

QUERELLE DES CLASSIQUES ET DES AVANT-GARDES

Dragan PROLE

Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu, Dr Zorana Đinđića 2, 21000
Novi Sad, Srbija

proledragan@ff.uns.ac.rs

Quarrel of the Classiques and the Avant-Gardes

Abstract

The article title demonstrates a variation of the well-known debate within The French Academy between the “old” and the “modern” in the late 17th century, and converts it into contemporary circumstances of a dispute between the “classic” and the “avant-garde.” Contrary to the widespread notions of an irreconcilable conflict between

the classical and avant-garde, the author argues that both dispute the basic idea of modernity: the idea of progress. Starting from a critique of progress, it can be made evident that there is no contradiction in the circumstance that the emergence of the avant-garde goes hand in hand with the increased need for the classical. In the second part of the article possible configurations of the future are examined, in cases of the triumph of the "classical" or the "avant-garde," respectively. The author concludes that it is necessary to repeatedly renew the debate of the "classics" continuous referral to the authority of the past and the "moderns" call for change, breakthrough, cessation. Art remains vital as long as it stays within the limits of that dispute, while with its eventual discontinuation, art would be forced to fade away.

Keywords: avant-gardes, *les classiques*, dispute, *les anciens*, *les modernes*.

Spor med klasiki in avantgardisti

Povzetek

242

Naslov članka dobro znano debato znotraj Francoske akademije med »starimi« in »modernimi« v poznem 17. stoletju preoblikuje v sodobne okoliščine spora med »klasiki« in »avantgardisti«. V nasprotju z razširjenim mnenjem o nespravljenem konfliktu med klasičnim in avantgardnim avtor zatrjuje, da obe strani spodbijata temeljno idejo modernosti: idejo napredka. Z vidika kritike napredka je mogoče pokazati, da ni nikakršnega protislovja, če pojavitev avantgarde sovпада s povečano potrebo po klasičnem. V drugem delu članek obravnava možne konfiguracije prihodnosti v primeru triumfa bodisi »klasičnega« bodisi »avantgardnega«. Avtor sklene, da je potrebno vedno znova nanovo obujati debato glede nenehnega »klasičnega« sklicevanja na avtoriteto preteklosti in glede »modernega« pozivanja k spremembi, preboju, prekinitvi. Umetnost je vitalna, dokler ostaja znotraj meja tovrstnega spora, medtem ko bi z njegovim izginotjem sama bila prisiljena k propadu.

Ključne besede: avantgarde, klasiki, spor, *les anciens*, *les modernes*.

Motivi zbog kojih se razgoreo *querelle des anciens et des modernes* neizbrisivi su iz geneze klasičnog. Nije ni malo slučajno što je druga, rezervna reč za »stare« bila upravo »klasični«. Dok je njihova strana u sporu zagovarala autoritet prošlosti i nenadmašivost umetničkih dometa klasične starine, moderni su zagovarali progres, mogućnost napredovanja u umetničkoj produkciji, zasnovanu na novoosvojenim tehnikama i subjektivnosti umetničke perspektive. Na osnovu ovakve konfiguracije sukoba, ispostavlja se anticipacija pravilnosti prema kojoj treba očekivati sve veću »potražnju« za klasičnim, čim kolektivne predstave o progresu izgube na svojoj sigurnosti i samouverenosti. *Otuda nema nikakve protivrečnosti u tome što pojava avangardi ide ruku pod ruku sa rastom potrebe za klasičnim.*

Kuriozitet avangardnog osporavanja napretka sastoji se u tome što je estetička strategija, čija središnja namera je bila da svim raspoloživim umetničkim sredstvima iz osnova dovede u pitanje modernu ideologiju napretka, nehotično nagrizla i stabilnost protivteže klasičnog. Tvrdi da napretka u umetnosti nema, jer nju stvaraju pojedinci čiji cilj je da umetnošću izraze vlastitu subjektivnost, a ne da ostvare bilo kakav napredak u odnosu na prethodne umetničke izraze, avangardisti su indirektno oslabili potporne stubove na koje se oslanjala alternativa klasičnom. Utoliko bi eventualni trijumf avangardi na planu umetničke produkcije imao za rezultat ono što one nisu ni sanjale: bezuslovnu renesansu klasičnog. Konzervativni duh klasičnog strpljivo je čekao svoj trenutak i javljao se za reč posle svakog posrtanja progresivno nastrojenih oponenta. Suočen s pojavom avangardi neraspoloženo je reagovao na pozive na uništenje institucija na kojima je počivalo očuvanje i prezentacija klasične umetnosti, ali je svakako s oduševljenjem pratio uspešne udare na ideologiju progresa.

243

Razume se, fenomen klasičnog ne signalizira tek samorazumljivu potrebu za očuvanjem dela koja nipošto ne bismo smeli da zaboravimo. U njemu se naprosto krije više od zahteva istorizovanog znanja koje je nezamislivo bez arhiviranog fundusa klasičnih dela u kolektivnom sećanju. Naizgled konzervativno intonirana nužnost *ponavljanja* prevashodno nastoji da ukaže da klasično u sebi otelovljuje i slutnju o regresivnim tendencijama umetnosti, o silaznoj putanji koja *nužno* iziskuje reprodukovanje vrhunskih umetničkih dostignuća i time povratno sprečava da sumnjivi kvalitet savremenih dela bude apsolutizovan kao vrhunski i krajnji umetnički domet.

Rečju, zamislimo li neku idealizovanu kulturu u kojoj bi bilo mesta samo za superiornu umetničku produkciju, kulturu koja bi listom stvarala sve same klasike možemo biti sigurni da ona ne bi poznavala pojam klasičnog. Naime, *ideja o klasičnom ne nastaje iz punine nego iz osećanja nedostatka, koji ipak može biti nadomešten*. Klasičnim nisu sebe nazivali niti Eshil, niti Platon nego su ih tako nazivale generacije čiji dometi su daleko zaostajali za pomenutim tragičarem i filozofom. Potreba za klasičnim rađa se zajedno sa svešću da je nekadašnja umetnička ponuda u stanju da nam pruži nešto što nam je nasušno potrebno, a što ne možemo da pronađemo u savremenosti. Ukoliko je tako, entuzijastično veličanje klasika moglo bi da važi i kao oznaka za uspešno zabašurivanje manjkavosti aktuelnog povesnog trenutka. Važenje klasičnog dela »za sva vremena« zapravo je drugačiji, gotovo poetizovani način da se ukaže na kapacitet nekog dela da ne podleigne suženom vidokrugu vlastitog vremena. Da bi važio u drugim i drugačijim vremenima umetnički gest mora da zaobiđe jednostranosti te da, nadilazeći posebnosti, dosegne opštost otpornu na vreme. Premda su ih romantičari napadali zbog navodnog zabašurivanja vlastite vremenske uslovljenosti, klasici svoju osnovnu vrlinu vide u nesvakidašnje moćnoj, ali mogućoj artikulaciji vremena. Nasuprot svakoj konačnoj vremenskoj orochenosti, klasičnom polazi za rukom da izađe iz svog vremena, te da posredstvom svoje konačnosti zapravo prožme svako zamislivo vreme, postajući mu blisko, prijemčivo i prepoznatljivo.

Svojom otpornošću na korozivne udare vremena klasično oživljava san o otelotvorenju ideje u Platonovom smislu, ali i osobenu hrišćansku senzibilisanost za punoću, potpunost i savršenost. Imamo li u vidu da je pojam *perfectio*, koji je nekada bio ekskluzivno rezervisan za Boga, kod Baumgartena bivao adresiran i na umetnička dela, s ciljem da posredstvom niti vodilje sabrane u saglasnosti, tj. *consensus ipse* (Baumgarten 1757, 26), pomogne prilikom uspostavljanja demarkacione linije koja razdvaja umetničko od neumetničkog, shvatićemo da *klasično u sebi otelovljuje oboje: sadržinsku inteligibilnost i formalnu, odnosno kompozicionu potpunost*. Premda malo koje određenje klasičnog nadmašuje Hegelovu jednostavnu, ali prikladnu i uverljivu poentu o uspostavljenoj ravnoteži ideje i oblika, u kojoj se »duhovna individualnost podudara s telesnom realnošću« (Hegel 1970, 11) – možda se upravo u ovom momentu izvanrednog, tj. savršenog, krije jedan od najupečatljivijih primera

za uspešno sadejstvo antičkog i hrišćanskog nasleđa. S druge strane, predstava o mogućnosti savršene umetnosti dodatno potkrepljuje strategiju sekularizacije umetnosti posredstvom prisvajanja božanskih atributa.

Sledimo li sa neophodnom oprežnošću Hegelov istorizovani razvoj pojma umetnosti, shvatićemo da treba praviti razliku između *klasične epohe*, koja je prevashodno vezana za starogrčko nasleđe, i *klasičnog dela*, koje je svakako bilo moguće kako u simboličkom, tako i u romantičkom periodu. Širenje hrišćanstva, a s njim i romantičke neravnoteže prema kojoj beskonačnost subjektivne ideje ne može da nađe prikladan izraz u bilo kojem konačnom obliku, ipak nije podrazumevalo i trajno ukidanje, odnosno istorijsko iščezavanje klasičnih dela. Premda uloga umetnosti u hrišćanskoj viziji stvarnosti postaje drastično promenjena u odnosu na svet polisa, u najmanju ruku se može reći da hrišćanstvo u proizvodnji klasičnog nimalo ne zaostaje za antičkim uzorima. Štaviše, kada bismo kataloški poređali sva dela koja obično imenujemo klasičnim, veoma brzo bismo uočili da većina datira iz hrišćanske, tj. hegelovskim pojmovnikom rečeno romantičarske, a ne iz klasične epohe. Ukupno uzevši, ako je na primeru klasičnog moguće ustanoviti pomirenje momenata koji pripadaju međusobno nesvodivim, heterogenim umetničkim epohama, onda se i njegova dugovečnost svakako može pripisati efektnom sjedinjenju raznovrsnog, odnosno svojevrsnoj sinergiji obuhvatnosti i izvrsnosti.

245

Klasično u službi prosvećivanja

Ipak, prosvetiteljski refleks u klasičnom više nije video ni inteligibilnost niti potpunost, već iznad svega svojevrsni pedagoški kapacitet. Budući da se presudna prosvetiteljska briga odnosila na osiguravanje progressa ljudskog roda posredstvom obrazovanja, vaspitanja i humanizovanja, svrha bavljenja klasičnim je takođe bila usmerena na potragu za vaspitnim sadržajima koji će se ispostaviti kao najprikladnija podrška ostvarivanju sveukupnog napretka i boljeg čovečanstva sutrašnjice. Tako se u Didroovoj i Dalamberovoj *Enciklopediji* klasično ne vezuje za neprolazne uzore, nego za idejnu potporu sutrašnjim pokolenjima. Otuda prosvetiteljski pojam klasičnog iznad svega imenuje »reči i načine govora o autorima koji služe kao uzori mladim ljudima« (*Encyclopédie*, 222). Iz estetičke perspektive koja prevashodno vodi računa o

osobenostima konkretnih umetničkih dela isprva deluje krajnje neobično da se klasičnim ne označava samo autorski učinak klasika nego i *način govora o njima*. Ovo naglašavamo zbog toga što su nam urednici *Enciklopedije* nedvosmisleno skrenuli pažnju da se *briga o klasičnom ne iscrpljuje u razumevajućem prisvajanju vanvremenih postignuća sâmihih klasika*. Naprotiv, ona u sebi uključuje i kontinuirano staranje da se klasično ne korumpira i ne obezvređi usled neodgovornog i neprikladnog tretmana, odnosno proizvoljnog načina govora o njemu.

Da bismo razumeli ovu tendenciju proširivanja klasičnog izvan njegovog »standardnog« pojmovnog obima najpre treba da razumemo da je vremenska delotvornost klasičnih dela u prosvetiteljstvu prepoznata kao naglašeno posteriorna. Kao da ono što je po sebi vanvremeno ostvaruje snažniji budućnosni učinak od svega što je sadašnjost kadra da ponudi budućim vremenima. Klasična dela su u prilici da učine tako nešto jer nadmašuju promenljivost ukusa nekoga doba, zbog čega su im prosvetitelji garantovali istaknuto mesto u budućnosti, bez obzira kakva ona bila. *Izvanrednost klasičnog otuda se vezuje*

246 *za njegovu rezistentnost spram oblikovnih moći vremena*.

Pri tom valja skrenuti pažnju da se u toj svojoj osobenosti klasično susreće sa presudnom ambicijom modernosti. Naime, pobuna modernih ne bi bila toliko složena da se usmeravala jedino protiv aršina i normi nekadašnjih, »klasičnih« uzora. Jednakom silinom, kojom se pobunila protiv normativnosti minulih vremena, modernost se borila i protiv vlastitog vremena. Figura buntovnika svakako se najpre vezuje za Šilera, koji umetnika obavezuje da bude savremen, ali mu istovremeno savetuje da nipošto ne bude *proizvod* vlastitog vremena, i da ne podilazi ukusu publike, nego da joj pruži ono što joj je zaista potrebno. Na tragu te razlike oblikuje se i romantičarska kreacija neprilagođenosti kao moralnog kvaliteta na osnovu kojeg se umetnik razlikuje od nedostojnog buržuja. Prisustvo takvog stava još uvek je delatno u Ničeovom pojmu *nesavremenosti*, koji u prvi plan ističe devizu da je *borba protiv vremena* jedini način da se nešto učini u prilog istog tog vremena. Imamo li u vidu ovaj niz »pobunjenika« protiv vremena, polje modernih sukoba će nam se ukazati kao rat na dva fronta. Balast prošlih vremena ono prepoznaje kao težak i nepodnošljiv, ali ni vlastito vreme više ne posmatra kao horizont moguće emancipacije, nego pre kao poprište dodatne korupcije.

Kod Hajdegera je najuverljivije obesmišljena bajkovita predstava o prvobitnoj, ali i o potencijano osvojenoj egzistencijalnoj »čistoti« ljudske situacije koja tek *post festum* biva ugrožena. Svoj enormni uspeh egzistencijalna analitika *Bivstvovanja i vremena* možda duguje i sekularizovanoj verziji prvobitnog, »istočnog greha«. Nasuprot starozavetnoj priči o izgonu iz raja zbog prekršene zapovesti, Hajdeger je suvereno demonstrirao da niko, pa ni umetnik, nema razloga da sebe smatra emancipovanim od vlastite »izloženosti«, tj. od pritiska ruinerajućih moći vremena, jer ona sačinjava svojevrsni egzistencijalni apriori svakog čoveka: »Tubivstvovanje nije stavljeno pred slobodnu zemlju, sveta, nedodirnutu i nezavedeno tom izloženošću da bi tek posmatralo šta mu dolazi u susret.« (Heidegger 1993, 170)

Ideja o izvornoj nevinosti kod Hajdegera je dekonstruisana kao iluzorni san, puka projekcija čistote koju smo navodno nesretno izgubili. *Na početku beše otuđenost*, glasi tumačenje *conditio humana* koje celokupni ljudski život posmatra u horizontu borbe za prevladavanje onih oblika svakidašnje intersubjektivnosti, koji funkcionišu tako što normalizuju prakse čiji ishodi vode direktno u dehumanizovanje. Biti izložen ujedno znači i biti podložan, suočen, umešan, uhvaćen u klopke neautentičnosti. Niko nije spasen od korupcije vremena, ali niko nije ni zauvek proklet, bezuslovno osuđen na nju. Spas nije nikome uskraćen, premda nije zamisliv kao jednokratani događaj, nego kao napor koji se uvek iznova ponavlja i traje celog života. Od hrišćanske vizije spasa razlikuje ga i to, što više ne zavisi od Božije milosti, nego od nas samih.

247

Za razliku od prosvetiteljskog optimizma, čije sugestije su bez obzira na konkretne okolnosti nalagale spremnost za darivanje afirmativnog smisla sadašnjosti tretirajući je kao poprište borbe za bolje sutra, u drugoj polovini devetnaestog veka svakidašnjica dobija naglašeno negativne atribute. Umesto da važi kao momenat neraskidivog lanca napredovanja, ona postaje svojevrsni negativ od kojeg se mora distancirati svako saznavno nastojanje, praktičko delanje ili stvaralački čin. Huserlov poziv na stavljanje u zgrade svega »svetovnog« ide ruku pod ruku sa Hajdegerovim upozorenjem da smo izloženi svakidašnjoj patologiji, a saglasan je i sa Patočkinim uvidom da se moderni čovek više ne orijentiše u datom i postojećem, već živi u svojim vlastitim delima i konstruktima (Patočka 1987, 235).

Kreirajući jaz između postojećeg i konstruisanog, između banalnosti spoljašnjeg i bogatstva »unutrašnjeg« prostora, Teodor Dojbler je već 1916. svoju borbu za novu umetnost zasnovao na neophodnosti apsolutnog posredovanja u sadašnjem trenutku, svestan da je »simultanost naše opasno bogatstvo« (Däubler 1988, 36). Nasuprot novovekovnim predstavama prema kojima je vladao paralelizam između spoznaje istinskih principa i trajnog osiguravanja onog najznačajnijeg i najvrednijeg, za savremenog pesnika vladajući princip umetnosti biva asociran s opasnošću. To iznad svega znači da duh savremenosti svoje produkte ne vidi u registrima sigurnosti, utemeljenja i pouzdanosti nego ih, naprotiv, ispostavlja s one strane svakog uporišta, izmeštene izvan pouzdanih tokova i nezavisne od pedantno izvedenih kalkulacija.

248

Ma koliko futurističke i ekspresionističke inspiracije udaljavale avangardnog pesnika od Huserlovih napora usmerenih ka obnovi istinske naučnosti, ili od Hajdegerovih ka autentičnom egzistiranju, neosporno je da su delili uverenje da je dinamika savremenosti neopoziva, te da u njoj ne mogu biti od pomoći nekadašnje spoznaje. Ipak, na neizbežnost sazrevanja novih saznanja i novog umetničkog senzibiliteta oni su ukazivali u vremenu koje je svoj prvi zadatak poistovećivalo sa razračunavanjem sa svakom vrstom iluzije. Možda se i zbog toga ideologija napuštanja starih vrednosti i odbacivanja potpornih stubova na kojima je nekada počivala kultura znanja ili umetnička poetika ispostavila kao znatno efikasnija od građenja novih vrednosti i stabilizovanja opipljivijih i prepoznatljivijih idejnih kontura savremenosti. Otuda se nameće zaključak da tendencije onih koji su oponirali klasičnim vrednostima nisu išle u pravcu zamene nekadašnjih kanona nekim drugim idealima. *Možda je upravo zbog toga naša sadašnjica toliko siromašna idejama koje bi s punim pravom smela da nazove vlastitim?*

Ukoliko prošlost izjednačimo s promocijom lažnih normi a sadašnjost osudimo kao nedostojni životni ambijent koji izopačuje ljudskost, onda nam iznad svega predstoji da ne dozvolimo da nas određuje ono što nas zapravo ugrožava. Ako se sučeljavanje s klasičnim konkretizovalo u znaku dvostrukog osporavanja, usmerenog kako protiv onoga iz prošlosti što se nameće kao merodavno u sadašnjosti, tako i protiv onoga u sadašnjosti što se ispostavlja kao generator neprihvatljivih likova ljudskosti, onda je zaista teško zamisliti da iz tako složenih i višestrukih sučeljavanja može da proistekne neka značajna afirmativna tekovina.

Kada tome dodamo nepoverenje u moć negacije da sama sobom kreira nešto pozitivno, onda će nam postati jasnija perspektiva iz koje su avangardni pokreti optuživani kao jalovi i neuspešni. Nećemo pogrešiti ako u takvim prigovorima prepoznamo revanš progresivno nastrojenih modernista čija osnovna deviza glasi da kritičko zasezanje u neku tradiciju ima smisla samo ukoliko iz nje proistekne nešto bolje, kvalitetnije, afirmativnije. Ništa nije odbojnije i besmislenije duhu progresa od poziva na promenu koji ne obećava i ne nudi nikakav iskorak, poboljšanje ili unapređenje. Odričući se ideje da progres može biti smisleni kriterijum umetničkog rada, avangardni manifesti su bili prepuni upravo takvih poziva.

Georg Zimel je u tom duhu izvrsno primetio da se iza savremenog nepristajanja na klasično zapravo ne krije napor kreiranja neke epohalno značajne umetničke ili filozofske formacije, nego da se pre radi o specifičnom vidu samosvesti, koja vlastito dostojanstvo gradi na savlađivanju nelagode, koja se javlja istovremeno sa bilo kakvom pojavom spoljne prinude: »Borba protiv klasika pokazuje da se uopšte ne radi o stvaranju novih oblika kulture, nego da život koji je svestan sebe samog želi da se oslobodi formalne prisile čiji istorijski predstavnik je klasika.« (Simmel 1921, 22) Rečju, ponovo se pokazuje da imperativ emancipacije od klasičnog sam po sebi ne upućuje na legitimaciju nekog novog imperativa.

Time su anti-klasične tendencije postale krajnje ranjive na optužbe koje u njima prepoznaju tek varijaciju na temu praznog subjektivizma »lepe duše«. Već viđenim prigovorima koji upadljivo nalikuju na poznati repertoar osporavalaca romantičarske poetike sada se, pored kukavičkog i prividnog »izbavljenja od svake realnosti«, te standardne samovolje i proizvoljnosti, pridružio i novi termin. On neodoljivo podseća na Platonovu kritiku koja je ustanovila povezanost između sofista kao majstora privida sa ondašnjim slikarskim »iluzionistima«. Uzgred, za razliku od Platona, moderni istoričari umetnosti bili su »odavno frapirani tim afinitetom ,modernih' slikara prema sofistima« (Schuhl 1922, 21–22). Onome ko *a priori* odbija da dopusti da se umetničke i filozofske prakse mogu kretati prema sličnim koordinatama, ne preostaje ništa drugo, nego da bude frapiran naočigled istovetnih afiniteta.

U srodnom duhu, i avangardni umetnici su takođe »zaslužili« i epitet savremenih šampiona simulacije. Upravo umetnicima, a ne više filozofima

koji su zabasali na stranputicu, pripisivan je »iluzionizam« (Florenski 2003, 24), s namerom da se ukaže da se rezultat njihove delatnosti svodi na nepotrebnu fabrikaciju fiktivne stvarnosti, lišene bilo kakvog uporišta. Utoliko su avangardni umetnici proglašeni pionirima virtuelnog sveta, odnosno kreatorima stvarnosti koja svoje uporište ne duguje ničemu što već postoji.

Rukopis prigovora, poput ovih koje je ka avangardi adresirao Pavel Florenski, ne može biti čitkiji. Logika klasične argumentacije pokazala se kao prikladna podrška i prirodni saveznik premodernog nastrojenih autora, čija prevashodna namera je bila da u nesklonim savremenim uslovima ohrabre religioznu pokornost i da stave u pogon »opštost« narodne svesti, i to tako što će najpre dekonstruisati navodnu »teatralnost« istraživački nastrojenog pogleda na svet, iza kojeg se krila alfa i omega avangardnog odnosa prema stvarnosti.

Klasično u modernom

250

Blagodareći višeslojnoj motivaciji za aktiviranje retorike »starih«, kao i imanentnoj težnji ka samolegitimaciji, klasično se opire svim spoljašnjim intervencijama. Aura klasičnog dela pružala je dovoljan stepen pouzdanja da političkim ili umetničkim prevratima neće poći za rukom da ga stave van važenja. Istorijsko iskustvo nam potvrđuje da ni institucionalni meteži niti radikalno izmenjena umetnička praksa ipak nisu bili u prilici da značajnije ugroze uzornost klasičnog. Zapitamo li se o razlozima njegove vešte semantičke seobe i žilavog održavanja, valjalo bi da se podsetimo da su razloge za samouverenu projekciju budućnosti u znaku otevljenja kulturne vladavine klasika vedete prosvetiteljstva ustanovile u samom izvoru klasičnog dela. Naime, za razliku od beznačajnih i nevažnih umetničkih postignuća, koja su bila stvar pukog diletantizma i proizvoljnosti, enciklopedisti su bili uvereni da su klasična dela crpena direktno iz same prirode, pa samim tim i »iz postojanog izvora lepog i dobrog«.

Nasuprot tome, u modernosti je sve više uzimala maha suprotnost prirodnog i duhovnog, što je za posledicu imalo potenciranje individuacije, odnosno demonstriranje sposobnosti za iskorak, distancu, pokret. Dakako, ideja individualnog umetničkog iskoraka, odlučno kršenje tabua i protest protiv

institucionalizovane nepravde, oduzela je stabilno tlo predstavi o neprolaznim klasičnim tvorevinama. Međutim, ne smatramo da napetost klasičnog i modernog nužno završava u nepomirljivom sukobu, niti da ima razloga za tezu da je pojava modernizma na istorijskoj pozornici istovremeno označila i trajno povlačenje klasičnog. U prilog protivljenju uvreženim predstavama o disjunktiji klasičnog i modernog navešćemo jedno značajno mesto iz Šelingovih *Predavanja o metodi akademskog studija* (1803): »vreme ne isključuje večnost, pa iako je nauka prema svojoj pojavi čedo vremena, ona teži utemeljenju večnosti usred vremena [...] baština je izraz njenog večnog života [...] celokupna nauka i umetnost savremenog ljudskog roda je baštinjena.« (Schelling 1859, 224)

Standardni argument klasičnog načina mišljenja glasi da je ono individualno talac vremena, proizvoljnosti, samovolje, pa je samim tim nerelevantno u naučnom pogledu. Analogno svetom Pavlu, za kojeg je vidljivo prokazano kao vremenito, dok je jedino za nevidljivo rezervisan atribut večnosti (II Kor. 4. 18), Šeling individualno poistovećuje s vremenitim, a opšte i apsolutno s večnim. Kao što Pavle savetuje hrišćane da budu zagledani u nevidljivo, tako i Šeling sugeriše filozofu i umetniku da se nastane u neuslovljenom i nadvremenom. Zbog toga je samorazumljivo da takvu sugestiju nije motivisala želja da nauke ili umetnosti budu oblikovane svojim vremenom, nego očekivanje da im pođe za rukom da iskorače iz vremena, te da usred vremena ustanove horizont večnosti.

Međutim, večnost o kojoj Šeling govori poistovećena je sa izvesnim oblikom života, za koji je karakteristično da opstaje uprkos prolaznosti vremena. Njemu postaje zamislivo da nadmaši konačnost, *ali tako što će se prevashodno uzdati u procedure baštinjenja*. Razume se, naučno ili umetničko delo nisu večni sami po sebi, jer se rađaju u nekom vremenu. Uprkos tome, oni mogu da postanu »večni«, mogu daleko da nadmaše vreme svog nastanka zahvaljujući tekovinama baštinjenja i uvrštavanju u stabilne i dugotrajne okvire tradicije. Niko drugi, jedino tradicija je posebna po tome što objedinjuje i okuplja dela kojima je pošlo za rukom da »pobede« vreme u kojem su nastala.

Iskustvo modernosti ujedno je i iskustvo udaljavanja od neprikosnovenih klasičnih ideala. Malo po malo, klasični uzori su gubili na snazi i obaveznosti, ali je zato *odnos* prema nauci i umetnosti sve više dobijao na značaju. Sva je prilika da je pomenuta prosvetiteljska briga za »načine govora o uzorima« u međuvremenu postala još snažnija i opravdanija. Kada to tvrdimo, prevashodno mislimo da je

upravo zbog specifičnog karaktera prosvetiteljske brige o narednim pokolenjima postalo moguće da vanredno produktivno tumačenje bude počašćeno epitetom klasičnog ideala. Tamo gde je ustanovljen učinak koji se sastoji u uspešnom prenošenju merodavnih sadržaja narednim generacijama, stvoren je prostor za nastanjivanje klasičnog. Prosvetiteljski horizonti proširuju repertoar klasičnog. On se više ne odnosi isključivo na umetnička dela. Naprotiv, imperativ progresa i vizija budućeg čovečanstva omogućili su da se klasičnost pripiše istaknutim *načinima* čuvanja i negovanja *uspomena* na neka značajna dela. Načelno uzevši, oni mogu da budu dvojaki: kako individualni napor tumačenja, tako i institucionalni vid brige o održavanju i prezentovanju dela.

252 S druge strane, premda je neosporno da dinamika modernosti, počevši od romantizma preko avangardi i postavangardi, ide ruku pod ruku sa osporavanjem i devalviranjem klasičnog – svedoci smo da se proces tradiranja i baštinjenja i sam okitio oreolom klasičnog. Savremenost otuda odlikuju dva lica. Ono »službeno«, vidljivo lice i dalje traga za novim umetničkim oblicima i formama, dok ono manje upadljivo, institucionalno ustrojeno naliče čuva, neguje i favorizuje ono uzorno u starom. Čak i ako se saglasimo s avangardistima da dela više neće da budu dela u nasleđenom smislu reči, a da ne govorimo o pretenzijama klasičnog trajanja, društvena intencionalnost umetnosti i briga zajednice za ono što umetnost pruža su i dalje naglašeno »klasični«. Zbog toga se za neki muzej, arhiv ili biblioteku koji su se istakli po svom načinu organizacije vidljivosti umetničkih ili književnih dela, s pravom govori da su *klasični*. »Klasična« postavka može biti i ona, na kojoj su se našli izrazito savremeni radovi. O opstanku klasičnog usred umetničke prakse koja neće da zna za njega rečito svedoči i to što niko neće burno reagovati kada čuje da je neko od središta savremene umetničke scene poput MOME, Gugenhajma, Albertine, Tejt modern ili Bobura nazvano »klasičnim«.

Postklasični svet i ukidanje države

U pozadini bučnog, drskog i neshvatljivo agresivnog pozivanja na demoliranje muzeja, biblioteka, akademija, univerziteta (Marinetti 1980, 24) ili na spaljivanje biblioteka (Ball 1927, 144), krije se upravo uznemirujuća slutnja pojedinih avangardista da se u načinu funkcionisanja tih institucija kriju

mehanizmi koji pružaju veštačko disanje starim umetničkim klišeima i time omogućavaju produženi život sveta s kojim su oni jednom za svagda želeli da raskrste. Iskazujući svojim napadnim, bezobrazno neprikladnim i nepristojnim izrazima svoj beskrajni odijum prema institucionalizovanom znanju i brižljivo čuванom umetničkom blagu, *avangardisti su zapravo očajnički projektovali utopiju umetnosti koja se rađa pre politike i pre istorije*. Kao da se iza naizgled samopouzdanog uverenja da moć novije estetike počiva u kapacitetu umetnika da ostanu imuni na determinizam istorijskih okolnosti, ne krije ništa drugo do neostvariva i iluzorna čežnja za izmeštanjem izvan manipulativnih domašaja politike i ekonomije. Ne treba posebno da napominjemo da njihovi napadi na potporne stubove kulturne i umetničke produkcije nisu bili izrazi prizemne i besmislene obesti, pre svega zato što su u sebi sadržali izvanredno važnu intuiciju.

Sažeto iskazana, ona sugerise da su radikalno novi umetnički izrazi i dekonstrukcija nasleđenog shvatanja umetničkog dela mogli da računaju na budućnost tek u izmenjenom institucionalnom ambijentu. Spoznaja o neometanom trajanju, institucionalnom opstanku, pa čak i neslučenom grananju muzeja i galerija za avangardiste bi označila siguran kraj njihovih snova. I zaista, čim su avangardni umetnički izrazi nastojanja dospeli u domašaj nasleđenih mehanizama brige o umetničnim delima, oni su neminovno bili podvrgnuti klasičnim merilima i aršinima. Primera radi, Dišanova *Fontana* zamišljena je kao jednokratni gest protesta protiv okoštalih, tek prividno naprednih kriterijuma koji razdvajaju umetničko od neumetničkog, a i danas putuje po svetu, u društvu ostalih *ready made*. To drugim rečima znači da se Dišanov čin, poput mnogih drugih avangardnih gestova, suočio sa opasnostima obesmišljanja protiv kojih nije mogao da ima bilo kakvu pripremljenu odbranu. U čvrstom zagrljaju klasičnih institucionalnih interesa, sistemski su prigušivani poklici nepristajanja i protesta koji su izvorno karakterisali avangardne glasove. Prosto rečeno, jasno se pokazalo da pobuna protiv nekog kulturnog ambijenta neminovno postaje besmislena čim njene manifestacije postanu integralni, neodvojivi deo istog tog ambijenta.

Očajnički pozivi na raskid sa buržoaskim odnosom prema životu i prema umetnosti nipošto nisu mogli da očekuju da će ostvariti željeni ishod nakon što su preuzeti i iznova artikulisani u okvirima diktiranim vodećim, »klasičnim«

institucijama koje vrše odabir, prikazuju i čuvaju buržoasku kulturu. Zbog toga se može reći da je dobijanje željenog priznanja i sticanje trajne boravišne dozvole u okvirima vodećeg umetničkog establišmenta ujedno označilo i kraj avangardnih vizija o novoj umetnosti. Na tom tragu se razaznaju razlozi zbog kojih Alen Badju pogađa u metu tvrdeći da je »država suštinski klasična«. Nadalje, time je na indirektan način potvrđena i Levinasova teza da se »država, okupljajući ljudsko mnoštvo, smatra u toj kulturi znanja i umetnosti suštinskom formom jedinstva« (Levinas 1998, 236).

Ovaj nesvakidašnji spoj klasičnog i institucionalnog od umetnosti stvara »javni servis«, u čijoj nevidljivoj pozadini se ne krije moć javnog mnjenja nego neprikosnoveni autoritet pojedinih kustosa. Tamo gde to nije slučaj, susrećemo se ili sa političkim prisvajanjem umetnosti radi efikasnijeg ostvarivanja partikularnih ideoloških svrha, ili pak sa ekonomskim, globalno rasprostranjenim konglomeratom različitih modela eksploatacije umetnosti radi sticanja profita.

254

Poodavno je postalo jasno da umetnost predstavlja nezamenljivo manipulativno sredstvo i izvanredno operativno polje za ostvarivanje političkih ili ekonomskih interesa. Ono što naše vreme nelagodno dovodi pod dodatnu sumnju odnosi se na mogućnost osvajanja svojevršne »slobodne teritorije«, na kojoj će spontano i neometano stasavati alternativni oblik autentičnog umetničkog izraza. Upoznavanje sa institucionalnim mehanizmima baštinjenja i prikazivanja umetnosti, takvu veru demaskira kao nepopravljivo naivnu, budući da nas najpre suočava s neprijatnim saznanjem da uslovi izlaska iz anonimnosti više nisu u kompetencijama javnosti.

Poput drugih oblasti savremenosti, umetnost nam svedoči o prevratu u kojem se odvija povratak već viđenih, feudalnih, elitistički zasnovanih kriterijuma. Kao da se točak istorije zavrteo unatrag, čime je omogućeno da se prosvetiteljska borba za »javnu upotrebu uma« ponovo preokrene u svoju suprotnost. Ono što je preostalo od savremenog uma uporno odbija da bude javno dostupno i svima pristupačno. Ovo tvrdimo zbog toga što je izuzetno teško odoleti utisku da se oblikovanje umetničke scene u razvijenim demokratijama odvija u skladu s principima koji su fundamentalno nedemokratski. Neprijatno deluje spoznaja da umetnost kojoj pođe za rukom da se izbori za javnu promociju to najčešće nije učinila zahvaljujući javnosti.

Dok je, s jedne strane, tradicionalni kantovski model suda ukusa s pravom bivao optuživan da zanemaruje neraskidivu vezu između umetnosti i političkog ustrojstva zajednice, s druge se savremeni mehanizmi promovisanja umetnosti na najvišim instancama izmeštaju izvan domašaja zajednice. Savremeno insistiranje na društvenoj odgovornosti umetnosti teško se da pomiriti sa aktuelnim procedurama selekcije, koje odlučuju o biti ili ne biti, o uspehu ili promašaju, o relevantnosti ili anonimnosti.

Umesto ukusa koji je prethodno prošao težak test javne provere, sada se iznova suočavamo sa konstelacijom prema kojoj su mehanizmi sticanja priznanja ponovo postali daleki, nerazumljivi, i time permanentno izloženi optužbama da ne nude ništa osim proizvoljnosti i neuhvatljivih ličnih afiniteta. To je danas naročito prepoznatljivo u okvirima tzv. sedme umetnosti, jer nas kontinuirano praćenje pobednika velikih evropskih filmskih festivala uverava da svaki od njih nastoji da nametne svoj ukus i svoju partikularnu ideologiju. Daleko od očiju javnosti odvija se selekcija ideja koje je poželjno inkorporirati u film da bi on zaslužio oreol festivalskog pobednika, a time pažnju, priznanje i, naravno, obećanje komercijalnog uspeha.

255

Promocija poželjnog ukusa nije sporna tek zbog toga što onemogućava subjekta da na autonoman način ostvaruje komunikaciju s umetnošću. Zanimljivo je pomenuti da Dišanov nervozni protest protiv ukusa kao relevantnog medija koji posreduje estetsko iskustvo, u njemu uviđa tek neumetničke i antiavangardne principe inercije, ali propušta da zapazi da te navike mogu biti dirigovane i pripremljene u skladu s krajnje neumetničkim receptima: »ponavljajte istu stvar duže vreme i ona postaje ukus« (Duchamp 1994, 181). Problem s nametljivim ukusom ne krije se samo u tome što počiva na pukoj navici i što njegovo poreklo nema nikakve veze s receptivnim kvalitetima subjektivnosti. Naprotiv, oslobađanje od ukusa nije neophodno samo zato što je on navika, nego prevashodno zato što preferencije ukusa brižljivo skrivaju određeni sklop konkretnih političkih i ekonomskih interesa. Otuda se čini da budućnost klasičnog nije zaštićena od prigovora da predstavlja idealan medij za neslavnu restauraciju preživelih momenata *ancien régime*. Kao da sprega »klasičnih« i »starih« zapravo nikada nije oslabljena, nego je prema potrebi vremena samo menjala lica i stepen javnog prisustva.

Prisvajajući strukture koje smo prepoznali kao klasične, savremena država garantuje njihovo dugotrajno održavanje. Tu pre svega mislimo na dragocenu društvenu funkciju autoriteta na kojem se zasniva kako presudni argument »starih« u borbi protiv »modernih«, tako i *modus operandi* državnih institucija. Ako bi konačna pobeda »modernih« neminovno iziskivala i potpuno ukidanje autoriteta, odnosno totalan opoziv jurisdikcije prošlosti, onda postklasični svet možemo da zamišljamo tek u meri u kojoj nam polazi za rukom da fantaziramo o zajednici koja je u potpunosti lišena prerogativa moderne države. Svet bez prošlosti bio bi i svet bez institucija, čime bi se konačno stekli preduslovi za ostvarivanje avangardnog sna o bezostatnom, totalnom objedinjavanju umetnosti i života. Ipak, ništa ne pruža čvrste garancije da kraj umetnosti kao otuđene sfere buržoaskog života ujedno ne bi podrazumevao i njeno potpuno ugasnuće. Lišena institucionalne podrške i kolektivnog sećanja, umetnost ostaje neprepoznatljiva i drastično osiromašena, jer joj onda nedostaju presudni oslonci vlastite identifikacije kao umetnosti.

256 S druge strane, ni eventualni trijumf »starih« i potpuno iščezavanje modernističkih i avangardnih tendencija ne ostavlja mnogo prostora za optimizam. On takođe ne isključuje kraj umetnosti. Naime, totalizovani autoritet nužno vodi ka totalitarnoj umetnosti, koja svoje ime onda zapravo i ne zasluhuje, jer ne predstavlja ništa drugo do neprekidnu reprodukciju jednog jedinog, unapred fiksiranog lika subjektivnosti i univerzalizovanje krajnje jednostranog životnog stava.

Zbog toga nam ostaje da se nadamo da nakon što se tehnološki iscrpe nanosi umetničke modernosti, generacije koje tek dolaze ipak neće prisustvovati obnovi totalizovane umetničke normativnosti u nekom novom, nama nepoznatom, liku klasičnog. Da se ipak ne bi dogodilo da taj lik postane totalitaran *sui generis*, neophodno je uvek iznova oživljavati spor »klasičnog« pozivanja na autoritet prošlosti i »modernog« pozivanja na promenu, iskorak, prekid. Čini se da umetnost ostaje vitalna dokle god se kreće u koordinatama tog spora, a da bi s eventualnim okončanjem spora starih i modernih i umetnost bila primorana da napusti ljudski svet.

Bibliography | Bibliografija

- Badiou, Alain. 1998. *Petit manuel d'inesshétique*. Paris: Seuil.
- Ball, Hugo. 1927. *Die Flucht aus der Zeit*. München/Leipzig: Duncker&Humblot.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1757. *Metaphysica*. Halae Magdeburgicae: C. H. Hemmerde.
- Däubler, Theodor. 1988. »Der neue Standpunkt [1916].« U Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, 27–115. Darmstadt: Luchterhand.
- Duchamp, Marcel. 1994. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome 8. Lausanne/Berne: Sociétés typographiques, 1779.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. 1970. *Estetika II*. Prev. V. Đaković. Beograd: Kultura.
- Heidegger, Martin. 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Florenski, Pavel. 2013. *Obrnuta perspektiva*. Prev. Lj. Joksimović. Beograd: Logos. 257
- Levinas, Emanuel. 1998. *Među nama. Misliti-na-drugog*. Sremski Karlovci/Novi Sad: IKZS.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1980. *Le futurisme*. Milano/Lausanne: L'Age d'Homme.
- Patočka, Jan. 1987. »Hegels philosophische und ästhetische Entwicklung.« U Jan Patočka, *Kunst und Zeit*, 234–324. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. 1859. *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums. Sämmtliche Werke I/5*. Stuttgart/Augsburg: J. G. Cotta'scher Verlag.
- Schuhl, Pierre-Maxime. 1922. *Platon et l'art de son temps*. Paris: PUF.
- Simmel, Georg. 1921. *Der Konflikt der modernen Kultur*. München/Leipzig: Duncker&Humblot.
-