

## PROSTORNE I VREMENSKE UMETNOSTI

Prostor i vreme su implicirani fenomenom umetničkog ne samo po tome što je saopštavanje i doživljavanje umetničkog dela uslovljeno realnim prostorom i vremenom, nego pre svega stoga što je struktura svakog umetničkog dela izgrađena na elementima prostora i vremena, koji tako ovdje predstavljaju estetski analogan realnim načinima postojanja materije i bitnosti. Medutim, elementi prostora i vremena ne eksploatišu svaka umetnost na isti način i u istoj meri, već svaka umetnost zasniva svoj karakter na pretežnosti jednog od ova dva elementa, i umetnosti se razgraničavaju po tome da li je neka od njih pretežno prostorna ili vremenska karaktera. Tako su arhitektura, varijstvo i slikarstvo umetnosti prevashodno prostorne karaktere, jer se njihova dela nude pogledu posmatrača protegnuta u prostoru i završene strukture, čiji svi delovi, sa stanovišta objektivnog vremena, traju simultano; dok su muzika, poezija i predstavljajke umetnosti (pozorište, balet, igra) prevashodno vremenske karaktere, jer su strukture njihovih delova protegnute u vremenu i zahtevaju izvesnu vremensku sukcesiju da bi se doživela u celini.

Distinkcija ovakve prirode između umetnosti duge vremena je u estetski i teorijama umetnosti izazivala pristrasno određivanje hijerarhijske među njima, u zavisnosti od mogućnosti da se, sa tačke stanovišta teoretičara, imala svaka od njih u prikazivanju svoje sadržine. Aristotel je smatrao da tragediji pripada prvenstvo nad epopejom između ostalog i po tome „što njeno podražavanje postiže svoj cilj u kraće vreme“. Jer „ono što je zbijenije više se sviđi nego ono što je vezano za mnogo vremena“. Leonardo da Vinci sa svoje strane nadalunuto je izniošio nadmoćnost slikarstva nad poezijom, a ona se pre svega sastoji u tome što „pesnik, opisujući lepotu i rugobu nekog tela, prikazuje tu ga deo po deo i u različito vreme, a slikar tu ga pokazuje celog odjednom“. Medutim, Lessing, iako zaključuje da je „poezija širih obima od slikarstva“ i da „ona ovdje može sadržavati a ne obratno“, izbegavao je stav preferencije prema bilo kojoj od dve umetnosti i posmatrao je svaku od njih u svetlu njenih specifičnih izražajnih odlika, a one se sastoje u tome što slikarstvo „figurama i bojama“ prikazuje elemente u prostoru, a poezija „artikulisanim tonovima“ elemente u vremenu, prva umetnost tela, a druga radnje. Ali, iako „tela ne postoje samo u prostoru nego i u vremenu“ i kako radnje „moraju biti vezane za izvesna bica“ ili „reči“, „može i slikarstvo da podražava radnjama, ali samo nagoveštavajući ih pomoću tela, što i pesništvo može da „opisuje bica, ali samo nagoveštavajući ih pomoću radnje“.

Aristotel je sam cenio slikarstvo i savetovao je pesnicima da se ugledaju na dobre ikonografe koji „postizuju sličnost“ iako „polepsavaju lice koje crtaju“ (pa tako i pesnik svoje karaktere „iako srdite, ili lakoume, ili druge kakve“ treba da prikazuje „kao ljude sa takvim osobinama, a opet kao plemenite“). Ali, Aristotel nije analizirao i nije ni imao nameru da analizira razlike koje postoje između poezije i slikarstva u odnosu na sredstva i mogućnosti izraza, pa je tako Lessing prvi koji je teorijski razgraničio dve umetnosti, jednu prostornu i drugu vremensku karaktera, a da je svakoj ostavio njeno osobeno dostojanstvo. Medutim, ne previđajući nužnost takvog razgraničenja, mi ovdje treba da opravdamo stav po kome je neko delo bilo koje umetnosti jedan skup senzibilnih kvaliteta koji izgrađuju jedan osmišljeni svet, jedan akvarijum imaginarnih objekata koji zasniva svoju estetsku strukturu na elementima prostora i vremena. Po tom stavu, arhitektura, iako momentalno i bitno prostorna umetnost, višestruko je vremenski uslovljena. Na prvom mestu, neko delo arhitekture nije koncipirano automatski, već u toku jednog kreativnog procesa koji je organski vezan tako s neposrednim istorijom arhitekturne kulture, tako i s čitavim domenom konkretne manifestacije ljudskog iskustva. Zatim, materijalna realizacija arhitektonskog dela na osnovu izgrađene koncepcije nužno zahteva jedno stvaralački upotrebljeno vreme u kome se tek postepeno realizuju elementi idejne zamisli, i to po jednom strogo utvrđenom redosledu: mora se početi od temelja odakle će izniciti telo buduće građevine, jedan deo za drugim, po redu uslovljenom veličinom i oblikom zgrade, otpornošću i kalivostom materijala, stilom i namenom objekta. Osim toga, i završeno delo traje u svim svojim delovima istovremeno samo u jednom objektivno shvaćenom vremenu, dok ga pogled nikad ne može celog percipirati odjednom. Ono se kako kaže Velflin, „ne iscrpljuje u jednom izgledu“, pa, kad bi se i moglo celo odjednom sagledati spolja, ostala bi još unutrašnjost, možda ne manje važna, da se vidi naknadno. Najzad, u sećanju na neka odlika ili u materijalno realizovano arhitektonsko delo, memorijalna rekonstrukcija ponaša se takođe u funkciji jedne vremenske sukcesije: mi se ne sećamo jednog jedinog izgleda neke građevine, već se sećamo mnoštva izgleda koje smo imali sa raznih pozicija posmatranja, kao i vremena koje nam je bilo potrebno od jedne do druge pozicije. No, pozicione percipitivne fragmente mi ne sabiramo u neko proizvoljno jedinstvo, već smo uvek svesni da vremenske pozicione tačke ne sprečavaju da vidimo delo kao celinu na jednom određenom prostoru i u toku jednog nedefinisanog vremena.

Skulptura isto tako zahteva jedno neod-

# PROSTORNE I VREMENSKE UMETNOSTI I FILM

redeno vreme da bi se sagledala u pojedinostima i u celini. Ona nije ni pravljena tako da može da se gleda samo sa jednog određenog mesta, niti je strogo određen neki njen izgled koji bi jedini bio reprezentativan. Ona, osim ako nije pravljena kao sastavni deo nekog arhitektonskog dela, pa tako postojala u funkciji ovoga, može da se gleda i zahteva da se gleda sa svih strana, da bi se predstavila celine dobila kad se imaju na umu mnogi posebni izgledi. Delo skulpture, isto ne samo u funkciji odnosa jednih delova skulptorske mase prema drugim delovima i ne samo u funkciji odnosa jedne plastično organizovane mase ili objekta prema drugim masama ili objektima iste skulpturalne celine, ako je ova radena kao grupa, već svaki skulpturalni oblik po sebi, kao estetski značajan punkt, koji implicira jedan posebno modelovani step pojedinačnog iskustva, stoji isto ne u funkciji svojih sadržina u vremeniranih odnosa s objektima i situacijama koji su locirani van polja neposrednog percipitivnog okvira i van realne veze s objektom u pitanju, no odnosa koji su, u kraj njoj liniji, i uslovljeni njegovu pojavu. Ti odnosi su prepostavljeni ekstenzija sveta skulpture na čitav realni svet i, posebno, oni su istorijske relacije s epohom kojoj delo pripada.

Slikarstvo, budući da, za razliku od arhitekture i skulpture, ne raspolaže trećom prostornom dimenzijom osim kao sugercijom, izgleda da je lišeno značajne ako ne i jedine mogućnosti da bude shvaćeno u funkciji vremena. Slika, kako kaže Didro, prikazuje „samo jedan trenutak“ neke radnje, a na trenutak koji je prošao može samo da podseti ili onaj koji će doći da nago vesti, „bilo stavovima, bilo karakterima, bilo akcijama“. Medutim, iako slikarsko delo ne prikazuje svoju sadržinu u vremenskoj sukcesiji, već kao i bilo koja prostorna umetnost, sve svoje delove izlaže istovremeno, percipiranje neke slike nužno zahteva izvesno vremensko trajanje, izvestan sled percipitivnih pogleda, koji doprinose većem intenzitetu predstave o celini koju slika sadrži. Najobičnija kriva linija koju konstituše neku prostornu melodiju ima svoju sudbinu koja se mora shvatiti u odnosu na vreme, čim prelazi rastojanje od jedne do druge tačke u prostoru. Podloga buduće slike, dvodimenzionalni prostor na kome će se konačno uobličiti ishod jedne borbe: borbe linija, površina, boja, svetlosnih nijansi, trpi sukcesivno uticaj svake pojedine faze te borbe, koja je i u koncepciji umetnika, pre bilo kakvog kontakta s platnom, poznavala vezu sa vremenom, a to je vreme ili to su vremena u kojima je umetnik fragmente svog estetskog iskustva fiktivno sintetizovao u jedinstvo i jedne takve borbe. Osim toga, svet slikarskog dela, iako ovo treba da bude nešto drugo od običnog objekta realnog sveta — jedan sve za sebe, koji implicira poznavanje realnog sveta — mora temeljiti svoju estetsku konstituciju kako na elementu prostora tako i na elementu vremena, da bi uopšte mogao da se kao takav percipira, imaginira, meditira. Vreme koje je potrebno za takav odnos prema slikarskom delu nije određeno u smislu u kome je to određeno vreme nekog literarnog dela koje se čita, neke drame ili igre koja se izvodi, nekog muzičkog komada koji se sluša. To vreme kod slike, dakle, nije, kao kod vremenskih umetnosti, apsolutno određeno umetničkim delom, već, kao i kod arhitekture i skulpture, ono je određeno voljom samog posmatrača, mada opet, svako takvo delo, posle jedne sukcesivne posede na njega, izaziva izvesnu estetsku zasćenost kod posmatrača, kad se iscrpu pojedini posebni izgledi i utvrdi predstava celine, pa se može reći da je vreme „izvodenja“ takvog dela ipak na neki način određeno, ili se može reći da je ono subjektivno.

Kao što dela prostornih umetnosti moraju u svojoj strukturi i u svom konačnom efektu sadržavati dimenziju vremena, isto tako dela vremenskih umetnosti moraju razvijanje elemenata svoje strukture u vremenu vezivati za neki prepostavljeni prostor koji nije strogo određen.

Od ovih literatura je izgleda i najviše i najmanje prostorno determinisana. Objektivno, struktura literarnog dela raspoređena je prostorno na stranicama knjige, gde reč, u odnosu na druge reči i delove strukture, postaje momentalno inteligibilni znak, daleko više nego što je to slučaj sa notama u nekoj partituri. Zatim, konfiguracija reči u pojedine konkretne ili nagoveštene smislove može, da predoči mašti čitaoca kako intime i unutrašnje prostore čovekove duše tako i prostore i lokacije spolja-

šnjeg sveta u topografskom i fenomenalnom smislu. I, najzad, artikulisanost reči, ako se delo deklamuje, već sama u sebi sadrži prostor od čulne konsistentije ljudskog glasa i isto tako ona, u zajednici sa drugim rečima, inauguriše prostor zamišljenog sveta dela. Medutim, ako se zvučni verbalni elemenat literarne strukture ukine kao pojava, ako se, što je najčešće slučaj, literarno delo konsumira bez njegove zvučne artikulacije, dakle običnim čitanjem u sebi, onda, osim prepostavljenosti čulnosti reči, mašti ostaje samo da predoči eventualni čulni i smisleni prostor koji ta struktura sadrži, a da on ostane van neposrednog domašaja bilo kog čula. Zato je Hegel i stavio poeziju na vrh sistema umetnosti što ona najviše apstrahuje svet čulnih stvari i što umesto njega donosi duhovnu senku stvarni predstavi, „kao stupanj na putu ka carstvu čiste misli“.

Muzika, slično poeziji, sled elemenata nekog svog dela u vremenu grafički predstavlja na linijskoj skali, na prostoru jedne površine. Samo što njeni znaci, kao što smo napomenuli, ne poseduju ni onaj stepen čulnosti koji ima pisana reč, jer nemaju neposredno diskurzivno značenje, percipirani vizuelno, tek neodređeno mogu izazvati zvučnu predstavu neke melodije. Izvodenje muzičkog komada medutim, čime muzika jedino i ispunjava svoju svrhu, izgrađuje jednu u vremenu grafički predstavljaju strukturu čija neposredna opažajnost kod slušalaca transcendiraju u predstavu jednog neopipljivog sveta, koji ima svoj nagovešten prostor i svoj nagovešten smisao. Muzika implicira prostor već samom svojom čulnom pojavom, svojim volumenom, gde se prostor ne vidi, ali se čuje. Najobičniji muzički ritam, jednodimenzionalni sled tonova u vremenu, oslanja percipitivnu liniju svoje strukture na jedan opseg zvučnih vibracija, na jedan zvučni prostor. Melodija svojom intonacijom izgrađuje jednu zvučnu površinu, prostor u dve dimenzije, a harmonija, istovremenim zvučenjem nekoliko različitih tonova, obrazuje i treću dimenziju zvučnog kosmosa, muzičku perspektivu, i u vezi s tim jednu pojačanu iluziju prostora. Osim toga, programski i dramska muzika, osim što impliciraju prostor već samom svojom čulnošću, predstavljaju u akciji deskripciji tonovima, zvučnu inkarnaciju elemenata prostora realnog sveta, i one, a to čini i najčistija muzička forma, bez direktne asocijacije s fenomenima realnog sveta, kao i, na neki specifičan način, svako umetničko delo, izgrađuju jedan imaginarni svet, koji je tako nešto drugo od realnog sveta, no kome je realni svet tačka polaska i cilj, i nužna prepostavka.

Pozorište je, najzad, od svih vremenskih umetnosti najočevidnije prostorno karakterisano. Neko dramsko delo ili neka igra zahtevaju fizički prostor scene da bi mogli da se izvedu, a taj prostor oživljavaju i iluzivno pojačavaju akteri dramske radnje, glumci, koji otelovljuju dramska lica, svojim prisustvom, smislenim delanjem i verbalnom artikulacijom. U stvari, prostor scene je slučajni elemenat pozorišne celine, on sa svojom slabiošću, scenografijom i uređajima predstavlja povoljan okvir i arenu na kojoj će se odigrati dramska radnja, i, uz izvesne modifikacije neko dramsko delo može se izvesti na bilo kojoj pozornici. Stoga, prostor relevantan za umetnost pozorišta jeste onaj prostor koji je promenljiv, koji se sukcesivno transformiše, a to je prostor dramske radnje, koji na planu osećanja predstavlja čulna struktura izgrađena od intonacionih i kontrastnih artikulacija ljudskog glasa i vizuelnih opažaja mimike i kretanja glumaca po relativno nepromenljivom okviru scene, a na planu predstave anticipacija jednog sveta integralnog iskustva i mogućih rešenja, u koju ovaj prvi prostor transcendiraju, u doživljaju gledaoca.

## FILM KAO PROSTORNO-VREMENSKA UMETNOST

Videli smo da svaka umetnost zasniva svoju egzistenciju na estetski upotrebljenim elementima prostora i vremena, no isto tako da svaka od njih zasniva svoj karakter na vrsti odnosa koji ona ima prema ovim elementima i na činjenici da neka od njih izgrađuju svoja dela prevashodno u funkciji jednog, a druga u funkciji drugog elementa, po čemu se umetnosti i dele na prostorne i vremenske. Film, medutim, jedina umetnost koja ne vodi svoje poređenje još od praižvora kulture, već koja je primarno proizvod tehničke kulture našeg veka, izgleda da obara antinomiju između prostornih i vremenskih umetnosti i da te po-

larnosti sintetiše u jedno neraskidivo jedinstvo. On je podjednako prostorno i vremenski karakterisan, jer elemente strukture svojih dela prikazuje na određenom dvodimenzionalnom prostoru bioskopskog platna i u toku jednog određenog vremena, u kome se ti elementi transformišu sukcesivno jedan u drugi. Po izražajnom karakteru film je pre svega pokretna slika koja traje u vremenu i on je vremenoprostoran na nekoliko planova. Pre svega, kad se radi o strukturi filma koja je registrovana na celoidnoj vrpici, ona je materijalno prostorna u jednodimenzionalnom sledu filmskih slika kao znakova, slično literarnom delu na stranicama knjige ili muzičkom delu na linijskoj skali. Posle se radi o prostornom sledu koji će, prilikom izvodenja dela, postati sukcesivan, taj karakter „mrtvog“ filma jeste njegov prostorni karakter i kao takav on je prostorno vreme ili vremenoprostorno. No, kako filmska vrpica sadrži strukturu filmskog dela samo vizuelno, tj. kako ova treba da se projekte na ekranu, treba pogledati prostorno-vremenske karakteristike filma u projekciji.

Kad bi film bio prevashodno prostorno karakterisano, kao što bi idealno bilo, tako da njegova vizuelna struktura bude protegnuta u prostoru kao ogromna ošamenjena slika čiji bi svi delovi trajali istovremeno, on bi i onda, kao što smo to ustanovili i za svaku prostornu umetnost, bio vremenski uslovljen, jer u njegova struktura zahtevala neko vreme da bi se mogla sagledati na prostoru od nekoliko stotina metara. Isto tako, kad bi film bio prevashodno vremenski karakterisano, kao što bi idealno vreme, kad bi njegov zadatak pre svega bio da jedan određeni vremenski period ispuni ritmičkim sledom optičko-akustičkih nadražaja, on bi i onda, kao i svaka vremenska umetnost, bio prostorno karakterisan konsistencijom njegove čulne strukture i daljim značenjem koje ova implicira. Tako idealno razdvojen u odnosu na elemente strukture, film bi kao idealno prostoran, bio prostorno prostoran i prostorno vreme, a kao idealno vreme, bio bi vremenski vreme i vremenski prostoran. Medutim, on u stvarnosti nije razdvojen na prostornost i vremenost, nego je u isto vreme i prostoran i vreme, a ta prostornost i vremenost sadrže implicitno u sebi i idealnu prostornost i vremenost u njihovom jedinstvu i sa svim njihovim karakteristikama.

Od prostornih umetnosti film je najrodniji slikarstvu, a od vremenskih pozorištu. Samo što filmsko delo ne traje objektivno u vremenu samo kao slikarski karakterisano, kao virtuelno smisleni objektivni znak pre projekcije, već se ono i kao efektivno značajan objekat, u projekciji, prikazuje gledaocu u jednom objektivnom vremenu, u okviru koga ga ovaj subjektivno doživljava; dok slikarsko delo traje u objektivnom vremenu samo kao virtuelno smisleni znak, kao objekat među drugim objektima, dok se gledaocu ono pokazuje u jednom neodređenom subjektivnom vremenu koje po volji može da se skraćuje ili povećava. Prostor u filmu formalno analogan slici, jedan filmski plan, dvostruko je prostorno-vremeno u odnosu na sliku: on kao prepostavljeno okamenjena slika, kao obična slika ustalom, „treperi“ u našem subjektivnom vremenu i, stvarajući projekciju, on „treperi“ objektivno u vremenu, a isto tako subjektivno u našem doživljaju. A prostor, veće filmske celine, kadra ili jedne sukcesivne kadrova, pokazuje se prostorno-vremenski prvo kao plan koji „treperi“ prepostavljen subjektivno (kao slika) i objektivno-subjektivno (u projekciji), i zatim kinestetički, kao prostor koji se sukcesivno transformiše u vremenu i u okviru jednog istog objektivnog prostora, bioskopskog platna. Kinestetička slika sukcesivne kadrova je tako prepostavljeno subjektivno prostorno-vremena i ona je stvarna i kinestetički objektivno-subjektivno prostorno-vremena.

Filmsko delo kao pozorišno karakterisano jeste prvo prepostavljeno pozorišno vremenoprostorno, a zatim stvarno filmski vremenoprostorno i, ako se pozorište u vremenskom sledu nekog svog dela oslanja na jedan u izvesnoj meri nepromenljiv prostor koji se samo uslovljeno menja, dok je u isto vreme pozorišno delo prostorno karakterisano samim tim što je ono jedna estetska struktura, onda je filmsko delo uslovljeno prostorno (s obzirom na nepromenljiv okvir) i pozorišno vremenoprostorno (s obzirom na sukcesivni sled delova prostorno-vremenske strukture), i, zatim, ono je kinestetički ili filmski vremenoprostorno, jer svakom delu vremena dodaje jedan novi prostor koji i ne postoji van tog određenog vremena.

Po slikarskom karakteru, dakle, film je prostorno prostoran i prostorno vreme, a po pozorišnom karakteru on je vremenski vreme i vremenski prostoran. Medutim, kao oživljeno ili ovremenjeno slikarstvo, ono je kinestetički prostorno prostoran i prostorno vreme, a kao pozorište u jednom vremenu koje je postalo prostor, ono je kinestetički vremenski vreme i vremenski prostoran, ili, kao jedna struktura čulno prisutna, neki film je prostorno prostorno-vremenski prostoran i prostorno prostorno-vremenski vreme i to na jednom određenom ili objektivnom prostoru, i u isto vreme on je vremenski vremenoprostorno vreme i vremenski vremenoprostorno prostoran i to u jednom određenom ili objektivnom vremenu. U predstavi subjekta doživljaju, na sličan način kao i u predstavi stvaralačkog subjekta pre realizacije dela, on je to isto sam u sebi neodređenom ili u jednom subjektivnom prostoru i u jednom neodređenom ili u jednom subjektivnom vremenu.