СТУДИЈЕ

Чланак примљен 18. марта 2026.
Чланак прихваћен 1. јуна 2026.

Оригиналан научни рад

UDC 7.01
7.036/.038
DOI: 10.5937/newso2667011B

Мина Божанић[*]
Докторски кандидат
Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију

ПРОСТОРНО-ВРЕМЕНСКА ОРГАНИЗАЦИЈА МОДЕРНИЗМА ИЛИ ДА ЛИ СЕ МУЗИКА КАО УМЕТНОСТ У XX ВЕКУ МОЖЕ ТУМАЧИТИ КАО МОДЕРНИСТИЧКИ ДОЖИВЉАЈ (МУЗИЧКОГ) ПРОСТОР-ВРЕМЕНА?

Апстракт: У раду се испитује теза о специфичној просторно-временској организацији модернизма и њеног односа са феноменом простор-времена у уметностима. Пратећи закључке и становишта аутора из домена историје и теорије књижевности, социологије, историје, студија културе, филозофије и урбане географије, циљ чланка је укаже на кључне или преломне тачке у претпостављеном континуитету модернистичких тенденција које прожимају европску културу и друштво наведеног периода, а које се доводе у везу са специфичном просторно-временском организацијом овог феномена. Организација простор-времена која доминира модернизмом испитаће се на примеру уметности у периоду од *fin-de-siècle* до 60-их година XX века. Фокус

[*]Ауторкина контакт адреса: minabozanic88@gmail.com

ће бити на елементима промене уметничког доживљаја феномена простор-времена у овом периоду, за које се претпоставља да се јављају услед и захваљујући променама доживљаја простор-времена у модернизму.
Кључне речи: простор-време, модернизам, модерност, доживљај простор-времена, уметности

У савременој литератури која се бави тумачењима модернизма као покрета који, на одсудан начин, условљава идентитет западноевропске уметности и културе уочава се тенденција да се модернизам тумачи као скуп „вишеструких, полицентричних и периодичних манифестација трансформативних прекида и брзих промена" које су захватале „читав спектар политичких, економских, културних, технолошких, демографских и војних подручја унутар координирајућих друштава и цивилизација".[1] Према тумачењу теоретичарке књижевности Сјузан Стенфорд Фридмен (Susan Stanford Friedman), модернизам као „планетарни феномен" производи „наглашене, често екстремне и убрзавајуће промене које се шире кроз различите сегменте друштва", што доводи до тога да се модернизам као такав тумачи као руптура, „промена парадигме, геоисторијска трансформација на вишем нивоу."[2]

Становиште да модернизам није нити један нити јединствен у својој појавности, па самим тим ни у тумачењу и разумевању, заступа и музиколог Дејвид Мецер (David Metzer). Мецер наводи да се модернизам често поистовећује са новином и иновацијом. Имплицирајући „напуштање конвенционалног" ради стварања новог, аутор подсећа да је то тек једна од улога коју модернизам као такав носи.[3] Из тог разлога може се учинити да је историја модернизма, заправо, историја јединственог и хомогеног континуитета појма, што – сматра Мецер – није случај. Према његовом схватању, историја модернизма, јесте „историја

[1] Susan Stanford Friedman, *Planetary Modernism,* New York, Columbia University Press, 2015, ix.
[2] Ibid., 4.
[3] David Metzer, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century,* Cambridge, CUP, 2009, 4. и даље.

означена и континуитетом и прекидима", чиме се имплицира комплексност и вишезначност ове појаве.[4]

Дијалектичка природа модернизма, како се ишчитава из излагања теоретичара књижевности Петера Биргера (Peter Bürger), има заправо дубље корене, који постају уочљиви када се модернизам посматра и тумачи из аспекта општег друштвеног и културног феномена. Анализирајући издвајање уметности као аутономне области људског делања (што је важан догађај како за уметност, тако и за модернизам), Биргер наводи да није реч о „унилинеарном процесу еманципације (…) већ о процесу кога карактерише амбивалентност, што се огледа у освајању нових потенцијала уз истовремени губитак неких других".[5] Новонастала „естетика аутономије" – која се манифестује и кроз култ генија, нарочито у XIX веку – делује, наводи Биргер, као мач са две оштрице, јер уметника који се издвојио као самосталан субјект способан да ступи на капиталистичко тржиште са идејом или производом са циљем размене, заправо окреће против тог истог поретка и друштва, од којег се уметник, потом, све више отуђује.[6] Стога уметност настала у буржоаском друштву у периоду од средине XVIII до, условно, средине XX века почива на „тензији између институције и појединачног дела".[7]

Недоречености у погледу тумачења појма модернизам одражава се и на схватање феномена модерности у уметностима. Бавећи се појавом модернизма у музици и са њим у вези значењем појма модернизам, композитор Властимир Трајковић сматра да појам до сада није дефинисан на задовољавајући начин, нарочито са естетичког становишта, те се значење појма заснива пре на консензусу о томе шта је модерно а шта није, него на темељно изведеним уметничким и естетичким критеријумима. У том смислу, аутор наводи да се модерним сматра оно што подржава „промену, повлачење старог или

[4] Ibid., 8.
[5] Peter Bürger, *The Decline of Modernism,* translated by Nicholas Walker, reprinted edition, Cambridge, UK & Malden, MA, Polity Press, 2005, 6.
[6] Ibid., 11.
[7] Ibid., 18.

традиционалног, и напредовање авангардног".[8] Са естетичког становишта, наставља Трајковић, појам модернизма *en général* приписује се „идејама и идеалима просветитељства, док модернистичке уметничке форме и модернистичка идеологија доживљавају свој моментум *тек од око 1880-их*".[9] За аутора, један од симбола модернизма у музици јесте тоналитет, те се кроз низ дела насталих у другој половини XIX века (при чему посебно издваја оперу *Тристан и Изолда* Рихарда Вагнера [Richard Wagner]) може пратити не само криза тоналности – која се, сматра Трајковић, у историјском смислу разрешила око 1900. године – него и начини трансформисања модернизма као естетичке парадигме.[10]

Модернизам као појам

Како се и из претходно изложених погледа и тумачења наведених аутора може уочити, јасно је да појам модернизам и даље представља недовољно разјашњен и нејасно разграничен појам. Мада фигурира у дискурсу различитих дисциплина и упркос богатој литератури која, из најразличитијих углова и на различитим језицима, проблематизује овај комплексан и мултивалентан феномен, чини се да изостаје јасно сагледавање значења самог појма у контексту појединачних области у којима се он проблематизује, као и одређење појединих тумачења према јасном критеријуму, било да је он економски, филозофски, језички, естетички и слично, у односу на који се појам модернизам сагледава. Нарочито изостаје јасно разграничење појма модернизам и сродних појмова модерно доба, модернизација, модерно, модерност и авангарда, што уводи даљу нејасноћу и недоумицу у тумачење оних појава који потпадају под појмом модернизам, а у вези са конкретним временским периодом, као што је XX век.

[8] Vlastimir Trajković, „Thinking the Rethinking (of the notion) of Modernity (in Music)", у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Музички модернизам: нова тумачења,* Београд, Музиколошки институт САНУ, 2008, 27.
[9] Ibid., 28.
[10] Ibid., 29.

У контексту овог рада, под појмом модернизам сматра се скуп појава, идеја, догађаја и вредности који настају у садејству економских (јачање капитализма, нарочито од средине 19. века), религијских (слабљење хришћанске догме и погледа на свет) и друштвених (рађање грађанске, буржоаске класе) фактора или их иницирају на подручју западне Европе у периоду од средине XVIII до краја XX века. У том смислу, модернизам се најближе одређује на начин на који то чини и теоретичар уметности Мишко Шуваковић.[11]

У речнику модернизма, који подразумева појмове које круже око примарног појма модернизам и појављују се паралелно са њим, појам модерно доба означава хронолошку и историјску одредницу периода од почетка ренесансе или Колумбовог (Cristoforo Colombo) открића америчког континента 1492. године до експлозије првих атомских бомби у Хирошими и Нагасакију 1945. године. Суштински, модерно доба одсликава прелаз из „kršćanskog feudalnog sistema uspostavljanjem buržoaskog društva i građanske klase",[12] те обухвата скуп идеја и видова појавности модернистичких тенденција у једном динамичком сагледавању поменутог историјског периода.

Кључно за дефинисање појма модернизација, према урбаном географу Дејвиду Харвију (David Harvey), јесте ослањање на просветитељску идеју о бескрајном напретку,[13] коју филозоф Јирген Хабермас (Jürgen Habermas) види у „naporima [просветитељства, М. Б.] da razvij[e] objektivnu nauku, univerzalni moral i pravo, i nezavisnu umetnost", а на бази идеје о рационалности као „унутарње логике" просветитељства.[14] За Хабермаса, ова идеја остаје недовршена, те аутор модернизам сагледава као недовршен пројекат. Тумачење према којем се модернизација и

[11] Miško Šuvaković, „Modernizam", *Pojmovnik suvremene umjetnosti,* Zagreb – Ghent, Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 380.
[12] Ibid.
[13] David Harvey, *The Condition of Postmodernity,* Cambridge and Oxford, Blackwell, 1989, 99.
[14] Jirgen Habermas, „Modernost – jedan necelovit projekat", prevela Zdenka Petković-Prošić, u: Milan Damnjanović i Emina Kulenović-Grujić (ur.), *Umetnost i progres,* Beograd, Estetičko društvo Srbije – MRO Književne novine, 1988, 33.

прогрес, односно напредак или развој стављају у исту значењску раван карактеристичан је за друштвене науке.

Појам модерност (modernity) Харви тумачи као „непрекидан процес унутрашњих руптура и фрагментација" унутар самог модернизма.[15] Та инхерентна фрагментарност, која се и у претходно изложеним тумачењима овог феномена издваја као једна од његових најуочљивијих карактеристика (Стенфорд Фридман, Мецер), долази, дакле, од модерности, која се у овом контексту тумачи и разуме као суштина модернизма. Модерност се рефлектује као естетичка компонента модернизма из које потом произлазе и тумачења модернизма као естетичке парадигме.[16] Са друге стране, књижевни критичар и професор компаративне књижевности Матеј Калинеску (Matei Calinescu) модерност разуме као „временско/историјски концепт", који денотира „разумевање *садашњости у својој историјској присутности*", односно разумевање тренутка времена у којем се налазимо. Из свести о припадности садашњем тренутку и карактеру тог тренутка, вредностима и идејама које садашњост чине модерном, произлази однос према прошлости и будућности.[17] Калинеску уочава да се модерност манифестује кроз непрестану тензију између рационалног и ирационалног,[18] што доводи до фрагментарности у њеној појавности, коју у вези са модерношћу истиче и Харви.

Појам модерно одражава манифестацију једног од кључних аспеката модернизма, а то је ново. Наступајући као ново, модернизам чини радикалан отклон од прошлости, од старог и од традиције, што се у појединим тумачењима види и као отклон од класичног. Међутим, посматрање модернизма искључиво као манифестације новог

[15] D. Harvey, *The Condition…,* op. cit., 12.

[16] Харви напомиње да постоји разлика између модернизма, на пример, након 1848. године и модернизма након Првог светског рата, што кореспондира ставовима да је управо XX век заслужан за успостављање новог тумачења овог појма. Међутим, чини се да би се пре могло говорити о фокусираности на специфичан аспект појма модернизам у одређеним тумачењима, која производи утисак да се појам мења у односу на, како наводи Харви, перспективу и позицију посматрача. Уп. ibid., 25.

[17] Matei Calinescu, Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes, *symplokē,* 1, 1, 1993, 8–9, jstor.org/stable/40550352.

[18] Ibid., 6.

представља нестабилан терен, управо због природе новог, које се може освојити само краткотрајно, тачније док се друго ново не појави. Са друге стране, ново као императив стварања пратећи је аспект уметности од њеног постанка, те се не може посматрати као искључива карактеристика или примарно одређење модернизма. По тој логици, свако испољавање новог значило би и испољавање модерног, а то није увек случај. Стога се модерно схвата на начин на који то предлаже песник Шарл Бодлер (Charles Baudelaire), који је у великој мери заслужан за опис појаве у тадашњој уметности и естетици коју је назвао *modernité.* Према његовом схватању, модерно одражава специфичан однос уметника према стварности и, нарочито, садашњем тренутку, који се не може поновити, научити из прошлости или имитирати.[19] У том смислу, модерно се темељи на разумевању модерности, онако како је – на трагу Бодлера – тумачи М. Калинеску.

Најзад, однос између појмова модерно и авангардно, који, чини се, произлазе из примарне дискурзивне и значењске равни у којима фигурирају појмови модернизам и авангарда, представљају чвориште студија које у свом фокусу имају модернизам у музици и уметностима. С тим у вези, музиколошкиња Мирјана Веселиновић-Хофман своје тумачење појма авангарда фундира у теорији авангарде Питера Биргера, те сматра да је појам авангардно и, с њим у вези, авангардно ново значењски ужи појам од новог, који карактерише и модернизам.[20] Према њеном схватању, појмови модерност и модерно као специфични проблеми уметности XX века, одражавају „kontinuitet u razvoju određene delatnosti", што са авангардним није случај.[21] Авангардно се јавља као „novina u okviru jednog vrlo određenog društveno-ekonomskog i estetičkog kompleksa, na jednom strogo definisanom stupnju umetničke prakse".[22] Из тога следи да је авангардно један специфичан и крајње заоштрен вид појавности новине, односно модерности у ширем смислу, које има јасно дефинисан опсег циљева које, у складу са изворном етимологијом

[19] Ibid., 2–3.
[20] Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas,* Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 7.
[21] Ibid., 8.
[22] Ibid., 7.

термина авангарда, стреми да оствари на један радикалан и често деструктиван начин. У том смислу, авангарда се не може сматрати синонимом за модернизам у уметностима XX века, како то сматрају Веселиновић-Хофман и Шуваковић,[23] већ – ближе становишту Дејвида Харвија – чворишном тачком модернизма XX века и његовим, свакако, најинтригантнијим (али не и јединим) аспектом.[24]

Простор-време као појам

Индикативно је да су трансформације појма простор-време у филозофском, научном и уметничком дискурсу најинтензивније у периоду од средине XVIII до средине XX века, што кореспондира фундирању модернизма као доминантне филозофске, културолошке, естетичке и уметничке парадигме.[25]

Простор-време као појам и категорија део је филозофских и научних промишљања још од античких времена.[26] Разматран првобитно у оквирима метафизике, филозофске дисциплине која се бави оностраним, односно комплексним питањима везаних за саму људску егзистенцију, природу и универзум као такав, појам простор-времена постепено је прешао у дискурс природних наука, првенствено физике и математике, да би потом нашао примену и у друштвеним и хуманистичким наукама. Може се рећи да је дискурс о простор-времену развијан нелинеарно, иако је интересовање за појам константно. Као једна од тема у оквиру филозофије као опште науке о са/знању, појам простор-време прелази у домен метафизике, космологије и епистемологије, да би се расправа о

[23] M. Šuvaković, „Modernizam", op. cit, 380; Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni,* Novi Sad, Matica srpska, 1997, 16.
[24] D. Harvey, *The Condition…,* op. cit., 12.
[25] Daniel Bell, *The Cultural Contradictions of Capitalism,* New York, Basic Book, Inc., 1978, xxi–xxii.
[26] Јамерова (Max Jammer) студија доноси информацију о томе да је и праисторијски човек имао одређену идеју о простор-времену, која је била искуственог (доживљајног) карактера и подразумевала је простор-време као неуређени скуп смерова и праваца који су имали одређену аналогију са човековим емоционалним доживљајем. Max Jammer, *Concepts of Space*, third enlarged edition, New York, Dover, 1993, 7–8.

овом појму паралелно наставила у оквиру специјализованих области сазнања попут астрономије, математике, геометрије и физике. Одатле, проблематика простор-времена проналази примену и у друштвеним и хуманистичким наукама, пре свега историји, географији, социологији, когнитивној лингвистици, студијама културе и уметности, естетици, феноменологији, онтологији и теорији уметности.

За тумачење појма простор-време у уметностима, нарочито у контексту модернизма, од круцијалног значаја јесу Кантово (Immanuel Kant) разумевање простора и времена као *a priori* облика људског сазнања и концепција просторно-временског континуума као четвородимензионалне многострукости,[27] на којој је, између осталог, радио и Ајнштајн (Albert Einsten). Трагајући за изворима нашег сазнања, а кроз везу између мисаоних концепата и људског искуства, Кант је установио појмове простора и времена као *a priori* облике интуиције, који предодређују читаво наше искуство и обликују наш доживљај у простору и времену.[28] У његовој интерпретацији, простор и време појављују се као „*предуслов* свег знања", односно – како наводи филозоф Владимир Тасић – као обрасци према којима се наше искуство обликује, што омогућава нашем уму да формира концептуалне оквире који ће, у повратној спрези, објаснити наше искуство.[29] Са друге стране, Ајнштајн је кренуо од претпоставке да простор и време не условљавају наше сазнање на начин на који је то тврдио Кант. Како филозофкиња Јелена Димитријевић демонстрира, Ајнштајн је сматрао да „predstavu o vremenu [и простору, М.Б.] dobijamo putem čulnog opažanja", те се у складу са променама теоријских модела мења и схватање времена. Како су простор и време међусобно зависни, они нису изотропни, односно не показују иста својства у свим правцима и нису апсолутни, односно непроменљиви.[30]

---

[27] Многострукост у математици и геометрији означава апстрактан тополошки простор, код којег се у близини сваке тачке препознаје класичан еуклидски простор, али је глобално многострукост знатно сложенија, затворена или закривљена.

[28] Vladimir Tasić, *Mathematics and Roots of Postmodern Thought,* Oxford, OUP, 2001, 11.

[29] Ibid., 11–12.

[30] Jelena Dimitrijević, „Kantovo i Ajnštajnovo shvatanje vremena", *Theoria 1,* 69, 2026, 123–124.

Појмови простора и времена у Кантовој *Критици чистога ума* (Kritik der reiner Vernunft, 1781) подразумевају еуклидски, односно заравњени простор и линеарно време као једину могућност доживљаја стварности.[31] Модел просторно-временског континуума, пак, темељи се на другачијем схватању односа и улоге простора и времена у континууму. Према филозофу Милошу Арсенијевићу, у Ајнштајновом схватању време представља једнодимензионални бесконачни *разгранати* континуум. Такво време не обухвата све догађаје на јединствен начин, већ постаје „lokalno, to jeste nerazdvojno povezano s *mestom* događanja".[32] У томе је суштина објашњења просторно-временског континуума, који се у физици разуме као „скуп свих места-у-тренутку-времена или свих тренутних и могућих догађаја" (the set of all places-at-a-time or all actual and possible events).[33]

Кључна разлика између Кантовог разумевања простора и времена и концепта просторно-временског континуума јесте што су, за Канта, простор и време потпуно независни: догађаји у простору не утичу на појавност времена и *vice versa*. То указује на хомогеност простора и времена: било услед деловања унутрашњих или спољашњих фактора, карактеристике апсолутног простора и апсолутног времена остају исте за све. Са друге стране, просторно-временски континуум прихвата нееуклидске геометријске моделе простора, који су развијани од XIX века,[34] што уводи другачија опажања стварности, али и преиспитује појам једнодимензионалног времена „kao nepromenljive subjektivne forme opažanja".[35] У тој концепцији, простор и време се међусобно прожимају на тај начин што брзина, према специјалној теорији релативитета, утиче на успоравање времена и контракције простора, док маса, према општој теорији релативитета, утиче на закривљеност простор-времена, које, у

[31] V. Tasić, *Mathetmatics…,* op. cit.; J. Dimitrijević, „Kantovo…", op. cit., 124.
[32] Miloš Arsenijević, *Vreme i vremena,* Beograd, Dereta – Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2003, 63. 70–71. Аутор наводи да је до друге половине XIX века доминантна била Аристотелова теорија континуума, која је признавала могућност бесконачне дељивости времена, али не и његову актуалност. Видети: ibid., 23–28.
[33] Michael Friedman, *Foundations of Space-Time Theories,* Princeton, Princeton University Press, 1983, 32.
[34] V. Tasić, *Mathetmatics…,* op. cit., 21. и даље.
[35] J. Dimitrijević, „Kantovo…", op. cit., 123.

узрочно-последичној спрези, утиче на кретање масе. Другим речима, „razlike između vremenske koordinate i prostornih koordinata nema", а разумевање простор-временског континуума зависи од позиције посматрача.[36]

Мада се из Кантове и Ајнштајнове концепције простор-времена наслућује онтологија простора и времена, она за уметности представља једно од фундаменталних питања. Реч је, дакле, о питању реалности тока времена, што припада онтолошком одређењу статуса времена, односно начину његовог постојања. У том смислу, Арсенијевић разматра два типа временских односа: односе пре-после, односно *раније-касније* и односе прошлост-садашњост-будућност. Он наводи да су „za razumevanje toka vremena […] potrebna *različita vremena*", која ће обухватати, пре свега, разлику између прошлости, садашњости и будућности под условом да се њихово разликовање не може свести на разликовање ранијег, једновременог и каснијег. Пре тога, неопходно је да се разликовање ранијег и каснијег установи „*po tome* što je jedno od stanja sveta *sadašnje,* čime ostala stanja bivaju određena kao *prošla* ili *buduća,* u zavisnosti od toga da li su ranija ili kasnija od onoga koje je *sadašnje*".[37] На тај начин се два типа односа међусобно прожимају и условљавају, што их чини неодвојивим. Природа њиховог односа може се схватити као „истовременост разновременог", што се, у дискурсу уметности, јавља кроз проблематизовање односа између историјског и календарског времена у контексту расправе о стилским епохама.[38]

Међутим, разумевање простор-време у уметностима не темељи се увек на стриктном и доследном уважавању геометријских или физичких карактеристика простор-времена, а чини се ни уважавању међусобне прожетости просторних и временске димензије простор-време

[36] Ibid., 124. Ауторка се реферише на став физичара Стивена Хокинга (Steven Hawking).

[37] M. Arsenijević, *Vreme…,* op. cit., 151–152.

[38] Reinhart Koselleck, *Futures Past. On Semantics of Historical Time,* translated by Keith Tribe, New York, Columbia University Press, 2004, 95, 238; Немања Совтић, „Да ли је стилска епоха *историјско време* у уметности? Мисао Драгутина Гостушког у светлу једног одсудног појма", у: Катарина Томашевић и Бојана Радовановић (ур.), *Искошени угао Драгутина Гостушког: тематски зборник,* Београд, Музиколошки институт САНУ, 2024, 65–84.

континуума. На примеру истраживања визуелних уметника Алистер Бурли (Alistair Burleigh) и Роберт Пеперел (Robert Pepperell) и психологиње Никол Рута (Nicole Ruta) закључује се да се уметничко разумевање перспективе у визуелним уметностима често не подудара са математички прецизним прорачунима, јер људско око и сагледавање стварности, односно просторно-временских односа, кроз око уметника нису сасвим математички прецизни.[39] У вези са тим, феномен простор-времена у уметностима ближи је филозофском појму идеалног или, пак, имагинарног простора и феноменолошком појму доживљеног времена.

Такође, јасна је и немогућност потпуног преношења појма простор-време, у значењу просторно-временски континуум или четвородимензионална диференцијабилна многострукост, на тумачење простор-времена у уметностима, било на нивоу појавности уметничког дела као предмета естетичких истраживања или на нивоу појавности уметничког дела у доживљају,. С обзиром на то да значајну улогу у оба случаја има људска свест која није у стању да перципира континуум онако како се појављује у стварности, простор-време у уметностима се ‘разлаже’ на феномен простора и феномен времена, који на интересантне начине доминирају нашом перцепцијом.

У контексту овог рада, простор-време тумачи се у значењу Кантовог појма „ствар-за-нас”,[40] односно као феномен који је инхерентан појму и појави уметничког дела у нашој перцепцији. Појам простор-време, у смислу просторно-временски континуум, уводи се у дискурс уметности, теорије, науке о уметностима и естетике као когнитивна метафора за анализу, тумачење и разумевање односâ који се успостављају на макро- и микроплану једног дела и између различитих уметничко-изражајних компоненти и њихових елемената на тематском, композиционом или тоналном и структуралном плану.

Од нарочитог интересовања за бављење феноменом простор-времена у уметностима јесте како се, заправо, просторно-временске компоненте, попут димензија висине, ширине и дубине, односно димензија

[39] Alistair Burleigh, Robert Pepperell, and Nicole Ruta, „Art and the Geometry of Visual Space”, in: Tamar Flash and Alain Berthoz (Eds), *Space-Time Geometries for Motion and Perception in the Brain and the Arts,* Springer, 2021, 130–133.
[40] J. Dimitrijević, „Kantovo…”, op. cit., 122.

прошлости, садашњости и будућности, односа пре-после транспонују кроз уметнички медиј и средства уметничког језика, а потом преносе кроз доживљај уметничког дела до посматрача, гледаоца, читаоца или слушаоца, који им, у рецепцији уметничког дела, додељује значење и смисао. Стога се простор-време у уметностима претежно тумачи у домену феноменологије и/или онтологије уметности, са свешћу да сâм појам има значајну, богату и дугу историју, која потиче из дискурса филозофије и науке.

Модернизам и простор-време: координате

Приликом истраживања феноменâ модернизма и простор-времена интересантно је уочити начин на који се они прожимају и, посебно, какве односе при томе стварају. На појмовном нивоу, уочава се тенденција да се одређене карактеристике модернизма попут фрагментарности, не/линеарности тока времена, убрзања тока времена, контракције или ширења простора и слично замењују физичким карактеристикама појма простор-време на врло алузиван начин. Често се говори о темпоралности модернизма, географијама модернизма, просторима утопије која се повезује са модернистичким схватањем света у више-мање метафоричном смислу, на нивоу општег концептуалног оквира за тумачења одређених појава унутар модернизма као покрета у европској филозофији, култури и уметности. Оно што је заједничко за приступе појму простор-времена у друштвеним и хуманистичким наукама јесте што се овај појам најчешће узима у раздвојеном облику, при чему се анализира само једна, док се друга компонента стварности подразумева или искључује.

На феноменолошком нивоу, модернизам се разуме као дух времена, културна клима или друштвена атмосфера која карактерише модерно, грађанско друштво и модерни живот у граду, односно метрополи. Вредности модернизма у културном смислу сконцентрисане су око појма „ново", у већини случајева синоним за „модерно", а у најширем смислу схваћен као „савремено" или „од овог времена". Иако новина неминовно застарева, прелазећи у класично, модернизам се непрестано опире

природном процесу застаревања. У том опирању, он се појављује као револт и побуна против традиције/прошлости/старог, као дестабилизација идентитета и јачање субјективитета, као немогућност да се дефинишу универзалије у филозофском смислу. Одбацивање традиције значи неприхватање континуитета као датости, што условљава перцепцију модернизма као руптуре или преокрета, као поништење логике временског следа прошлост-садашњост-будућност и односа пре-после. Одбацујући континуитет, модернизам као да се противи и појавности просторно-временског континуума, што тензије унутар модернизма чини још снажнијим, а његову појавност у уметностима још заоштренијом.

Социолог Данијел Бел (Daniel Bell) истиче да култура модернизма постепено губи на својој кохерентности, што резултира карактеристичном поливалентношћу културних појава и условљава фрагментарност модернизма у перцепцији.[41] Према његовом становишту, суштински проблем модерности, као есенцијалне компоненте модернизма, јесте *духовна криза* (a spiritual crisis). Раздвајањем религије и културе и слабљењем религије као дотадашњег структурног тежишта навели су модернистички субјект да потражи нова духовна упоришта. Потрага за „узбуђењем и значењем у књижевности и уметности" водила је утемељењу модернизма као културног модела.[42] У модернизму, појединац и његов поглед на свет постају релевантни критеријум за одређивање културних вредности. Као последица непостојања стабилног, објективног критеријума вредности јавља се доминација имагинарног и фантазије у периоду од средине XIX века, при чему свачија перспектива постаје она права, апсолутна перспектива.

У таквом окружењу, појединац постаје дезоријентисан у времену и простору. Како наводи музикологиња Тијана Поповић Млађеновић, фантазијски принцип доноси ослобађање од геометријске уређености простора и стриктне секвенцираности времена, истичући децентрираност субјекта као примарну одлику његовог несвесног.[43] Како

[41] D. Bell, *The Cultural…,* op. cit., 86. и даље.
[42] Ibid., 28–29.
[43] Tijana Popović Mladjenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja,* Beograd, FMU, 2009, 347–349.

је граница између Ја и света порозна, нарочито у периоду од *fin-de-siècle* и првим деценијама XX века, унутрашњи доживљај света преноси се на спољашњост, замењујући објективну стварност. Тако модернизам, према Беловом тумачењу, „инсистира на безначајности изгледа и тежи да открије подврсте имагинације", што иницира потребу да се стилистички *замрачи* (eclipse) дистанца, било физичка, друштвена или естетичка. Замрачење дистанце узрокује доживљај *апсолутне присутности* (the absolute presentness), што се манифестује кроз симултаност и непосредност искуства, односно кроз доживљај садашњости, као битне одреднице модернистичког доживљаја простор-времена. Тематски, фокус се помера на појединца, тачније његово Ја, представљајући га као биће способно да укине границе сопственог Ја у потрази за оним што је изван њега и света.[44]

Дејвид Харви сматра да је све до 70-их година XX века на снази била криза представљања простор-времена, настала као последица прихватања убрзане модернизације, јачања спреге између новца, времена и простора у новом капиталистичком поретку и технолошког развитка. Харви наводи да су модернистичка вишеструка перспектива и релативизам у тумачењу епистемолошка потреба да се свет разуме као „јединствена, мада комплексна, свеобухватна реалност", односно као просторно-временски континуум.[45] Како је та реалност бележила свеопшти раст, напредак и убрзање у домену економског, политичког и друштвеног живота, модернизам у Харвијевом тумачењу представља „проблематичан и променљив естетички одговор на услове модерности, настале услед специфичног процеса модернизације."[46]

Конфликтност друштвених односа одсликавала се у модернистичком *јединству нејединства*, својеврсном парадоксалном јединству, које је почивало на несигурности, неизвесности и фрагментарности, при чему су се значења простора, времена и простор-времена константно мењала. Уместо разума, филозофске, политичке, па и естетске категорије *par excellence*, као уједињујући принцип мисаоних, друштвених и

[44] D. Bell, *The Cultural…,* op. cit., 47.
[45] D. Harvey, *The Condition of…,* op. cit., 30.
[46] Ibid., 99.

уметничких покрета појављује се свеопшта естетизација, која из домена уметности прелази и на домен свакодневног и јавног живота, што је најеклатантније у деловању авангардних покрета са почетка XX века.[47] Стога се чини се да је поље естетике, која настаје заједно са јачањем модернизма средином XVIII века, потенцијално одсудно за разумевање модернизма и простор-времена на начин на који се они сагледавају у контексту науке о уметностима.

Кроз приказивање света, како спољашњег тако и унутрашњег, модернизам тежи да створи свет за себе, *свет између* (die Zwischenwelt), *свет поред* (die Nebenwelt), како то наводи филозоф Жан-Франсоа Лиотар (Jean-François Lyotard), реферишући се на сликара Паула Клеа (Paul Klee).[48] Креирајући такав један свет, модерност доводи до стварања новог осећаја, а то је узвишено, за Лиотара „можда једини вид уметничког осећаја који описује модерно."[49] Истражујући појаву модерности у контексту уметности, аутор открива и специфичан однос који овај феномен гради према времену и простору. За модернизам и модернистичку естетику, простор и време представљају „неопходне форме *естезиса*".[50] Стога аутор сматра да је питање простора и времена у уметностима централно за модернизам.

Имајући у виду кризу научног схватања простор-времена, те прелаз са модела њутновског апсолутног простора и времена на релативистичко простор-време модерне теоријске физике, од краја XIX века приметна је промена парадигме у научним дисциплинама које су уско повезане са проблематиком тумачења времена (аритметика), простора (геометрија) и покрета (механика).[51] Лиотар ову кризу посматра као *кризу фундамената* (crisis of foundations),[52] која има знатно снажније импликације на поимање уметности и, кроз њих, феномена простор-времена. У том

[47] Ibid., 11–12, 18.
[48] Jean-François Lyotard, *Inhuman,* translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Polity Press, 1991, 97.
[49] Ibid., 93.
[50] Ibid., 110.
[51] Ibid., 116.
[52] Ibid., 173.

контексту долази и до преиспитивања статуса уметности, имплицитно доводећи у питање проблематику простора и времена у уметностима.[53]

Мада питање простора и времена у уметностима јесте првенствено питање начина представљања (mode of representation), у XX веку приметна је тенденција да се простор-време тумачи и посматра кроз свеукупан медиј уметности, уметнички језик, технику и изражајна средства. Другим речима, питање о уметничком медију, језику уметности, па и – како и сам Лиотар истиче – статусу уметности дубоко је прожето са питањем о природи простор-времена. Иако Лиотар ове увиде не разрађује, чини се да је питање представљања простор-времена кроз уметности тек једно у низу питања која се отварају када се доведу у везу модернизам као доминантна парадигма, простор-време и уметности. Оно што се назире иза ове расправе тиче се немогућности доследног преношења простор-времена као стварности или „света-по-себи" у тумачење уметничког доживљаја, јер доживљајем уметности доминирају или време или простор, стварајући тако утисак непомирљивости између два елемента просторно-временског континуума. Стога се, вероватно, јављају и класификације уметности на просторне и временске, које посредно обликују и дискурс о феномену простор-времена у уметностима.

Модернистички доживљај времена почива на непрестаној тензији између онога што је субјективни, унутрашњи доживљај времена и онога што се појављује као метафизичка или историјска концепција времена. Стога постојање више темпоралних модуса или, према схватању историчара Рајнхарта Козелека (Reinhart Koselleck), временских слојева (Zeitschichten), подразумева истовремено дејство линеарног и континуираног, цикличног и/или дисконтинуираног и фрагментарног времена, али у својеврсној временској асинхронији.

Модернистички доживљај простора може се тумачити из угла хетеротопија, које дефинише филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault). Пишући о *другим просторима* (des espaces autres), тачније просторима који се формирају изван субјекта, у ширем друштвеном контексту, аутор наводи да хетеротопије садрже стварне тачке у простору, са снажним

[53] Ibid., 113.

упориштем у култури и са могућношћу да се тачке у простору појављују како истовремено, тако и у инверзији. Мада су „изван свих места", хетеротопије имају упориште у реалности, што их разликује од утопија.[54]

Ако би се модернистички доживљај времена и простора обухватио у модернистички доживљај простор-времена, онда би он обухватаио перцепцију вишеслојног времена унутар имагинарног или идеализованог простора. Идеализовање простора, било кроз Фукоове хетеротопије или чисте утопије, вођено је идејом о бољој будућности, односно тежњом да се садашњи (и прошли) тренутак у потпуности превазиђе, јер ће неминовно застарети. Док је у садашњости, модернистички субјекат као да је у процепу између жеље за оним што долази и незадовољством, па и аверзијом према ономе што је било. Како је модернистички доживљај простор-времена изразито субјективан и прелама се кроз индивидуалну свест субјекта, и поред покушаја да се подведе под једно значење не може се избећи његова варијабилност, отвореност и полицентричност, што се манифестује кроз алузивно тумачење основног појма простор-време у дискурсу уметности.

Просторно-временска организација модернизма и феномен простор-времена у уметностима XX века

Несумњиво је да постоји неколико карактеристичних појава које се могу издвојити у контексту расправе о повезаности модернизма и простор-времена као феноменâ и, посредно, тумачења модернистичког доживљаја света кроз феномен простор-времена у уметностима. Реч је о убрзању простор-времена, компримовању време-простора,[55]

[54] Mišel Fuko, „Druga mesta", prev. Pavle Milenković, u: Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.), *Mišel Fuko 1926–1984–2004 hrestomatija,* Novi Sad, Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, 31. и даље. Индикативан је преводиочев избор речи „место" за француску реч „l'espace", која јасно означава простор, с обзиром на то да место и простор нису синоними ни у филозофском, ни у научном смислу.

[55] Термин „време-простор" (time-space или timespace) проналази се у дискурсу друштвених наука, пре свега географије. Up. Jon May and Nigel Thrift, „Introduction", in: Jon May and Nigel Thrift (Eds), *Timespace: geographies of temporality,* London – New York, Routledge, 2001, 1–47. У дискурсу музикологије, термин „timespace"

фрагментацији, дисконтинуитету, нелинеарности, спацијализацији (опросторењу) времена и слично. Ове појаве не јављају се увек истовремено, али се често преклапају. Мада имају своје почетке и различито вођене токове, индикативно је да се њихов интензитет у значајној мери појачава од друге половине XIX века. За потребе овог рада, однос између модернизма и простор-времена, а кроз модернистички доживљај простор-времена у уметностима, тумачиће се кроз убрзање стилских епоха.

Сагледавајући историјски ток уметности од периода ренесансе до средине XX века, на први поглед се може установити да постоји мимоход између музике и осталих уметности. Ово заостајање музике композитор и музиколог Драгутин Гостушки види као теоријски проблем, сматрајући да је хронолошко одређење почетка ренесансе истовремено и хронолошко одређење почетка модернизма у свим уметностима.[56] У његовој теорији стила, повратак на класичне, односно античке норме представља „najjednostavniji i najsigurniji kriterijum po kome određujemo pojavu Renesanse", што се у музици не уочава.[57]

Са друге стране, смена „približavanja i udaljavanja u odnosu na antički model" у европској култури представља за Гостушког једну законитост која уређује начин на који се историјски ток уметности одвија. Ове смене делују тако што „udaljavanja napreduju postepeno i traju dugo – dok su vraćanja relativno nagla".[58] Међутим, од средине XVIII века (или од почетка Француске револуције), убрзање тока времена рефлектује се кроз уметности као ритам смењивања уметничких стилова. Гостушки пише да „pravilne smene pojedinih stilskih epoha nisu praćene međusobno ravnomernim trajanjem", што се „javlja u formi pravilnog ubrzavanja, odnosno kao progresivno skraćivanje relativno homogenih istorijskih intervala."[59]

користи музиколог Ерик Кристенсен (Eric Christensen). Up. Erik Christensen, *Musical Timespace,* Aalborg, Aalborg University Press, 1996.

[56] Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti,* Beograd, Prosveta, 1968, 62.

[57] Ibid., 64.

[58] Ibid., 132.

[59] Ibid., 134–135.

Ова контракција стилских епоха довела је до тога да се све уметности ‘сусретну’ током друге половине XIX века, а затим и да свој пут наставе даље заједно. Поред трансформације просторно-временских односа у контексту претпостављеног линеарног тока уметности, што се одражава кроз убрзање и контракцију стилских епоха, трансформисање односа према простор-времену у уметностима уочава се и на плану доживљаја уметничког дела. У том смислу, Гостушки наводи да се простор и време у уметностима понашају као форме исте морфолошке основе, које су укорењене у стварности. Штавише, за потребе уметничке анализе просторне карактеристике могу се преводити у временске и обрнуто, при чему резултати остају исти, јер „između prostora i vremena nema antinomije”.[60]

Према Гостушком, „Prostor i Vreme su dve simetrično postavljene forme u kojima se svet može posmatrati potpuno nezavisno”, што јесте у опречности са схватањем просторно-временског континуума. Ауторово схватање знатно је ближе Кантовом одређењу појмова простор и време, са том разликом што их Гостушки посматра као „еластичне форме” у психолошком смислу.[61] То значи да се, превођењем у свест, реалност простор-времена мења и прилагођава људској свести, што је у складу са уметничким начином рада са феноменом простор-времена. У том смислу, простор-време је еластично у тој мери што се „moje *sada* i moje *ovde* mogu […] protegnuti od graničnog vremena nervnog mehanizma do sveukupnosti života”.[62] Најзад, ни време ни простор нису мисливи без материје, било у виду форме или трајања, односно покрет, који је „sukcesivna *promena forme* datog prostora” која се може опажати у времену, али никада истовремено, као простор-време континуум.[63]

Ако се уметности могу посматрати као целина, а појединачне уметничке тенденције од симболизма-импресионизма 1860-их, преко авангарди раног XX века, до високог модернизма 1960-их као манифестације појединих модернистичких идеја, да ли се може претпоставити да се у оквиру сваке појединачне уметности уочавају

[60] Ibid., 158.
[61] Ibid., 158–159.
[62] Ibid., 159.
[63] Ibid., 166.

идентичне тенденције, исказане језиком специфичним за дату уметност? Другим речима, како се поједини аспекти модернистичког доживљаја простор-времена као имагинарног или идеализованог простора и вишеслојног времена манифестују кроз или, барем, подстичу доживљај простор-времена у уметностима?

Сликарство и вајарство

Интересовање за ново поимање времена и простора евидентна је у футуризму. Уметници попут Умберта Бочонија (Umberto Boccioni), Карла Каре (Carlo Carrà) и Ђакома Бале (Giacomo Balla) посезали су за разним техникама приказивања модерног човека у модерном окружењу, граду, затим за приказивањем различитих динамичних сцена из свакодневног живота, као и приказивањем новог саобраћајног средства, авиона. Манифест футуризма, чији је аутор Филипо Томазо Маринети (Filippo Tommaso Marinetti), експлицитно разоткрива да су уметници постали свесни новог доба, доба брзине, прогреса и непрестане иновације, доба модерности која мора да завлада читавом италијанском културом и уметношћу. Технологија и машине представљају пријатеље уметника, те су футуристи тражили начине да их инкорпоријају у уметничку праксу.

Чини се да су футуристи почели дубље да истражују аспекте простор-времена (нарочито брзину и кретање) око 1912. и 1913. године. Тада, наиме, настају кључна дела која за уметнике представљају семинална остварења, а за футуристички покрет у целини парадигматичне примере футуристичке естетике и уметничке теорије. Реч је о скулптури *Јединствене форме континуитета у простору* (Forme uniche della continuità nello spazio, 1913) Умберта Бочонија[64] и слици *Апстрактна брзина + звук* (Velocità astratta + rumore, 1913–4) Ђакома Бале. У наведеним делима, јасна је тежња ка изражавању покрета и кретања, било у скулптури, било у сликарству. Такође, футуристичка дела готово да не приказују прошлост, већ готово искључиво садашњост или, пак,

[64] Бочони је и аутор списа *Технички манифест футуристичке скулптуре* (Manifesto tecnico della scultura futurista) који је објављен 1912. године.

будућност. Но, интересантно је да је перспектива још увек геометријска и наклоњена посматрачу.

Очување перспективе није случај са остварењима кубизма. Уместо тога, геометрија постаје саставни део кубистичке технике (фацетовање), што омогућава приказ једног предмета из више различитих перспектива истовремено. Овај поступак представља радикалан прекид са дотадашњом праксом приказивања, јер омогућава оно што, заправо, није било до тада замисливо – приказивање целине и њених делова у истом тренутку и на истом простору. Тиме кубистичка естетика у фокус ставља фрагментарност као централно питање доживљаја простор-времена, имплицитно преиспитујући однос између целине и фрагмента. Могућност доживљаја целине на основу њених делова у дискурсу филозофије истог периода формулисано је као питање доживљаја феномена простор-времена као тока, при чему се целина тек претпоставља, а доживљава се само појединачни моменат, овде-сада.

Флуидност, па и савитљивост простор-времена постаје централна тема истраживања и остварења уметника надреализма. Стављајући у фокус несвесно, имагинарно, фантазију и различите екстремно индивидуализоване перцепције стварности, надреалисти су омогућили сагледавање феномена простор-времена на један несвакидашњи начин. Еклатантни примери јесу измештање фокуса слике у Де Кириковој (Giorgio de Chirico) *Црвеној тврђави* (Le tour rouge, 1913) или, пак, релативистичка дисторзија времена и простора у Далијевој (Salvador Dalí) слици *Упорност памћења* (*La persistència de la memòria,* 1931).

Током 1950-их и 1960-их, долази до интензивног интересовања за саму геометрију, за правилности и прорачуне који се потом инкорпорирају у сликарски или вајарски медиј или, пак, постају уметничка дела *per se*. Ова тенденција не уочава се само у центру европског модернизма, него и на периферијама. У том смислу, интересантан је пример румунске уметничке сцене 1950-их и 1960-их година, коју су обележиле *Група 111* (1965–1969) и *Сигма* (1969–1980). Међу оснивачима групе били су уметници Штефан Берталан (Ştefan Bertalan) и Константин Флондор

(Constantin Flondor), у чијим делима геометријски прикази простора и времена имају истакнуто место.[65]

Архитектура

Пишући о капиталистичкој логици постмодернизма, књижевни критичар и теоретичар марксизма Фредрик Џејмисон (Fredric Jameson) наводи да је, архитектонском смислу, „модернистички простор нудио себе као *novum,* као пробој нових форми живота самог", као први знак доласка новог доба.[66] Као покрет који је опсесивно присвајао и еманирао ново, модернизам је пасионирано проучавао израњање тог новог и онога што ће из њега настати. Та одлика модернизма, сматра Џејмисон, водила је ка „великом модернистичком миту о стварању радикално новог простора Утопије који ће моћи да преобликује читав свет".[67]

Стога управо поље архитектуре приказује промене у естетици модернизма на најупечатљивији начин.[68] Ова естетика, коју Џејмисон назива естетиком *когнитивног мапирања* (cognitive mapping), омогућава приказивање фрагмената субјекта једној широј и „неприказивој тоталности, која у себи садржи структуре друштва као целине".[69] Архитектура одсликава, дакле, аспекте оне урбане модерности, модерности која стреми ка будућем, ка још немишљеном, ка оном што ће модерног човека изместити из прошлости и омогућити му помало нереалну садашњост.

---

[65] Изложба *Утопија и истраживање. Темишварске експерименталне групе 111 и Сигма (1966–1981),* куратор Илена Пинтилије (Ileana Pintilie), Национални музеј уметности Темишвар, mnart.museum/en/project/utopia-and-research-timisoara-experimental-groups-111-and-sigma-1966-1981/. Изложба је у поставци од 27. децембра 2024. године.

[66] Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, Duke University Press, 1991, 163.

[67] Ibid., 104.

[68] Ibid., 2.

[69] Ibid., 51.

Са друге стране, историчар Карл Шорски (Carl Schorske) види модернистичку архитектуру као ‘културну критику’, чији је еклатантан пример бечка Кружна улица (Ringstraße). Са једне стране, овај огромни, готово хомогени простор обиловао је монументалним историјским зградама класичног стила (музеји, позоришта, зграде општинске управе итд.), што је био директан удар на тадашњи анти-историјски став модерниста. Са друге стране, овај архитектонски простор отварао је и питање да ли је архитектура искључиво умеће градње (што подразумева, пре свега, функционалност) или је то уметност попут сликарства или вајарства, те садржи естетичку вредност.[70]

Тумачећи појаву модерне у уметностима и њених итерација као постмодерне и друге модерне, историчар архитектуре Хајнрих Клоц (Heinrich Klotz) истиче да је „захтев за самоутемељењем модерне водио […] ка радикалности иновације која је одбацила сваку историјску парадигму”.[71] Као један од примера, Клоц истиче остварења архитекте Миса ван дер Роеа (Ludwig Mies van der Rohe), чија архитектура „обелодањује праву суштину конструкције и користи карактеристику нових материјала да би се потпуном новином својих облакодера од челичних оквира и бетонских костура истовремено ослободила историјских стилских узора”.[72] Модернистички захтев да се ствара *ab ovo,* који Клоц види као уједињујући аспект „свих праваца и родова модерне уметности и архитектуре”,[73] усмеравао је поетике уметника попут Ле Корбизијеа (Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier), Валтера Гропијуса (Walter Gropius) и Јакобуса Питера Оуда (Jacobus Johannes Pieter Oud) ка „једноставним и рационалним облицима геометрије”, као финалној потврди модерности њихових дела.[74]

[70] Carl Schorske, *Thinking with History,* Princeton, Princeton University Press, 1998, 157–171.
[71] Хајнрих Клоц, *Уметност XX века. Модерна – постмодерна – друга модерна,* превео Златко Красни, Нови Сад, Светови, 1995, 17.
[72] Ibid., 18–19.
[73] Ibid., 17.
[74] Ibid., 19–22.

Књижевност

Наратив је манифестација темпоралног поретка у литерарном медију, јер књижевност користи сукцесију речи у времену као примаран начин организовања времена. Међутим, ово је само један аспект испољавања феномена простор-времена у књижевности. Како наводи књижевни критичар Џозеф Френк (Joseph Frank), „време и простор били су два екстрема која су дефинисала границе књижевности и визуелних уметности и њихов однос према чулној перцепцији", а питање организације простор-времена у уметностима јесте питање преваге једног, односно другог екстрема у датом историјском контексту.[75]

Оно што аутор уочава у вези са књижевношћу XX века јесте да је значајан део тада водећих књижевника са енглеског – Т. С. Елиот (Thomas Sterns Eliot), Езра Паунд (Ezra Pound), Џејмс Џојс (James Joyce) – и француског говорног подручја – Марсел Пруст (Marcel Proust), тенденциозно креирао просторну форму кроз своја књижевна дела, са циљем да читаоцима представи наратив не као секвенцу догађаја (дакле, као природно темпорални поредак), него као исечак времена, наглашавајући притом просторну компоненту књижевног медија.[76] Ова тенденција неминовно је створила унутрашњи конфликт између временске организације логике језика и просторне логике форме имплициране у књижевним и поетским делима. У вези са поезијом, Френк наводи да базирање форме стиха и песме на просторној, а не временској логици, условљава читаоца да заузме другачији став према самом језику, што дубље истражује песник Стефан Маларме (Stéphane Mallarmé).[77]

Упркос напорима да се пласира спацијална форма књижевног или песничког дела – као, на пример, у Малармеовој поеми *Бацање коцке* (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897), Џојсовом роману *Уликс*

[75] Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form,* New Brunswick and London, Rutgers University Press, 1991, 7–10. Овде се аутор позива на Лесингову (Gotthold Ephraim Lessing) класификацију уметности на просторне и временске, односно на тезу да је могуће пратити развој уметничких форми кроз „осцилације између ова два пола".
[76] Ibid., 10.
[77] Ibid., 14–15.

(Ulysses, 1922) или *Финигеново буђење* (Finnegans Wake, 1924–39), Прустовој седмотомној саги *У трагању за изгубљеним временом* (À la recherche du temps perdu, 1913–1927) и другим – Френк наводи да је готово немогуће перципирати језик као невремански феномен, без трајног нарушавања темпоралне секвенце и логике излагања. Стога се поступци у разбијању темпоралности књижевног и песничког дела указују кроз фрагментарност наратива, преношење наратива кроз неколико различитих ликова, коришћење и укрштање референци, па чак и дисконтинуитет у приказивању ликова.[78] У том смислу, интригантан је Џојсов поступак у креирању *Уликса*, где је евидентан поступак релативизације времена и димензије прошло-садашње-будуће, до границе где све постаје једно протегнуто сада, истовремено евоцирајући снажне обрисе цикличног или митолошког времена и тиме везу са изворним митом о Одисеју, испеваном у Хомеровом епу.

Филм

Уметност XX века постала је богатија за нову уметничку област, а то је филм. Овај специфични медиј на парадигматичан начин еманирао је најразличитије аспекте феномена простор-времена. Сама идеја о покретној слици, која је подржана звуком, била је револуционарна у времену у којем је настала, не само у погледу форме, него и чињеницом да је, по први пут, покрет представљен у једном уметничком медију.

У том контексту, феномен простор-времена есенцијалан је за филмску уметност, не само на нивоу представљања, него и на нивоу односа филмског медија, филма као уметности и феномена простор-времена. За разлику од осталих уметности, филозоф Жил Делез (Gilles Deleuze) у филму уочава могућност да се иде изван чистог представљања и манипулисања феноменом простор-времена уметничким средствима филма. У његовој интерпретацији, филм *мисли* простор-време, непрестано балансирајући између стварног и виртуелног, између истине и илузије. У двема студијама о филму, Делез прави разлику између

[78] Ibid., 17, 26–27.

филмске уметности до Другог светског рата, која се темељила на стварању „покретних слика" (movement-images) и филмске уметности након Другог светског рата, где је фокус на „временским сликама" (time-images). Разлика није само у начину слагања филмских слика и кадрова кроз технику монтаже, него управо у начину приказивања простор-времена путем филмског медија.

У периоду до Другог светског рата, филмски медиј оперише са сликама које су тренутно дате и „покретом или временом које је безлично, униформно, апстрактно, невидљиво или непојмљиво". Време јесте у филму и покреће слике, али се оно доживљава посредно, кроз филмско кретање као „лажно кретање" или илузију кретања.[79] Како филм има неколико слојева који се перципирају истовремено, начин на који филм као медиј користи простор и време ствара илузију континуитета.[80]

Филмска слика увек има две стране, према Делезу, једну актуеалну, која одговара реалности и другу виртуелну, која одговара уметничкој интерпретацији те реалности. У периоду до Другог светског рата, простор и време инхерентно су повезани кроз филмску радњу, а постајемо их свесни кроз доживљај кретања и покрета јер се поштује логика перцепција-акција-реакција. Но, након Другог светског рата, ова веза се напушта, те се време сада појављује директно, независно од филмске радње. Филмске слике, привидно покретне, постављају се у један сасвим нови, филмски свет, где се преплићу „слике сећања", „слике снова" и „слике света", што на један потпуно нови начин доводи до рекреирања феномена простор-времена као континуума.[81]

Редитељ Сергеј Ејзенштајн (Сергей Михайлович Эйзенштейн) развија идеју о четвртој димензији филма – времену – која 'настаје' захваљујући монтажи, односно дијалектичком супротстављању филмских кадрова. Међутим, временска компонента филма обухвата више од линеарне секвенце протицања времена или трајања. За Ејзенштајна, време у филму

[79] Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image,* transl. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, 1.
[80] Ibid., 5.
[81] Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image,* transl. by Hugh Tomlinson and Robet Galeta, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, 68–69.

испољава се, слично као и у музици, кроз ритам и темпо, што гради емоционални интензитет и омогућава гледаоцу динамички доживљај.[82]

Чини се да су потенцијал монтаже у великој мери користили уметници надреализма, те тако настају остварења Рене Клера (René Clair) *Entr'acte* (1924, неми филм), за који је музику компоновао Ерик Сати (Erik Satie) и Луиса Буњуела (Louis Buñuel) *Андалузијски пас* (Un chien Andalou, 1929, неми филм) и *Златно доба* (L'age d'or, 1930, звучни филм), чији сценарио поред Буњуела потписује и Салвадор Дали. Аутори филмова користе преклапање (усецање) кадрова, брзе секвенце, смену крупних и широких кадрова да би дочарали наратив и драмску радњу филмова. Ови поступци неминовно омогућавају гледаоцу да феномен простор-времена доживи у контрадикторностима које нису могуће у доживљају овог феномена у свакодневном животу.

Да ли се музика као уметност у XX веку може тумачити као модернистички доживљај (музичког) простор-времена?

Како је у сржи идеје модернизма, према Калинескуу, *непоновљиво време* (unrepeatable time), те се модерност не појављује или не може појавити у друштвима у којима узрочно-последична логика одвијања догађаја, заснована на темпоралним односима пре-после, као и митолошка и циклична организација времена имају примат,[83] могло би се рећи да се доживљај простор-времена у уметностима у доба модернизма обликује под дејством доживљаја непоновљивог, јединственог и новог, тачније оног што се јавља и траје само сада. То је позиција оног који је свестан садашњег тренутка и његове снаге да (пре)обликује како његову

[82] Sergei Eisenstein, „The Fourth Dimension in Cinema (1929)", transl. by Richard Taylor and William Powell, *The Eisenstein Reader,* Richard Taylor (ed.), London, Palgrave Macmillan, 1998, 111–123.

[83] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity,* Durham, Duke University Press, 1987, 13. Такође, Videti: Karol Berger, „Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity", *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays,* Karol Berger & Anthony Newcomb (Eds), Cambridge, MA – London, Harvard University Press, 2005, 16. Аутор слично размишљање проналази у студији *Мит о вечном повратку* филозофа Мирче Елијаде (Mircea Eliade).

прошлост, тако и његову будућност, које нису ограничене апсолутима њутновске концепције простор-времена. Када се ради о уметностима научни модели бивају подвргнути елементима флексибилности, коју уметности иманентно поседују. Тиме долази до трансформација модела простор-времена које наука не познаје, јер се уметничко опхођење према овом феномену снажно ослања на фантазијски принцип, тиме значајно мењајући геометријске односе, односе између тела и објеката у и према простору, смерове и правце, као и временске односе пре-после.

Атмосфера XX века, од самих његових почетака, била је атмосфера неизвесности, преиспитивања, растуће анксиозности и несигурности. Упркос знатном напретку у домену технологије и ширењу индустријализације, модерни човек се драматично суочавао са измештањем фокуса са, до тада, њутновски апсолутних, категорија простора и времена. Ово одвајање од космоса, како тумаче Џозеф Франк и Данијел Бел, имало је одјека и у уметностима и то тако што се уметничка форма окреће линеарно-геометријском и неорганском (фрагментарном, дисконтинуираном, нелинеарном) приказивању.[84]

Тенденције дисконтинуитета, нелинеарности и фрагментарности, које доминирају уметностима у периоду *fin-de-siècle* до шездесетих година XX века, утичу не само на доживљај уметничког дела као целине, него и на доживљај самог уметника и његовог виђења стварности. Јер, ако је значење уметничког дела почивало на органском јединству, на једној, централној идеји која обједињује све његове међусобно различите сегменте у смислену целину, шта значи када се уметничко дело појављује као фрагментарно, без могућности да се сагледа у једном погледу, једном читању или једном слушању? Да ли је то начин да се стварни смисао сакрије испод распарчане површине, која би, тек наизглед, наликовала доживљају спољног света, света ван уметности или се ради о побуни самог уметника на свет који га окружује, а у којем се он све више осећа отуђеним, скрајнутим и, осим у деценији херојског модернизма 1930-их – побеђеним?

Растући субјективизам захватио је, до тада, апсолутне, независне и непроменљиве категорије простора и времена, што је створило

[84] J. Frank, *The Idea…,* op. cit., 57; D. Bell, *The Cultural…,* op. cit., 86.

могућности за вишеструка тумачења и сагледавања овог феномена у уметностима. У том контексту, феномен простор-времена отвара врата ка имагинацији, фантазији и, неминовно, утопији, неким другим, бољим световима, где се строге границе геометријске уређености и пропорције бришу, а где време постоји само као садашњи тренутак који нагиње ка вечности. Стога је у новој, релативистичкој концепцији простор-времена одсудна улога посматрача, јер од његове позиције зависи и доживљај тог простор-времена.

Док се ове промене у осталим уметностима уочавају на један јасан начин, чини се да су специфичности музичког медија или музике као медија, чија је природа доминантно временска, погодније за фундирање закључака о снажној модернистичкој трансформацији доживљаја феномена простор-времена. Управо због чињенице да, на први поглед, природа музике као уметности и карактеристике просторно-временског феномена као континуума отежавају сагледавање начина на који би се феномен простора уопште могао доживети у музици, промене које су захватиле и ову уметност током XX века пружају увид у комплексност и интензитет онога што се разуме као „модернистички доживљај простор-времена”.

Осим простора у којем се музика изводи, постојање имагинарног или инхерентног музичког простора дела, који би подразумевао како границе музичке форме, тако и специфичну тематско-тонално-структуралну организацију те форме у смислену целину, до напуштања тоналног музичког мишљења био је готово незамислив. Наративност тоналитета и темпоралност музичке форме која из тога проистиче маскирала је просторност музичког дела, те се чини логичним због чега се музички простор разоткрива тек у делима у којима тоналитет нема улогу доминантног регулатора музичког тока. Најеклатантнији пример јесте стваралаштво Антона фон Веберна (Anton von Webern), нарочито из фазе примене додекафонске технике, која се – на трагу тумачења Мирјане Веселиновић-Хофман – разуме као *поентилизам*.[85]

Природа овог поступка, на начин на који га Веберн изводи, подразумева већи степен свести о положају сваке тонске висине у

[85] M. Veselinović, *Stvaralačka prisutnost…,* op. cit., 156. и даље.

музичком току, уз истовремену редукцију коришћеног музичког материјала на минимум, што се посебно уочава у Веберновим касним делима (на пример, *Клавирске варијације оп. 27* [1936] или *Варијације за оркестар оп. 30* [1940]). Усмерење на појединачни тон привидно ставља нагласак на линеарну сукцесију музичког материјала, евидентно кроз излагање серије. Међутим, просторни аспект Веберновог композиционог поступка огледа се управо у моментима укрштања серије и видова њеног излагања (основни, у инверзији, ретрогардно и у ретрогардној-инверзији) по вертикалној оси музичког записа, од којих неки омогућавају и реверзибилност временске компоненте музичког простор-времена.

Изостанак функционалних хармонских веза између појединачних тонова, а услед напуштања тоналног начина музичког мишљења и ослањања на хармонску компоненту као једну од тежишних у структурисању музичког тока, ствара могућност еманирања просторне димензије феномена музичког простор-времена. Уз то, Веберн знатно више него његови претходници инкорпорира и паузе у структурисање музичког тока, што додатно доприноси доживљају просторности у његовим композицијама. Веберново ослањање на ритмичку компоненту у обликовању музичког тока својих композиција такође говори о новом поимању временског аспекта у музици, који сада омогућава јаснију перцепцију простора.

Ослобађање просторности у доживљају феномена музичког простор-времена бележи потпуну експанзију у делима насталим 1950-их и 1960-их година. Тада, као и у другим уметностима, јавља се експлицитно интересовање композитора за математичку и геометријску уређеност музичког тока, као код Ксенакиса (Iannis Xennakis), Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen) или Булеза (Pierre Boulez). Чак је приметно и експлицитно експериментисање са различитим просторним концептима, било у виду физичке просторности (простор извођења дела) или у виду произвођења просторних облика путем записа музичког дела (што води и ка графичкој нотацији). Интригантан је алеаторички запис појединих Штокхаузенових (*Клавирски комад бр. 11* [*Klavrierstück XI,* 1956] или *Циклус* [*Zyklus,* 1959]) и Булезових композиција (*Трећа клавирска соната,*

1957), које разоткривају целовитост феномена музичког простор-времена на један, до тада, неуобичајен начин.

Поред овог аспекта манифестовања феномена музичког простор-времена у музици XX века, знатно интригантнија су она дела и тенденције у којима се овај феномен скрива иза традиционалног нотног записа, те разоткрива у композиционом поступку и начину уодношавања музичких компонената и њихових елемената. У том смислу, свеукупност музичког дела као таквог представља својеврсну просторно-временску организацију. У периоду XX века, приметне су тенденције нелинеарности, које не само да фрагментишу тематски слој музичког дела, већ битно утичу на његову временску димензију. Стога се појављују моментно или вертикално време, које објашњава композитор Џонатан Крејмер (Jonathan Kramer).[86]

Одлагање заокружења тематских целина, као и поигравање са границама музичког тока, пре свега каденцама, у великој мери утиче на перцепцију почетка, средине и завршетка музичког дела, а тиме и на доживљај феномена музичког простор-времена у целини. Но, доживљај моментног или вертикалног времена, која представљају према Крејмеру радикалне видове испољавања музичке темпоралности, може се остварити и поступком који примењује Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg), у трећем комаду „Боје (Летње јутро на језеру)" (Farben [Sommermorgen am See]) из композиције *Пет оркестарских комада* (Fünf Orchesterstücke op. 16, 1909). Привид кретања музичког тока остварује се појавом истог музичког мотива (акорда) у деоницама различитих инструмената, уз минималне промене тонских висина, односно структуре акорада. На тај начин се у доживљају суспендује проток времена, које се перципира као једно продужено сада, што је једна од оних одлика која испољава кроз доживљај простор-времена у уметностима XX века.

[86] Jonathan Kramer, *The Time of Music,* New York, Schrimer Books, 1988, 50. и даље.

Цитирана литература

Arsenijević, Miloš: *Vreme i vremena.* Beograd: Dereta – Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta u Beogradu, 2003.

Bell, Daniel: *The Cultural Contradictions of Capitalism.* New York: Basic Book, Inc., 1978.

Berger, Karol. „Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity", in: Karol Berger & Anthony Newcomb (Eds), *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays.* Cambridge, MA – London: Harvard University Press, 2005, 3–22.

Burleigh, Alistair; Robert Pepperell; Nicole Ruta: „Art and the Geometry of Visual Space", in: Tamar Flash and Alain Berthoz (Eds), *Space-Time Geometries for Motion and Perception in the Brain and the Arts*. Springer, 2021, 129–149.

Bürger, Peter: *The Decline of Modernism.* Transl. by Nicholas Walker, reprinted edition. Cambridge, UK & Malden, MA: Polity Press, 2005.

Veselinović, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas.* Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni.* Novi Sad: Matica srpska, 1997.

Gostuški, Dragutin: *Vreme umetnosti.* Beograd: Prosveta, 1968.

Deleuze, Gilles: *Cinema 1: The Movement-Image.* Transl. by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image.* transl. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Dimitrijević, Jelena: „Kantovo i Ajnštajnovo shvatanje vremena ". *Theoria 1,* 69, 2026, 121–129.

Eisenstein, Sergei: „The Fourth Dimension in Cinema (1929)", transl. by Richard Taylor and William Powell, in: Richard Taylor (Ed.). *The Eisenstein Reader.* London: Palgrave Macmillan, 1998, 111–123.

Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

Jammer, Max: *Concepts of Space*, third enlarged edition. New York: Dover, 1993.

Клоц, Хајнрих: *Уметност XX века. Модерна – постмодерна – друга модерна.* Превео Златко Красни: Нови Сад: Светови, 1995.

Koselleck, Reinhart: *Futures Past. On Semantics of Historical Time*. Translated by Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.

Kramer, Jonathan: *The Time of Music.* New York: Schrimer Books, 1988.

Lyotard, Jean-François: *Inhuman.* Translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Polity Press, 1991.

May, Jon and Nigel Thrift: „Introduction", in: Jon May and Nigel Thrift (Eds), *Timespace: geographies of temporality.* London – New York: Routledge, 2001, 1–46.

Metzer, David: *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century.* Cambridge: CUP, 2009.

Popović Mladjenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja.* Beograd: FMU, 2009.

Совтић, Немања: „Да ли је стилска епоха *историјско време* у уметности? Мисао Драгутина Гостушког у светлу једног одсудног појма", у: Катарина Томашевић и Бојана Радовановић (ур.), *Искошени угао Драгутина Гостушког: тематски зборник.* Београд: Музиколошки институт САНУ, 2024, 65–84.

Stanford Friedman, Susan: *Planetary Modernism.* New York: Columbia University Press, 2015.

Schorske, Carl: *Thinking with History.* Princeton: Princeton University Press, 1998.

Tasić, Vladimir. *Mathematics and Roots of Postmodern Thought.* Oxford: OUP, 2001.

Trajković, Vlastimir: „Thinking the Rethinking (of the notion) of Modernity (in Music)", у: Дејан Деспић и Мелита Милин (ур.), *Музички модернизам: нова тумачења.* Београд: Музиколошки институт САНУ, 2008, 27–40.

Frank, Joseph: *The Idea of Spatial Form.* New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1991.

Friedman, Michael: *Foundations of Space-Time Theories.* Princeton: Princeton University Press, 1983.

Fuko, Mišel: „Druga mesta". prev. Pavle Milenković, in: Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.), *Mišel Fuko 1926–1984–2004 hrestomatija.* Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, 29–36.

Habermas, Jirgen: „Modernost – jedan necelovit projekat", prevela Zdenka Petković-Prošić, u: *Umetnost i progres,* Milan Damnjanović i Emina Kulenović-Grujić (ur.). Beograd: Estetičko društvo Srbije – MRO Književne novine, 1988, 28–37.

Harvey, David: *The Condition of Postmodernity.* Cambridge and Oxford: Blackwell, 1989.

Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity.* Durham: Duke University Press, 1987.

Calinescu, Matei: „Modernity, Modernism, Modernization: Variations on Modern Themes". *symplokē,* 1, 1, 1993, 1–20, jstor.org/stable/40550352.

Christensen, Erik: *Musical Timespace. A Theory of Musical Listening.* Aalborg: Aalborg University Press, 1996.

Šuvaković, Miško: „Modernizam", u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti.* Zagreb – Ghent: Horetzky – Vlees & Beton, 2005, 380–382.

Остали извори

Изложба *Утопија и истраживање. Темишварске експерименталне групе 111 и Сигма (1966–1981),* кустоскиња Илена Пинтилије (Ileana Pintilie), Национални музеј уметности Темишвар, mnart.museum/en/project/utopia-and-research-timisoara-experimental-groups-111-and-sigma-1966-1981/.

Резиме

Централна теза рада односи се на то да ли се уметнички доживљај простор-времена у периоду од *fin-de-siècle* до шездесетих година XX века може повезати са доживљајем простор-времена који је инхерентан модернизму.

Полазећи од тумачења модернизма као појаве у савременој литератури, уочава се недоследност и недовољно јасна разграниченост шта се под појмом модернизам подразумева. Стога се изводи терминолошко разграничење појма „модернизам" и њему сличних појмова, који према тумачењу теоретичара уметности Мишка Шуваковића творе речник модернизма (модерно доба, модерност, модерно, модернизација и авангардно). За дискурс уметности од посебног значаја су појам модерност, који се односи на разумевање тренутка времена у којем се налазимо и појам модерно, који из тог разумевања произлази. Из свести о припадности садашњем тренутку и карактеру тог тренутка, вредностима и идејама које садашњост чине модерном, произлази и однос према прошлости и будућности, што се најјасније разуме кроз испољавање модернизма у уметностима.

Појам простор-времена посматран је кроз, за студије о уметностима, два кључна концепта: Кантово (Immanuel Kant) поимање простора и времена као априорних облика интуиције и модел просторно-временског континуума, етаблираног захваљујући Ајнштајновим (Albert Einstein) теоријама релативитета. Док је за Канта немогуће мислити и перципирати свет без категорија простора и времена, које се понашају независно један од другог, у Ајнштајновој теорији релативитета простор и време се појављују у међусобној зависности, те једна категорија није могућа без постојања друге. Међутим, показало се да се у домену уметности појам простор-времена не користи на егзактан начин, као у случају физике и математике, већ да подлеже извесним модификацијама у значењу, које су условљене тиме што се простор-време у уметностима у доживљају уметничког дела перципира раздвојено.

На основу увида о вези између модернизма и простор-времена, а који долазе из социологије, урбане географије, филозофије и историје, ова два појма се посматрају као феномени који међусобно утичу један на други и то тако што

се модернистичке карактеристике попут фрагментарности, дисконтинуитета, хетерогености и слично алузивно доводе у везу са одликама простор-времена. Другим речима, промене које се одвијају у периоду од средине XVIII до средине XX века доводе се у везу са променама у доживљају простор-времена. У том контексту, објашњен је и модернистички доживљај простор-времена, који подразумева перцепцију вишеслојног времена у садејству са имагинарним или идеализованим простором.

Због специфичности самог медија, музика као уметност издваја се у односу на остале и по начину на који се феномен простор-времена доживљава у овој уметности. У вези са тим, феномен музичког простор-времена сагледава се у односу на уочене аспекте фрагментарности, нелинеарности и дисконтинуитета, што у доживљају музичког дела делује крајње непосредно, па и шокантно на слушаоца, не остављајући му простора да интелектуализује промену у доживљају простор-времена, попут осталих уметности.