (materijalni supstrati likovnih umjetnosti, platno itd., prostorni su i nepokretni, a riječi su naprotiv vremenske i pokretne). Za razjašnjenje ovakvog

shvaćanja Hubert Damisch koristi metaforu šaha: u šahu se svaka pozicija ukazuje kao istodobno prisustvo na šahovskoj ploči stanovitog broja na neki način raspoređenih figura: poziciju koja u jednom danom trenutku postoji na njoj možemo opisati riječima koje označavaju istodobno postojanje. Ali svaka pozicija uklapa se i u jedan niz, zauzima mjesto koje se nalazi između prethodne i potonje pozicije. Promatrano s te točke gledišta, slikarstvo je, po Lessingu, primorano prikazivati jedan trenutak radnje, a onda mora izabrati onaj koji na reprezentativan način sažima i dočarava sve njezine trenutke zajedno (Damisch, 1987: 186). Dakle, da bi slika predočila vremenski karakter radnje, njezino kretanje, ona može prikazati samo ono najvažnije, nekolike izabrane i utoliko "plodne" vremenske trenutke u kojima se zajedno pojavljuju ono ispred i ono iza, te tako ona dozvoljava tek indirektnu temporalnu realizaciju.

Premda je ovaj paradoks sa "zauzavljanjem" trenutka imao itekako plodno tlo u umjetnosti i stajalištima povijesti umjetnosti, povijest modernog slikarstva 20. stoljeća opovrgnula je tezu o likovnim umjetnostima kao prostornim umjetnostima pokazujući ovo rasuđivanje "zastarjelim" jer je programirano jednim starim ograničavajućim sustavom, sustavom podražavanja. No jedno je struktura prikazivanja priče (*storia*, po Albertiju), doduše sa svojim slikovnim elementima neodvojivim od kontinuiteta površine a koji postaju pojave unutar ograničenog slikovnog polja, a drugo je struktura slikovnog iskustva i "način izvršenja samog gledanja slike" (G. Boehm).

Što se prvoga tiče, nedvojbeno je da slikovno polje kao utvrđeni okvir jednog su-

stava prikazivanja nema za cilj dovesti stvari do tolike sličnosti da ih čovjek može brkati. Realne stvari stoje ionako u jednom posve drukčijem varijabilnom okviru. Cilj je, dakle, ponuditi promatraču smisaoni sklop jezične vrste, koji će on *odčitavati*. Albertijevski model za "upričavanje", na kvadratu izdijeljena ploča te postavljena u perspektivu i ustanovljena kao pozornica na kojoj će priča biti prikazana, pokazao se prikladnim zato što upućuje na suprotnost između dva poretka: onog koji oblikuju istodobno prisutni dijelovi i poretka sazdanog od dijelova koji se nižu jedan za drugim. Sjetimo se opet slike o šahu; šahovska se partija može opisati na dva načina: bilo kao niz uzastopnih poteza, bilo kao niz pozicija ili stanja u kojima je istodobno prisutan određen broj na neki način raspoređenih figura. Iz povijesti slikarstva smo naučili analogno čitanje opisivanja "kretanja" u slici, pri čemu smo oduvijek bili fascinirani pokušajima vremenskog sažimanja: počev od, primjerice, sažimanja vidnih dojmova u drevnom ikonopisu (Boris Uspenski govori o četiri vida sažimanja), preko Masachioa (unutar jedinstvene kompozicije, *Sv. Petar pronalazi novčić*), preko "transformacije" u Berninijevoj skulpturi *Apolon i Dafne* ili Rodinove muke oko "re-prezentacije kretanja", sve do futurističke fascinacije kretanjem i brzinom ili, recimo, Marcela Duchampa, (*Akt koji silazi niža stube* u kojemu su predstavljeni uzastopni stadiji jednog kretanja). Ovim posljednjim primjerom s početka ovog "stoljeća relativnosti", s pomalo naivnim postupkom prikaza i uvođenja nečeg poput četvrte dimenzije, umjetnici su već "intuitivno svjesni" promjene odnosa spram vremena perceptivnih i postperceptivnih vizualnih procesa. Maljevičev suprematizam će to ova-

ko nagovijestiti: "Svemir se kreće u vrtlogu nekog bespredmetnog nemira. I čovjek također, sa svim svojim objektivnim svijetom, kreće se u bespredmetnoj neodređenosti."

Što se tiče statusa temporalizacije u elaboracijama modernog vizualnog iskustva, "u strukturama gdje se proizvodi smisao", fikcija se prostora propituje formom iskustva koja se može dokučiti iz uzajamne igre između stvari i promatrača. No na problemu se "svjesne sadašnjosti", od recepcije do percepcije prostor-vremena, pretežno radilo fenomenološki, dakle opisno i eksperimentalno (od filozofije do eksperimentalne psihologije ili neurobiologije). Iskustvo vizualne psihološke sadašnjosti otvorilo je najprije niz novih uvida i pristupa u teoriji umjetnosti (od R. Arnheima i E. H. Gombricha, s jedne strane, do N. Brysona i Svetlane Alpers, s druge). Zanimljivo je da Gombrich nanovo otvara problematiku "plodnog trenutka" i njegove povijesnoumjetničke spoznajne vrijednosti, uglavnom propitivanjem "vremena prikazivanja" u starijoj umjetnosti, ali oslanjajući se na paradoksalnu strukturu vremenskog trenutka, njegovu dvoznačnost. "Vremenovanje" slikovnog prostora je u djelatnosti povezivanja, koje različite trenutke suprotnih stremljenja sažima i zgušnjava u jedinstvo jednog pokreta (primjerice osobita vremenost torzije figura, *figura serpentinata*) ili ritma (klatno).

Orijentacioni primer za to jest klatno sata koje, kada je dostiglo krajnji maksimum skretanja i stoji na okretu ka kretanju unazad, u potenciji sažima ono tamo i ono nazad, zbirni pojam vremenskog kretanja, u jednom. U sićušnom trenut-

ku, u kojem klatno "stoji" u maksimumu skretanja, ono latentno dovodi do razgovetnosti svoje kretanje usled nagomilane snage. Ono poočiglednjava vreme posredstvom relacije prema svojoj točki mirovanja (u vertikali), koju imaginiramo. Geometrijski sistem koordinata postaje merilom jednog odstupanja koje čitamo kao modus nekog svakidašnjeg kretanja, kao vremenost. (Boehm, 1987: 44)

No Gombricha su uglavnom zanimale psihološke interakcije slikovne strukture i vizualne percepcije, oslonjene osobito na figuru i kretanje figura. Time se, međutim, razvijaju samo neke relacije zglobne funkcije produktivne vremenske točke u razumijevanju "osjetilno organiziranog smisla". Ono najvažnije u svemu je upravo da uporište mjerila vremena za iskustvo slikovnog polja, kao i vidnog polja uostalom, valja tražiti u promatraču, u njegovom, kako kaže hermeneutičar Gottfried Boehm, "osjetilu vremena", u samom procesu gledanja koji se "strukturira iz momenata simultanog i sukcesivnog, utoliko se on razlikuje od onoga kaosa osjetilne datosti, koja, doduše, posjeduje energiju, ali ne i smisaonu dimenziju" (Boehm: 13). Čak i pod uvjetima pukog rasporeda točaka u plohi (istraživanja Kandinskog!), promatrač gradi iskustvo prostornosti i vremenosti jer se pogled ponaša adekvatno slici, povratno povezan sa simultanošću sukcesija "izvršava" uzajamnu igru dijela i cjeline. Tako je pogled ("kad nešto gledamo"), već u samom činu percepcije koja označava proces "izvođenja" te joj je stoga vremenska dimenzija imanentna, usmjeren ka slici kao polju simultanosti i kontinuuma

i “čita” je po “staroj” hermeneutičkoj maksimi gledanja pojedinačnoga pod uvjetom cjeline, kao i obrnuto, jedinstva pod uvjetom mnoštva.

Put pogleda “od-do”, ili, opažanje ikoničke diferencije koje uopće daje slici status vlastitog smislenog iskaza, nije dakako jednosmjern; naprotiv, krajnje je otvoren, poput šetača koji je u oba pravca prošao isti nepoznati put, uz zamjenjivanje lijevoga i desnoga, odnosno svekolikih zornih relacija koje vode drugom viđenju istog poteza, gledano od pojedinačnih detalja ka cjelokupnom dojmu, te obrnuto, od horizonta simultane slike ka svagda tematskom pojedinačnom elementu. Ti putevi neposrednog zornog zaključivanja pokazuju se uvijek iznova kao novi, nepoznati i neizrecivi jer ne počivaju na logičkom posredovanju općega i posebnoga ili nekom drugom principu subordinacije; oni su čista prezentnost čiji je predikat vrijeme. Ono što temporalizira i oprostora sliku do unedogled i što nema poantu u konačnom rješenju, ima moć u “tajni” točke gledišta! Naime, u slikovnom polju svaka pojedinačna točka površine jest vremenska točka i u isto vrijeme prostorna točka.

Osim toga, u središtu je realiteta gledanja, pored načina izvršenja i postupka artikulacije, sposobnost pamćenja viđenoga, odnosno moć da se zapamti ono što je gledano, o čemu ovisi kako stajalište tako i lanac interpretacije. Udio sjećanja ili “sjećajućeg gledanja” ima funkciju “privođenja različitih vremenskih stanja u sadašnjost”, “zgušnjava vremenske ‘nagibe’ jedne slike u sadašnjost koja se može iskusiti”, što je “sakupljanje i spašavanje prošlog i budućeg u sadašnjosti pripovijedanja ili likovnog djela” (Boehm: 81), gotovo poput strukture sna u freudovskom tumačenju (usporedivo s

postupkom umjetnosti fikcije). Naspram, dakle, mimetičkog stajališta pojedinačnih signifikantnih sadržaja, stoji simultanost “vanjskog” i “unutarnjeg oka” kao točka plodne kristalizacije. U engleskom jeziku imenica *painting*, po svom obliku prilog vremena sadašnjeg, također dobro naglašava prirodu same slike kao slikarske akcije koja se ukazuje u tragu svog vlastitog rađanja.

Međutim, današnje “perspektive stvarnog vremena” u akciji re-kreacije vidnog polja premašuju sve ono što, recimo, J. Pollock nije mogao sanjati u svom *action-paintingu*, premda je i sam mogao prisvojiti riječi Van Gogha: “Oni koji misle da slikam prebrzo, samo me prebrzo gledaju”. Danas smo suočeni, dakle, s novijom pojavom da se vrijeme “rađanja slike” u plodnom trenutku “sjećajućega gledanja” prekriva posve eksplozivnim elektronskim fascinacijama u kojima vidljivi, kako kaže Paul Virilio, “obzor na krajoliku svijeta” biva potisnut “intenzivnim prezentom”, inercijom uokvirenog ekrana, onog koji “daje samo jedan pogled”, što je “proizvod ograničenja brzine elektromagnetskih valova koji nisu zapisani u kronološkom vremenu prošlosti/sadašnjosti/budućnosti, već u krontopskom vremenu – podeksponirano / eksponirano / preekspozirano” (Virilio, 1996: 183).

Dakle, iza linije tog vidljivog obzora – prvog obzora na krajoliku svijeta – treći, *uokvireni* obzor ekrana remeti pamćenje drugog obzora našega pamćenja, a time remeti i našu orijentaciju u svijetu i prema njemu. Posljedica toga je miješanje bliskosti i udaljenosti, unutarnjeg i vanjskog, što bitno utječe na senzibilnost. (Virilio: 181)

Nova osjetljivost za svijet koji se otvara pred nama, a koja je rezultat nadasve dinamičnog vizualnog dojma (ubrzana perspektiva/ubrzanje percepcije) te prestrojavanje pojavnosti zbog pojave trans-aparentnog obzora vidljivosti koja se trenutačno prenosi na velike udaljenosti, definitivno razara staru logistiku viđenja koja se obazirala na vanjske dokaze nekog jedinstvenog trajanja prema jasnom rasporedu događaja. Već je rani oblik pojave definitivno “novog medija” – fotografije, uveo definiciju “fotografskog vremena” kao vremena izlaganja, izlaska na površinu, a ne više vremena prolaza (vrijeme ekspozicije fotografske ploče je samo izlaganje vremena, prostor-vrijeme fotosenzitivnih tvari izloženih brzini svjetlosti, frekvenciji fotonskih valova). Premda se, dakako, može kultivirati iluzija da se prostor opaža “materijalnijim” nego vrijeme, no možda se i vrijeme opaža prostorno “opipljivim” (prema istraživanjima iz neurobiologije, u sustavu osjeta vida postoje neuroni koji reagiraju posebno na tvari koje se kreću određenom brzinom kroz prostor). Ako se već moramo naviknuti na to, kako je govorio Einstein, da “nema čvrste točke u svemiru”, već samo “točke gledišta” kao inercije stvarnog trenutka koji oblikuje živu sadašnjost, onda se izgleda moramo naviknuti i na “trenutnu sveprisutnost” teletopologije. S dovođenjem svih mjesta u vizualni kontakt, dugo lutanje pogleda kao da se završava jer pogled sada može probijati najveće razdaljine i najšira prostranstva i bez pokretanja samog promatrača.

#### LITERATURA

- Merleau-Ponty, M.: *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd, 1968.
- Filipović, V.: *Filozofijski rječnik*, NZ Matice Hrvatske, Zagreb, 1989.
- Attali, J.: *Povijest vremena*, August Cesarec, Zagreb, 1992.
- Alegria, J., Damisch, H., Levy-Leblond, J.-M., i dr.: *Prostor i vreme danas*, Nolit Beograd, 1987.
- Virilio, P.: *L'espace critique*, Cristian Bourgois, Paris, 1984.
- Virilio, P.: *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad – Podgorica, 1993.
- Virilio, P.: *Perspektive stvarnog vremena*, Quorum, br. 4/5, Zagreb, 1996.
- Virilio, P.: *Gottfried Boehm (Slika i vreme...)*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1987.
- Gombrich, E. H.: *Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement der bildenden Kunst*, u: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen, Darstellung*, Stuttgart, 1984.