

## Umetniške sence in Berkeleyjeva senca

Božidar Kante

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

### Povzetek

V članku se najprej ukvarjam z vlogo senc v umetnosti, kar je tudi ena od tem v knjigi Marka Uršiča *Shadows of Being*, še posebej v slikarstvu. Ko Uršič razpravlja o sencah v umetnosti, se med drugim loti tudi analize Duchampove slike *Tu m'*. V svoji analizi te slike/instalacije izhaja iz predpostavke nekaterih avtorjev o treh »ravnih realnosti«, tj. da ne prihajajo vse anamorfne sence na sliki od nekih realnih objektov, ampak da so nekatere »izmišljene«. Zdi se mi, da je ta razdelitev na tri ravni nekoliko pretirana in nepotrebna. Moje mnenje je, da sta prisotni zgolj dve ravni: raven realnih objektov in raven naslikanih objektov, saj so tudi sence zgolj naslikani objekti. V nadaljevanju obravnavam vlogo senc v Berkeleyjevi filozofiji. Mnenja sem, da Berkeleyjev eliminativizem glede senc ne 'rešuje pojavov'. Še vedno obstajajo protislovne ocene natančne narave Berkeleyjeve teorije. Ali Berkeley misli, da je naš prostorski slovar dvoumen glede čutnih modalitet? Kakšna je razlika med neposrednim in posrednim zaznavanjem? Ali je Berkeley mnenja, da je naša vidna zaznava dvodimenzionalna? Sence pravzaprav predstavljajo težave ne glede na to, kakšni so odgovori na ta vprašanja. Odgovori na ta vprašanja pa utegnejo biti odvisni od omejitev, ki jih vsiljujejo sence. Z ustreznim obravnavanjem senc bi si Berkeley lahko odprl kraljevsko pot pri zaznavanju razdalj in tudi velikosti objektov (na primer s pomočjo vržene sence objektov).

**Ključne besede:** senca, umetnost, Berkeley, teorija vida, čutne modalitete

### Shadows in Art and Berkeley's Shadow – Abstract

In the article, I first deal with the role of shadows in art, which is one of the topics covered in Marko Uršič's book *Shadows of Being*, with emphasis on painting. When Uršič discusses shadows in art, he also analyses Duchamp's painting/installation *Tu m'* by starting from the some authors' assumption about the three 'levels of reality', who argue that the anamorphic shadows do not originate from real objects, at least not all of them, but that some are just 'fictional'. However, this three-level division of reality seems to me somewhat exaggerated and unnecessary. In my opinion, there are only two levels present here: the level of real objects and the level of painted objects, since shadows are also only painted objects. Further, I discuss the role of shadows in Berkeley's philosophy. I claim that Berkeley's eliminativism about shadows does not 'solve phenomena'. There are still conflicting assessments of the exact nature of Berkeley's theory. Does Berkeley think that our spatial vocabulary is ambiguous concerning sensory modalities? What is the difference between direct and indirect perception? Does Berkeley believe that our visual perception is two-dimensional? Shadows factually pose problems no matter what the answers to these questions are. The latter may,

however, depend on the constraints imposed by the shadows. By properly treating shadows, Berkeley could provide a royal path to perceiving distances as well as the size of objects (for example, by using the cast shadow of objects).

**Keywords:** shadow, art, Berkeley, theory of vision, sense modalities

## Sence v umetnosti

Marko Uršič se v svoji knjigi *Shadows of Being* (2018: 75–92) kajpada neizogibno sreča tudi s pojavom in položajem senc v umetnosti, še posebej v slikarstvu. Tega, da so sence pomembne v slikarstvu, se je močno zavedal že Cicero, ki je poudarjal dejstvo, da so slikarji zelo občutljivi za sence, saj v sencah in izboklinah vidijo veliko več, kot bomo kadar koli videli mi, običajni ljudje. V teoriji zaznavanja ločimo dve vrsti senc: prve so sence, ki so objektu lastne, neločljivo povezane z njim, druge pa so vržene sence, torej sence, ki jih objekt meče na površine oziroma tla. Zamislite si kip ali kipe, vklesane v kamen. Pravzaprav si tega sploh ni treba zamišljati, saj imamo na voljo zelo nazoren primer na gori Rushmore v ZDA, v katero so vklesani obrazi nekaterih ameriških predsednikov. Glave predsednikov so videti tridimenzionalne celo z oddaljenosti, kjer zatajijo in so neučinkoviti vsi drugi ključni zaznavanja. V tem primeru veridnično zaznavanje ustvari igra svetlobe in sence. Največ zaslug za tako zaznavanje ima v tem primeru osenčenje, ki je posledica globine znotraj samega objekta, ki ga označujemo kot senco, združeno s tem objektom, čeprav ima lahko tukaj tudi vržena senca, to je senca, ki pade na obkrožajoče površine, neko vlogo.

Pri ustvarjanju vtisa globine so pomembnejše te intrinzične, objektu lastne sence. Mi kajpada opazimo tudi sence, ki jih objekt meče na površino okoli sebe, vendar ni kakšnih večjih in pomembnih eksperimentalnih dokazov, ki bi dokazovali njihovo učinkovitost in vlogo ključa za dojetje globine. Vendar obstaja dokaz, ki nakazuje, da je vržena senca neki ključ za globino, saj nam mentalno pomaga ustvariti ravnino, ki bi jo bilo sicer težko zaznati. Zamislite si vrh rjave barve, ki se vleče nad površino podobne barve. Brez sence bi bila oddaljenost plavajočih oziroma lebdečih objektov bolj ali manj nedoločena, saj bi bil tak objekt kjer koli med gledalcem in neskončnostjo, tako da nam vržena senca omogoča lokalizirati objekt kot neposredno nad senco. Če nam torej oddaljenost sence da njena lokacija na tleh, je tako določena tudi oddaljenost objekta.

Tako kot obstajajo ključni vidnega zaznavanja realnih objektov, se enako dogaja tudi pri zaznavanju umetniških del, na primer slik. Ko Uršič razpravlja o sencah v umetnosti, se med drugim loti analize Duchampove slike *Tu m'*. V svoji analizi te slike/instalacije izhaja iz predpostavke o treh »ravnih realnostih«. Prvo raven tvorijo realni objekti (ang. *readymades*), ščetka za pomivanje steklenic in varnostne zaponke; drugo raven sestavljajo naslikani objekti, barvite rombaste ploščice, ki izginjajo v neskončnost, rjave lamele na spodnji levi strani slike, roka z iztegnjenim kazalcem; tretjo raven pa tvorijo sence

treh *readymades*, kolesa bicikla, odčepnika in obešalnika za klobuke. Uršič glede te tretje ravni takole povzema Stoichito: »[D]a bi bilo treba samo anamorfno senco odčepnika obravnavati kot 'pravi ready-made' (če parafraziram Stoichito, 196), kar bi pomenilo, če pravilno razumem, da ta senca ni izpeljana iz nekega 'realnega objekta', temveč je 'izmišljena'« (Uršič, 2018: 77, prev. avt.). Zdi se mi, da je ta razdelitev na tri ravni nekoliko pretirana in nepotrebna. Moje mnenje je, da sta tu prisotni zgolj dve ravni: raven realnih objektov in raven naslikanih objektov, saj so tudi sence zgolj naslikani objekti. Senca na sliki je naslikan objekt, kot so naslikani objekti barvite rombaste ploščice ali rjave lamele. In drugič, anamorfna senca ni nujno izmišljena, celo nasprotno – iz mnogih anamorfnihih senc je mogoče sklepati na objekt, iz katerega izhajajo. Anamorfna senca je zgolj izkrivljena, preoblikovana senca, ki ima svoj izvor.

Če se približamo temu delu v galeriji, je prvo, kar nam pade v oči, senca, in to ne ena od naslikanih, temveč *realna* senca, ki jo s platna meče štrleča ščetka za pomivanje steklenic. Ta senca pada po platnu in sega čez njegov okvir. Naslikana roka kaže na senco ščetke, ki pada prek belega paralelograma. Z drugimi besedami, naslikana roka, ki jo uravnoveša naslikana senca enega od *readymades*, kaže na dejansko senco enega od njegovih dejanskih *readymades*, ščetke za pomivanje steklenic, ki pada na upodobitev platna, preden pade z aktualnega platna na steno spodaj. Duchampova slika v dveh razsežnostih prikazuje metanje sence, ki jo hkrati udejanja v treh razsežnostih.

Nagnjeni smo k temu, da naš svet vidimo kot stabilen, četudi se po drugi strani zavedamo različnih okoliščin, ki utegnejo porušiti to naše stabilno videnje. Toda tudi v teh okoliščinah objektom pripisujemo stalnost barve ali teksture površine, kljub njihovi spremenljivi pojavnosti. S sencami pa je zgodba kajpada drugačna, ker niso del realnega sveta: ne moremo se jih dotakniti, razen metaforično, in jih zagrabit. Pa vendarle obstajajo situacije, ko pojav sence priča o trdnosti nekega objekta, kajti tisto, kar meče senco, mora biti realno. Zato menim, da je ta zadnja Duchampova slika pravzaprav kritika iluzionizma v slikarstvu in kaže na njegovo nezadovoljstvo z abstraktnimi slikarji svoje generacije (na primer z Malevičem), ki so hoteli izraziti skrajno čistost barve in oblike. Prekriti platno s plastjo ene same barve naj ne bi pomenilo, da smo ustvarili transcendentni izraz njenega bistva; to je pomenilo zgolj vključevanje v še neko vrsto iluzionizma, takega, ki je povzročil, da so materiali slike izginili.

Leonardo da Vinci je v *Traktatu o slikarstvu* lepo strnil svoje poglede in poglede drugih slikarjev glede uporabe sence v slikarstvu. Svetloba, ki je preveč jasno odrezana s sencami, ni priporočljiva, in Leonardo svetuje ustvarjanje precej meglene atmosfere, recimo tako, da med vir svetlobe in objekt postavimo nekakšno tančico, ki razprši svetlobo. V impresionizmu, na primer, se raztopijo meje objektov: objekt se staplja, prehaja v okolje; enako velja za sence.

Če se ozremo po literaturi, potem nikakor ne smemo mimo čarobne epizode v starodavnem indijskem epu *Mahabharata* (*Mahabharata*, 3. knjiga, razdelek LVII), ki

govori o lepi princesi Damajanti in princu Nali, ki mu je obljubljena za ženo. Ko pride čas, se na ženitni slovesnosti pojavijo snubci, ki zavzamejo svoja mesta in sijejo kot zvezde na nebu. Potem v dvorano vstopi Damajanti s prelepim obrazom in ukrade oči in srca kraljev-snubcev s svojo zaslepljujočo svetlobo. Pogledi teh sijajnih kraljev so prikovani na tiste dele njene osebnosti, na katere naključno padejo, ne da bi se sploh premaknili. In ko so bila razglašena njihova imena, je hčerka Bhime videla pet oseb, ki so si bile podobne po zunanji pojavitvi. Ko jih je videla, tam sedeče, brez kakršne koli razlike v obliki, je njenega duha prežela dvom in ni mogla ugotoviti, kateri od njih je kralj Nala. Prežeta z dvomom in tesnobo je lepotica v stiski razmišljala takole: »Kako bom razlikovala med nebesnimi bitji in kako bom ugotovila, kdo je Nala?« Ta položaj jo je navdal z bridkostjo. Ko se je spomnila na znamenja, ki sodijo k nebesnim bitjem, o katerih je slišala pripovedovati, si je mislila naslednje: »Tisti atributi nebesnih bitij, o katerih sem slišala od starih, ne sodijo k nobenemu od teh božanstev, ki so prisotna tu na zemlji.« In ko je vse to znova in znova premlevala v svojem duhu, se je odločila, da bo poiskala zaščito samih bogov. Priklonila se jim je s svojim duhom in govorom ter jih s sklenjenimi rokami tresoč nagovorila: »Za svojega gospoda sem izbrala kralja Nalo. V imenu resnice vas prosim, da mi ga razkrijete. Ker se v mislih in besedah nikoli nisem odvrnila od njega, mi ga, prosim, razkrijte. O, naj vzvišeni varuhi svetov privzamejo svoje lastne oblike, tako da bom lahko spoznala svojega pravega kralja!« Ko so bogovi slišali te usmiljenja vredne besede Damajanti in se prepričali o njeni trdni odločenosti ter goreči ljubezni do kralja Nale, o čistosti njenega srca in njenih nagnjenj, so storili tisto, za kar so se zakleli, in privzeli svoje ustrezne atribute v najboljši možni veri. Tako je Damajanti opazila, da nebesna bitja niso vlažna od potu, ne mežikajo z očesi, niso zamazana s prahom in stojijo, ne da bi se dotikala tal. Nala pa se je razkril tako, da je imel svojo senco, bil je zamazan s prahom in vlažen od potu ter stal na tleh z mežikajočimi očmi. Ko se začne poročna ceremonija, se mora obljubljen nevesta soočiti ne le z enim Nalo, temveč s petimi: bogovi naj bi bili tako očarani nad njeno lepoto, da so privzeli podobo njenega ljubljenega izbranca. Ko Damajanti v svoji stiski moli, se od petih snubcev le eden, resnični Nala, dotika tal in meče svojo senco. Tako se razkrije, da so drugi štirje zgolj fantomi.

Adelbert von Chamisso je leta 1814 objavil zgodbo o nesrečnem Petru Schlemihlu, ki drago proda svojo senco hudiču, in zato, ker ne meče več sence, izgubi svoje mesto v realnem svetu (glej tudi Uršič, 2018: 54–55).

## **Senca kot učinek**

Wesley Salmon je nakazal razloček, ki pomaga nekomu, ki zagovarja vzročnost, razložiti, zakaj je videnje silhuete objekta videnje objekta, a da je videnje sence, ki jo vrže, zgolj videnje učinka tega objekta. Ko letalo vrže senco, ki potuje po tleh, gibajoča se senca vztraja, vendar je njeno trajanje odvisno od letala in sonca. Lahko napovem, kam se bo

senca gibala, in sicer tako, da so moje oči usmerjene k tlom ter spremljajo smer in hitrost sence. Toda faze gibanja sence niso v odnosu vzroka in posledice, temveč so prej v nekem odnosu s fazami gibanja letala.

Če vzročno strukturo prikažem z uporabo puščic, da bi predstavil vzročne povezave in prečrtane puščice za odsotnost vzročne strukture, potem dobim naslednjo sliko: če gledam gibajočo se senco, ki jo meče letalo, potem vidim nekakšen psevdoprocen, ki ga vodi gibanje letala, če pa gledam silhueto letala, vidim pravi vzročni proces. Enako bi veljalo tudi v primeru, če bi letalo mirovalo.

Če bi se letalo zaletelo v nebotačnik in bi razpadlo, bi bila senca izničena. Če pa zgolj senca trči v nebotačnik, se le-ta za trenutek deformira, vendar potem, ko je prešla nebotačnik, se še naprej nadaljuje taka, kakršna je bila, brez kakršnega koli sledu svojega srečanja z nebotačnikom.

Ta proces, pa naj bo vzročen ali psevdo, ima določeno stopnjo uniformnosti, skratka kaže oziroma ima neko strukturo. Razlika med vzročnim in psevdoprocenom je ta, da vzročni proces prenaša svojo lastno strukturo, medtem ko psevdoprocen tega ne počne. Razlika med tema dvema vrstama procesov se bo razkrila z nekakšnim razpoznavnim znakom. Če proces prenaša svojo lastno strukturo, potem bo zmožen prenesti nekatera preoblikovanja v tej strukturi.

Silhueta letala je vzročni proces zato, ker zadovoljuje omenjeni razpoznavni znak. Sprememba silhuete je vsebovana v prihodnjih fazah silhuete. Ker intrinzična sprememba v silueti tvori intrinzično spremembo v objektu, je silhueta del objekta. Silhueta v tem mereološkem pomenu ni slika, saj obstaja neodvisno od vsakršne intence predstavljanja objekt. Luna je podobna letalu med sončevim mrkom. Silhueta Lune je vzročni proces. Če se silhueta spremeni s trkom meteorja, potem silhueta obdrži to raz-obličje. Senca, ki jo meče Luna, pa je seveda psevdoprocen.

## Berkeley in sence

Berkeley je spregledal pomembnost senc v svoji novi teoriji videnja. Za boljše razumevanje, zakaj so sence predmetov v njegovi teoriji vida nepomembne, moramo nekaj prostora posvetiti osnovnim ugotovitvam njegove nove teorije vida. Berkeley je razprostrl svoj načrt projekta za *New Theory of Vision* že takoj v začetnem stavku tega dela: »Moj načrt je pokazati način, kako z vidom zaznavamo razdaljo, velikost in položaj objektov, in tudi obravnavati razliko, ki obstaja med idejami vida in tipa, in ali obstaja ideja, skupna obema čutama« (1732: 1). Berkeleyjev projekt bi z današnjega vidika lahko uvrstili pod zaglavje filozofija psihologije. Njegov cilj je lepo razviden iz naslednjega odlomka iz dela *The Theory of Vision Vindicated*: »Razložiti, kako duh ali duša človeka preprosto vidi, je ena stvar, to pa sodi v filozofijo. Obravnavati delce kot gibajoče se po določenih linijah, žarke svetlobe kot zlomljene ali odbite ali križajoče se, ali vključujoče kote, je povsem

druga stvar in sodi v geometrijo. Razložiti čut vida z mehanizmom očesa je tretja stvar, ki sodi k anatomiji in k eksperimentom. Ti dve zadnji spekulaciji sta uporabni v praksi, da bi odpravili napake in izboljšali bolehnost vida, skladno z naravnimi zakoni, ki obstajajo v svetnem sistemu. Toda prva teorija je tista, ki nam omogoča razumeti naravo vida, obravnavano kot zmožnost duše« (1948: 266).

Poskus dojeti vid kot mehanski, geometrijski proces, se je končal v zmedi, kjer se psihološka naloga, ki jo Berkeley označuje kot filozofsko, meša z geometrijsko in mehansko. Berkeley meni, da je problem zaznavanja razdalje problem našega duha, ne pa optike ali anatomije. Mi sicer zaznavamo svetlobo in barve, vendar bi ta svetloba in barve, ki jih zaznavamo, lahko bile na kateri koli oddaljenosti. Iz tovrstnega Berkeleyjevega razmišljanja lahko razberemo kritiko Descartesove rešitve, ki nam daje na voljo informacijo o kotih in linijah, informacijo, ki je ne moremo nič bolj registrirati na naši retini kot razdaljo. Kotov in linij seveda ne moremo neposredno zaznati z vidom, tako da je njihova zaznava za nas ravno tako velika težava kot izvirna težava razdalje. Zato se po Berkeleyjevem mnenju pri rešitvi slednjega ne moremo sklicevati na nič drugega kot na tistega, ki zaznava, in na vsebino njegovega duha. Če je težava ta, da jaz kot tisti, ki zaznavam, zaznavam predmete na različnih razdaljah, čeprav neposredno zaznavam zgolj svetlobo in barvo, potem je težavo mogoče rešiti zgolj s povezavo razdalj, ki jih zaznavam, z idejami, ki jih dejansko imam, ali pa bi jih lahko imel. Tu Berkeley predstavi zanimivo analogijo: »Očitno je, da ko duh zaznava kako idejo, ne neposredno in samo na sebi, to stori s pomočjo neke druge ideje: tako na primer čustva, ki so v duhu drugega, zame niso vidna, vendar jih kljub temu zaznavam z vidom, čeprav ne neposredno, temveč s pomočjo barv, ki jih ustvarijo na obrazu. Pogosto vidimo sramoto ali strah na človekovem videzu z zaznavanjem spremembe njegovega obraza na rdeče ali blede« (1732: 2).

Ker nimam idej ali izračunov, ki nujno povezujejo svetlobo in barve, ki jih neposredno zaznavam z vidom, z razdaljami, na katerih so umeščene, nujne povezave nimajo nobene vloge pri zaznavanju razdalje. Razdaljo našim mislim sugerirajo zgolj nekatere vidne ideje in občutki, ki spremljajo vid. Berkeleyjeva rešitev je očitna. Mi nismo vizualni kalkulatorji, ki bi lahko z izračunom ugotovili, kako oddaljene naj bi bile stvari. Namesto tega se moramo opirati na ključne ideje, ki jih lahko imamo in se lahko so-spreminjajo z različnimi razdaljami. Sam Berkeley na primer govori o tem, da čeprav se kotov ne zavedamo in jih ne moremo registrirati, se lahko zavedamo različnih načinov, kaj čutimo, ko usmerimo naše oči na različne oddaljenosti. Medtem ko ni ničesar v naravi samih občutkov gibanja mišic, kot v primeru kotov, ki bi se povezovali z različnimi oddaljenostmi, se lahko naučimo anticipirati, da bo objekt, ogled katerega spremljajo nekateri mišični občutki, na posebni oddaljenosti od nas. Bistvo, ki ga Berkeley poudarja o raznih nepovezanih, vendar so-spreminjajočih se ključih, ki jih omenja (na primer majhnost in neznatnost ali okluzija, tj. da bližnji objekti ovirajo naš pogled na objekt, ki je bolj

oddaljen), je, da se moramo naučiti, kako jih uporabljati. Torej je zgolj izkustvo tisto, ki lahko razloži zaznavanje razdalje.

Berkeley to svoje stališče pojasni s primerom od rojstva slepega človeka, ki ga je v razprave izvirno uvedel William Molyneux v pismu Locku, in se pojavlja na več mestih v Berkeleyjevem tekstu. Nanj najprej naletimo v 41. razdelku:

Iz tistega, kar smo predpostavili, očitno izhaja, da človek, ki se rodi slep in potem spregleda, najprej nima z vidom nobene ideje o razdalji; za sonce in zvezde, najbolj oddaljene objekte kot tudi bližnje objekte, se mu bo zdelo, da so v njegovem očesu ali prej v njegovem duhu. Objekti, pripuščeni z vidom, se mu bodo zdeli (kot v resnici tudi so) nič drugega kot nov niz misli ali občutkov, od katerih je vsak tako blizu njega kot zaznave bolečine ali zadovoljstva ali najbolj notranjih čustev njegove duše. Kajti naša sodba, da so objekti, zaznani z vidom, sploh na kakšni oddaljenosti ali zunaj duha, je v celoti učinek izkustva, ki ga v teh okoliščinah ne bi mogli pridobiti. (Berkeley, 1732: 12)

Berkeley izhaja iz premise, da se moramo naučiti videti oddaljenosti stvari: dokler se ne naučimo postaviti v korelacijo občutkov mišic, ki spremljajo vizualne občutke, z razdaljami, ti občutki ne morejo sugerirati ničesar. Ne bi imeli nobenega razloga, da so sploh kjer koli, preprosto bi jih zgolj izkušali. Lik od rojstva slepega človeka nam omogoča, da se vrnemo v stanje, v katerem bi bili, preden smo se naučili, kako anticipirati razdalje s korelacijo vizualnih občutkov z mišičnimi ključi, ki jih spremljajo. Naš izhodiščni položaj so zgolj vizualni občutki, kakor jih doživljamo in izkušamo. Vemo, da imamo ideje ali občutke, vendar je to tudi vse, kar nam je neposredno prezentno, kar z drugimi besedami pomeni, da je izhodišče ugovora zdravega razuma, da vidimo stvari na oddaljenosti, ne pa v duhu, zmotno.

Vendar gre Berkeley pri zaznavanju razdalje še dalje in predlaga presenetljivo novo razlago, kako vidimo razdaljo, po kateri informacija o razdalji, za katero rečemo, da je zaključek videnja, ni tvorba samega procesa vida. Predlaga, da so naše ideje razdalje dejansko rezultat druge čutne modalnosti, namreč tipa in kinestezije. Kar moramo priznati, je, da sam vid ne ponudi nič več kot svoje lastne neposredne objekte, to je svetlobo in barve. Svetloba in barva nikoli ne moreta vsebovati informacije o razdalji. Kar lahko naredita v ustreznih okoliščinah, je, da nam sugerirata informacijo o razdalji, ki nam je na voljo s tipom, informacijo, ki je zanesljivo v korelaciji z vizualnimi občutki, vendar pa ponuja popolnoma nove občutke, ki v ničemer niso podobni vizualnim občutkom, s katerimi so arbitrarno povezani. S priznanjem, da nam tip in kinestezija nudita alternativni nabor idej razdalje, nam ni treba več ugotavljati, kako informacijo razdalje trdno umestiti v sam vizualni proces. Ker pa so ideje vida popolnoma drugačne od idej tipa in predstavljajo s sugestijo, ne pa s podobnostjo, ni nikakršnega razloga za domnevo, da predstavljajo zmotno. Torej je pojmovanje, da ideje tipa lahko dopolnjujejo oziroma izpolnjujejo nalogo idej vida, ker so popolnoma drugačne od idej vida, tisto, ki ponuja temelj za

Berkeleyjevo alternativno razlago, kako vizualne ideje predstavljajo s sugestijo. Potemtakem se razdalje, na katerih so objekti, ne naučimo z vidom, temveč s tipom. Vendar takšen izid še vedno pušča odprto vprašanje, kako naj razumemo nalogo ali produkt vida. Kaj preprosto zgolj vidimo? Ali je vid zadeva zaznavanja slike, ki leži pred nami, na kateri nas slikovni ključni naučijo, kakšne razdalje lahko pričakujemo? Taka konceptualizacija je precej pogosta in so jo pripisovali tudi Berkeleyju. Vendar Berkeleyjeva obravnava zaznavanja velikosti kaže, da ta »slikovna« podoba vida dela krivico razlikam med vidom in tipom. Berkeley začne svojo razlago zaznavanja velikosti, kot da bi bila vprašanja glede velikosti vzporedna z vprašanji zaznavanja razdalje. Omeni, da obstajajo tisti, ki menijo, da vidimo velikost s pomočjo linij in kotov, vendar se je že izkazalo, da to stališče ne drži vode. Eden tistih, ki je zastopal tako stališče, je bil Malebranche (1997: 734), ki navaja primer podobe otroka in velikana. Čeprav je podoba otroka na moji retini, ki ga vidim z oddaljenosti desetih čevljev, enaka podobi, ki jo imam o velikanu, ki je od mene oddaljen trideset čevljev, velikana vendarle vidim kot trikrat večjega od otroka, ker se v mojem očesu dogaja nekaj, kar lahko uporabim za odkrivanje razlike v njuni oddaljenosti. Ker poznam razdaljo med otrokom in velikanom in ker poleg tega, v skladu z domnevo, popolnoma obvladam optiko, ki me uči, da se morajo podobe objektov na retini zmanjšati z njihovo razdaljo, bom velikana zaznaval kot trikrat večjega od otroka.

Malebranchova razlaga predpostavlja, da dejansko vidimo sliko tako, kot jo določa podoba na retini, vendar je ta razlaga zavajajoča, ker predstavlja bližnjega otroka in oddaljenega velikana, kot da sta enake velikosti. Vendar ju ne vidim kot enako velika, ker nekje v meni poteka izračun, ki mi dopušča, da prepoznam velikosti kot funkcije njihovih razdalj. Berkeley tako razlago zavrača in predlaga, da iste vrste arbitrarno povezani ključni, ki sugerirajo razdaljo, lahko v enaki meri in neodvisno sugerirajo velikost. Kar pa pri tem preseneča, je, da rekonceptualizira problem zaznavanja velikosti v okviru svojega razlikovanja med objekti vida in objekti tipa. Pri takem početju ustvari zelo drugačno različico težave zaznavanja velikosti.

Po Malebranchevi razlagi slika, ki jo vidimo, predstavlja razsežen, od duha neodvisen objekt, s katerim je slika nujno, vendar zavajajoče, povezana. Berkeley pa težavo razume kot težavo, kako priti od vidne razsežnosti, ki jo neposredno zaznavamo z vidom, do otipljivih razsežnosti, in poudarja drugačne vidike težave z zaznavanjem velikosti. Težavo pri identifikaciji otipljive razsežnosti, ki jo sugerira katera koli vidna razsežnost, vidi v tem, da vidne razsežnosti po njegovih besedah niso »fiksirane in določene«. Vidna luna ali drevo sta lahko katere koli velikosti: ko se spreminjamo in gibljemo, se spreminjajo tudi vidne razsežnosti. Težava ni v tem, kot bi rekel Malebranche, da velikost, ki jo vidimo, lahko napačno predstavlja določeno velikost, temveč v tem, da spreminjajoče se vidne razsežnosti ne morejo biti nikoli podobne določeni, fiksni otipljivi velikosti. Zato težave videnja velikosti ne bi smeli videti kot težave, ki poskuša primerjati vidno sliko z objektom, ki ga ta predstavlja. Vidna razsežnost, ki je drugačna od otipljive razsežnosti, nima značilnosti,



ki je pomembna za videnje velikosti, in sicer zato, ker je velikost fiksna oziroma določena. Zgolj otipljiva velikost je tista, ki jo lahko imamo v mislih, ko govorimo o velikostih objektov, katera koli vidna razsežnost pa je lahko znak katere koli otipljive lastnosti. Berkeleyjeva vnovična konceptualizacija zaznavanja velikosti je torej odvisna od njegovega razločevanja med vidno in otipljivo razsežnostjo. Vidne ideje so za nas zanimive zgolj v meri, ko nam pomagajo anticipirati določeno otipljivo velikost. Da bi opravljale to funkcijo, morajo služiti zgolj kot sicer arbitrarno povezani ključi do otipljive velikosti.

LXIV. Iz česar [...] je očitno, da z vidom ne zaznavamo neposredno velikosti objektov niti jih ne zaznavamo s posredovanjem kakršne koli stvari, ki ima z njimi nujno povezavo. Tiste ideje, ki nam zdaj sugerirajo razne velikosti zunanjih objektov, preden jih otipamo, bi nam lahko ne sugerirale nikakršne take stvari, ali pa bi lahko sugerirale na naravnost nasproten način: tako da bi lahko taiste ideje, na zaznavanju katerih sodimo, da je objekt majhen, ravno tako dobro služile temu, da bi nas privedle do sklepa, da je velik. Tiste ideje, ki po svoji naravi enako ustrezajo, da ponudijo našemu duhu idejo majhnosti ali velikosti ali sploh nobene velikosti zunanjih objektov; ravno tako kot so besede katerega koli jezika po svoji naravi ravnodušne, da bi označevale to ali ono stvar, ali sploh nič.

LXV. Kot vidimo razdaljo, vidimo velikost. In obe vidimo na enak način, kot vidimo sramoto ali jezo v izrazu človekovega obraza. Ta čustva so sama na sebi nevidna, vendar jih oko kljub temu spusti noter skupaj z barvami in spremembami obraza, ki so neposredni objekti vida in označujejo ta čustva, če ne zaradi nobenega drugega razloga, potem samo zato, ker so bili opaženi, da jih spremljajo. Brez njihovega izkustva ne bi smeli imeti zardevanja nič bolj za znak sramote kot veselosti. (Berkeley, 1732: 17–18)

Skratka, nič v naravi samih vidnih znakov nam ne dopušča, da bi jih povezali s fiksnimi, določenimi velikostmi. Vizualni znaki po svoji naravi torej niso, tako kot besedni znaki, zavajajoči, temveč brez pomena. Berkeley spet povezuje dve točki. Pravilno razumevanje zaznavanja velikosti od nas terja, da razlikujemo med vidno in otipljivo razsežnostjo ter priznamo, da je zgolj določena otipljiva razsežnost tista, ki se izraža v sodbah o velikosti. Funkcijo vidnih idej najbolje razumemo, če nanje ne gledamo kot na nosilce zmotne informacije o velikosti, temveč kot analogne besedam, kot znake, ki so po svoji lastni naravi povsem drugačni od idej tipa, kamor vodijo naš duh.

Berkeley z zagovorom takega stališča pravzaprav ugovarja pomembni prvini v Malebranchevi trditvi, da je vid vselej pomanjkljiv. Zakaj Malebranche razmišlja na tak način? Ker je njegovo izhodišče prepričanje, da je vidna velikost določena s položajem telesa tistega, ki zaznava, in relacijo tega telesa z drugimi telesi, meni, da je tisto, kar vidimo, vselej relativna razsežnost, nikoli pa absolutna.

Berkeleyjeva razlaga zaznavanja velikosti utira pot k spodkopavanju »slikovne« po-dobe vidnega zaznavanja. Kar zaznavamo z vidom, nikakor ni podobno sliki, ker sta

svetloba in barva, ki ju zaznavamo, fluidni in spreminjajoči se. Zgolj dejanska slika, kjer se barva zliva s platnom, predstavlja fiksne velikosti. Vendar se moramo celo v tem primeru spomniti, da so zaplate na platnu, ki jih lahko izmerimo, otipljive in so drugačne od raznih pogledov na sliko, ko se gibljemo po galerijski sobi. Vizualne razsežnosti so veliko preveč nestabilne, da bi bile organizirane v slikah, ki bi potem lahko predstavljale zunanje objekte ali bi jim bile podobne. Berkeley pa zada smrtni udarec slikovni teoriji vida, ko obravnava in razpravlja o zaznavanju položaja objektov.

### Zaznavanje položaja in slikovna teorija vida

Ko gledamo neko sliko, preprosto vidimo, da so nekateri objekti nad drugimi, da so levo ali desno od drugih, da se prekrivajo itn. Teoretiki vidnega zaznavanja so pred Berkeleyjem menili, da težave z zaznavanjem položaja objektov rešimo z geometrijskimi izračuni, saj so poudarjali, da je podoba na retini obrnjena glede na tisto, kar vidimo. Zagoovarjali so stališče, da je slika predmetov, umeščenih in organiziranih v prostoru, ki jo na koncu vidimo, rezultat izračuna na podlagi obrnjene podobe na retini nazaj na lokacije objektov, ki jih vidimo, v prostor. Berkeley ne zavrne zgolj rešitve te težave v okviru linij in kotov, temveč sam okvir same težave, vendar kljub temu verjame, da obstaja neka težava z našim vidnim zaznavanjem položaja oziroma umeščenostjo objektov. Tako kot tudi v primeru zaznavanja velikosti Berkeley tudi tu ponudi svojo edinstveno analizo težave z zaznavanjem položaja. Pokaže, da res obstaja težava z videnjem položaja objektov, vendar ne zaradi geometrijskih ali anatomskih problemov z vidom, temveč zaradi problemov, ki vzniknejo zaradi same narave vida in njegovih objektov. Tudi v tem primeru, kot v primeru velikosti, bo ključno razlikovanje med objekti vida in tipa.

Osrednjo vlogo pri reševanju težave z dojetjem in zaznavanjem položaja objektov bo spet odigral od rojstva slep človek. Taka oseba sploh ne bo imela nobenih težav pri nanašanju situacijskih izrazov z uporabo svojega čuta tipa. Objekte, ki se jih dotakne, ko premakne svojo roko v nasprotni smeri od gravitacije, imenuje 'zgoraj', in one, ki se jih dotakne, ko jo premakne v smeri gravitacije, imenuje 'spodaj'. Od rojstva slep človek kajpada ne bo domneval, da imajo izrazi, ki opisujejo prostorski položaj, kakršno koli referenco tam, kamor ne more seči ali se česa dotakniti. Ko od rojstva slep človek spregleda in vidi vse, kar vidijo vsi ljudje, obdarjeni z vidom, ne bo imel nobenih osnov za domnevo, da imajo njegovi na novo odkriti občutki svetlobe in barve kakršno koli prostorsko organizacijo. Zanju ne more sklepati, da sta na neki razdalji, če pa nista na razdalji, ne bo imel nobenih pričakovanj, da ju bo zmožen doseči in se jih dotakniti. Svetloba in barva, ki ju zdaj vidi, v sebi nimata nič, kar zadeva položaj oziroma umeščenost. Kako se lahko posredno naučimo zaznavati položaj z vidom?

Ugotavljanje, kako lahko posredno zaznamo položaj, je zadeva odkrivanja, katere ključne, ki spremljajo vizualne občutke, je mogoče postaviti v korelacijo z idejami tipa, ki

zadevajo položaj. V tem primeru se izkaže, da spreminjajoče se vizualne občutke spremljajo mišični občutki obračanja oči navzgor ali navzdol, levo in desno, ter jih je mogoče postaviti v korelacijo s sicer nepovezanimi idejami doseganja in dotikanja, ki so kajpada ideje tipa. Tako se naučimo reči, da so vizualne stvari zgoraj, kar se zgodi, ko premaknemo svoje oči navzgor in anticipiramo, da smo se jih zmožni dotakniti z iztegovanjem roke. Toda brez tega procesa učenja ne bo od rojstva slep človek, ki popolnoma dobro tipno razume, kaj pomeni, da je človek pred njim vzravnani, imel nobenih osnov za to, da ga prepozna kot vzravnane človeka, na katerem se zaustavijo njegove oči, ko prvič spregleda. In ravno ko se ukvarja s to trditvijo, da od rojstva slep človek, ko spregleda, ne bo videl človeka pred seboj kot vzravnane, Berkeley uvede najbolj inovativne lastnosti svoje razlage vida. Zamišlja si sogovornika, ki sprašuje – kaj meniš s tem, da ne bi videl človeka kot vzravnane? Ali ne bi videl, da je človekova glava najbolj oddaljena od tal in da so njegove noge tesno ob tleh? V svojem odgovoru Berkeley razkrije radikalni ponovni premislek o naravi vida. Reče, da ni ničesar v tistem, kar od rojstva slep človek vidi, ko prvič spregleda, kar bi se v njegovem duhu povezovalo s tipnimi idejami, ki jih že ima o ljudeh, glavah, nogah, tleh itn.:

To, kar vidim, je zgolj raznolikost svetlobe in barv. Tisto, kar čutim, je trdo ali mehko, vroče ali hladno, grobo ali gladko. Kakšno podobnost, kakšno povezavo imajo one ideje s temi? Ali, kako je mogoče, da bi kdor koli moral videti razlog, da eno in isto ime dá kombinaciji tako različnih idej, preden je izkusil njihov soobstoj? Ne odkrijemo nobene nujne povezave med to ali ono tipno lastnostjo in vsakršno barvo. In mi lahko včasih zaznamo barve, kjer ni kaj čutiti. Kar vse naredi očitno, da noben človek, ki prvič spregleda, ne bi vedel, da obstaja ujemanje med tem ali onim posameznim objektom njegovega vida in vsakršnim objektom tipa, s katerim je seznanjen: barve glave mu torej ne bi nič bolj sugerirale ideje glave kot ideje noge. (Berkeley, 1732: 29)

Od rojstva slep človek ne bo le videl človeka pred seboj kot vzravnane, ne bo ga niti videl kot človeka. Trditev, da so objekti vida drugačni od idej tipa, ima širše posledice od vprašanja zaznavanja prostora, saj nam Berkeley pove, da ne le da z vidom neposredno ne zaznavamo objektov, umeščenih na položaje v prostoru, temveč da objektov sploh ne vidimo. Če govorimo v vizualnem jeziku, vidimo le raznolikost svetlobe in barve. V nadaljevanju pogovora s sogovornikom lahko Berkeley še nadalje pojasni posledice svojega stališča. Sogovornik ga vpraša, da čeprav od rojstva slep človek pred seboj, ko spregleda, ne more videti človeka, ali ne bi mogel potem prepoznati na podlagi barv, ki jih vidi, vsaj to, da tam obstajajo ena vrsta barvne zaplate in dve drugačni zaplata, in sklepati, da gleda na glavo, ki je nad dvema nogama. Vendar gre Berkeley tu še dlje: pravi, da ne moremo šteti na tak način, dokler ne vemo, kaj štejemo. In ali je nekaj enota ali ne, da jo štejemo kot eno, je to v celoti tvorba duha. Mi smo tisti, ne pa naš vid, ki zberemo ideje v številne enote, na kateri koli način že. Torej daleč od tega, da bi nam vid ponudil sliko človeka;

vid nam ne nudi nič več kot to, da registrira svetlobo in barve. Svetloba in barve same na sebi ne predstavljajo ničesar. Tisto, kar vidimo, dobi predstavno strukturo in lahko stoji za nečem ali nekaj pomeni zgolj takrat, ko so svetloba in barve, ki jih vidimo, povezane z drugimi kvalitetami v zbiru idej z delovanjem duha.

Pred Berkeleyjem so splošno soglašali, da na razdaljo sklepamo. Berkeley je to psihološko tezo podprl. Na dotik oziroma otip omeji neposredno zaznavanje razdalje, velikosti, oblike in orientacije. Vse vizualne sodbe o prostorskih lastnostih so sklepi iz zaplat barve in svetlobe. Te zaplate lastnostim okolja ne ustrezajo 'ena na ena'. V nasprotju z geometrom naloga očesa ni, da preslika mentalno sliko na zunanje okolje. Ni nobenih naravnih vidnih enot, ki jih je mogoče preslikati na otipljive reči. Barvne zaplate so podobne govorjenim besedam. Zvoki ne dobijo pomena iz podobnosti ali izomorfizma z objekti, ki jih predstavljajo. Povezave med vizualnimi idejami in taktilnimi idejami so tako arbitrarne kot povezave med imeni in njihovimi nosilci.

Berkeley izdela analogijo med vizualnimi idejami in besedami. Znakov, ki jih uporabljamo za objekte, se je treba naučiti in so arbitrarni. Toda ko smo se enkrat naučili povezovati vizualno idejo z otipljivim objektom, je asociacija tako močna, da skozi znak takoj razberemo objekt. Prehod je tako lahкотen, da smo nagnjeni zamenjevati znak z označenim. Zdi se, da vidimo toploto rdečega železa, ko dejansko vidimo zgolj vzorec svetlobe. Berkeley misli, da se podobna zamenjava zgodi s ključi razdalje. Tako večji smo pri prevajanju ključev za razdaljo, da mislimo, da neposredno vidimo razdaljo, velikost in obliko. Tako v običajnem jeziku govorimo, da tako vidimo kot čutimo okroglost žoge.

Tisto, kar je Berkeley menil, je, da medtem ko kvadrat in krog utegneta biti v nekem smislu različna drug od drugega, se njuni posebni obliki v zaznavanju ne pojavita vse dotlej, dokler se nismo naučili prepoznati vsake podobe z načinom, kako neki objekt začutimo, ko ga zgrabimo.

Berkeleyjev argument predpostavlja, da ni nobenih težav, ki jih je treba pojasniti o taktilnem ali haptičnem zaznavanju. Predpostavlja, da je svet dotika organiziran, čeprav tudi sam temelji na prihajajočih vhodnih čutnih podatkih, ki jih je dejansko šele treba organizirati. V tej njegovi argumentaciji se skriva prepričanje, da je tipno zaznavanje dovolj natančno, da je možno poučiti vid, da je tako učinkovit in tako natančen glede na obliko, velikost in razdaljo. Dejansko pa tip dopušča veliko manjšo natančnost.

James Gibson (1950) je pozneje celo dokazal, da sta vizualna in taktilna informacija lahko celo v nasprotju. Ko je opravljal preizkus o učinku, če smo nenehno izpostavljeni vizualno ukrivljeni liniji, je Gibson od opazovalcev zahteval, da gledajo na ravno palico skozi klinasto prizmo, ki je njeno podobo ukrivila. Ko so udeleženi v eksperimentu, dovolili, da so s svojimi rokami zdrsnili po palici, kar jim je priskrbelo haptično informacijo, da je palica ravna, je niso videli niti čutili kot ravne. Dejansko so jo čutili kot ukrivljeno, tako kot je bila videti.

## Senca na Berkeleyjevi teoriji vida

Senc Berkeley v svoji teoriji vida sicer ne obravnava, vendar te ponujajo preprost argument za zanikanje njegove teze, da so vse prostorske reči dotakljive oziroma otipljive. To lahko pokažemo z naslednjo strukturo argumenta:

Premisa neotipljivosti: Vse sence so neotipljive.

Prostorska premisa: Vse sence imajo prostorske lastnosti.

Premisa eksistence: Obstajajo sence.

Proti-Berkeleyjev sklep: Nekatere neotipljive stvari imajo prostorske lastnosti.

Ta toga sovražnost do senc je ironična, če pomislimo na Berkeleyjevo poznejše razkritje, da je imaterialist. Še bolj bistveno, Berkeleyjev eliminativizem glede senc tudi ne 'rešuje pojavov'. Še vedno obstajajo protislovne ocene natančne narave Berkeleyjeve teorije. Ali Berkeley misli, da je naš prostorski slovar dvoumen glede čutnih modalitet? Kakšna je razlika med neposrednim in posrednim zaznavanjem? Ali je Berkeley mnenja, da je naša vidna zaznava dvodimenzionalna? Sence pravzaprav predstavljajo težave ne glede na to, kakšni so odgovori na ta vprašanja. Odgovori na ta vprašanja pa utegnejo biti odvisni od omejitev, ki jih vsiljujejo sence. Z ustreznim obravnavanjem senc bi si Berkeley lahko odprl kraljevsko pot pri zaznavanju razdalj in tudi velikosti objektov (na primer s pomočjo vržene sence objektov).

## Literatura

Berkeley, G. (1732). *An Essay Towards a New Theory of Vision*. London.

Berkeley, G. (1948). *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne, Vol. 1*. Urednika Luce, A. A. in Jessop, T. E. London: Thomas Nelson and Sons Ltd.

*The Complete Mahabharata in English*, dostopno na <https://holybooks.com/mahabharata-all-volumes-in-12-pdf-files/>

Malebranche, N. (1997). *The Search after Truth with Elucidations of the Search after Truth*. Ur. in prev. Lennon, Th. M. in Olscamp, P. J. Cambridge: Cambridge University Press.

Gibson, J. J. (1950). *The Perception of the Visual World*. Boston: Houghton Mifflin.

Uršič, M. (2018). *Shadows of Being: Four Philosophical Essays*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.