

UDK 821.133.1.09

UDK 7.036

Stručni rad

Ethem MANDIĆ (Podgorica)

talemandic@gmail.com

ČORSOKACI MODERNE UMJETNOSTI

(Antoan Kompanjon: *Pet paradoksa modernosti*,
Institut za crnogorski jezik i književnost, Podgorica, 2012)

Autor u ovome radu daje prikaz knjige *Pet paradoksa modernosti* Antoana Kompanjona, belgijskoga profesora i historičara umjetnosti. Antoan Kompanjon je profesor francuske literature na Sorboni. U tome kapitalnom djelu njegova kritičarskog rada, bavi se ključnim problemima moderne umjetnosti. Objašnjava paradokse i fenomene moderne epohe kroz tumačenje njenih najznačajnijih predstavnika i njihovih djela: Bodlera, Remboa, Manea, Sezana, Endi Vorhola itd. *Pet paradoksa modernosti* može se svrstati u najznačajnija djela koja lucidno raspravljaju o gorućim pitanja današnje umjetnosti.

Ključne riječi: *Antoan Kompanjon, moderna, paradoks, tradicija, moderna tradicija, kult novoga, avangarda, ideja progresa, teorija, kritika, postmodernizam, Bodler...*

Pet paradoksa modernosti je studija Antoana Kompanjona koja se bavi posljednjom velikom epohom svjetske književnosti. Iako su rasprave o moderni započete krajem devetnestoga vijeka, ona je još uvijek otvorena i nedovoljno ispitana zbog svoje višestruke prirode i zbog toga što smo u nju još uvijek uronjeni, a Kompanjon na atraktivan i znalački način predstavlja čitaocima njene krizne trenutke i ključne dileme.

Antoan Kompanjon bavi se *modernom* kao književno-umjetničkom epohom i njenim unutrašnjim konfliktima i osobinama; u njoj traži i vidi paradokse i logičke čorsokake koje ona sama sebi nameće, i pokušava ih objasniti (koliko god je to moguće). Moderna se na početku XXI vijeka predstavlja kao jedno biće s mnogo produžetaka – esteticizam, avangarda, kasni modernizam, postmodernizam – meduzina glava koja ima zmijske produžetke glave umjesto kose.

U uvodnome poglavlju Kompanjon objašnjava pojmove *tradicija* i *moderna*, koji se načelno postavljaju kao antonimi, i s te tačke gledišta uzima termin *moderna tradicija* koji je u svojoj suštini apsurdan. Naime, Kompanjon objašnjava da je *tradicija* „prenošenje jednog modela ili vjerovanja sa jedne generacije na narednu, iz jedne epohe u drugu“, dok *moderna* predstavlja (ili želi predstaviti) totalni raskid s tradicijom i želju da se bude orginalan po svaku cijenu (M. Solar u knjizi *Povijest svjetske književnosti* kaže da je umjetnike moderne ta „čežnja za novošću“ i „čežnja da se nadmaši prethodnike u svemu dovela je do takozvanog ‘hermetizma’ i nerazumljivosti vrhunske visoke književnosti široj publici“).

Tako da, iako je za današnjega čovjeka modernost već postala tradicija, i to je jedino što današnjeg čovjeka pomalo zbunjuje, kako tvrdi Kompanjon, jer nije prošlo ni stotinu godina nakon pojave avangardista: Majakovskog, Hljebnikova, Marinetija, koji su se gnušali tradicije i svojim djelom se pokušavali od nje udaljiti; taj pojam *moderna tradicija* mu više ne vrijeda logiku zato „što smo na neki način izašli iz nje (moderne)“.

Bodler je u djelu *Romantična umetnost*, kojim se Antoan Kompanjon umnogome služi, veoma lijepo opisao taj proces „starenja“ umjetničkoga djela i kako djelo postaje dio tradicije „Jednom rečju, da bi sva *modernost* bila dostojna da postane starina, potrebno je da tajanstvena lepota, koju u to nehotice unosi ljudski život, bude odatle izvučena.“ U takvome Bodlerovom stavu ogledaće se jedan od centralnih paradoksa moderne književnosti, jer će kasnija modernost, u svojoj želji za neprestanim obnavljanjem, i odricanjem bilo kakve želje za starenjem, napraviti sopstveni *circulus vitiosus*.

Moderna tradicija postaje „tradicija uperena protiv sebe same“, i „povezivanje suprotnosti otkriva modernu kao negaciju tradicije i tradiciju negacije“, a taj protivurječni paradoks najavljuje sudbinu estetske modernosti – ona izdaje naredbu o sopstvenome životu i spostvenoj smrti (kao što meduza umire skamenjena od sopstvenoga pogleda koji je videla u Persejevom uglačanom štitu koji mu je dala Atina).

Ono što će biti poseban predmet pažnje Kompanjonova djela, čemu će on posvetiti posebna poglavlja, a na šta ćemo se u ovome prikazu osvrnuti, jeste sam početak moderne tradicije koji se izjednačuje s „nastankom novoga kao vrijednosti“, i „kulta novoga“ kao jezgra moderne umjetnosti, koje je smatrano vrijednošću samo po sebi (važno pitanje je da li je novitet i ono što je moderno uvijek bilo uslov kvaliteta umjetničkoga djela, jer su modernisti ponekad opsesivno insistirali na tome, ne uviđajući sve posljedice takvoga programa, i Kompanjon se pita „šta može da ostane od autentične vrijednosti novoga u modernome idolopoklonstvu koje ga okružuje i čera na iscrpljujuće obnavljanje?“).

Na početku prvoga poglavlja *Prestiž novoga: Bernar od Šartra, Bodler, Mane*, autor objašnjava razliku između termina *moderna*, *modernost*, *modernizam*. Imenica *modernost* koristi se u smislu određivanja onog što je moderno, a Bodlerova *modernost* nosi unutar sebe svoju suprotnost, otpor prema modernosti kao što će Kompanjon i objasniti. Modernizam se koristi u smislu ukusa, često onog što je prećerano u modernom. Dok se moderna najčešće uzima, i postala je oznaka za čitavu jednu književnu epohu.

U fokusu pažnje toga poglavlja, kao i poglavlja poslije njega, biće različit odnos Bodlera i modernista (kao jednog od začetnika moderne i modernizma) i avangardista prema tome fenomenu „novosti“ i tradicije u umjetnosti, i prema onome što je univerzalna vrijednost umjetničke kreacije. Videćemo, a to je još jedna aporija moderne književnosti, da zapravo Bodler, iako je začetnik (ili makar jedan od prvih modernista), nema negativan odnos prema tradiciji, kakav su imali njegovi „nasljednici“.

Za Remboa koji kaže: „Treba biti apsolutno moderan“, moderno je ono što nema veze s tradicijom, dok je za Bodlera nov i moderan onaj koji je promijenio odnos prema formi (sličan stav su zastupali formalisti u XX vijeku), koji je, kako kaže Bodler promijenio „modu i namještaj“, iako nasljeđuje teme opšte prirode koje se provlače kroz sve epohe. Za Kompanjona je centralno mjesto dvojbe unutar moderne u Bodlerovom stavu, da je modernost kada se iz mode izdvoji ono što je u „njoj poetsko u istorijskom, da se iz prolaznoga izvuče večno“.

Jako važan odnos u moderni je odnos novoga i modernoga, i novoga i lijepoga, kojim se Kompanjon bavi u prvome poglavlju. On kaže da se posljednji trenutak koji će uspostaviti odnose novoga i modernoga, i novoga i lijepoga proteže od Stendala do Bodlera. Prvi put u središte umjetničke epohe imamo vremenske odrednice (nakon antike i srednjega vijeka), i istorija moderne umjetnosti jeste istorija smanjenja vremenskoga razmaka koji razdvaja staro i moderno preko srednjega vijeka. S pojavom modernosti razlikovanje prošloga i sadašnjega nestaje u prolaznome. Opozicija između staroga i modernoga nije ništa drugo do opozicija dvije sadašnjosti, dva aktuelna vremena, juče i danas i danas i sutra. Tradicija prestaje da bude tradicija nasljeđa i postaje tradicija prekida. I tu nastaje dogma koja nije nimalo bodlerovska, a to je da klasično umjesto da bude shvaćeno kao vanvremeno lijepo, kako ga doživljava Bodler, svodi se na nekadašnje lijepo, to jest na ono što više nije lijepo. Savremena umjetnost postaje jedina vrijednost, a nekadašnja umjetnost više nije umjetnost. „Modernost“ za Bodlera, kako kaže u eseju u knjizi *Romantična umjetnost*, sastoji se od dvije polovine „prolazno, nepostojano, slučajno su njena jedna polovina umjetnosti čija je druga polovina ono večno i stalno“. Moderna nakon Bodlera zaboravlja tu

drugu vječnu polovinu umjetnosti, „stavljajući naglasak na promjenu i relativnost, na sadašnjosti“. Ukus i moda postaju jedno.

Moderna kao epoha začeta je djelima Bodlera i Flobera *Cvijeće zla* i *Gospođa Bovari*, koje su kada su izašle izazvale veliku buru u svojoj sadašnjosti. Bodler je „insistirajući na odsustvu relevantnosti prošlosti za opažanje budućnosti bio jedan od pokretača 'kulta novoga', i kod njega ne postoji ni jedan trag religije moderne umjetnosti, nijedan trag estetike promjene radi promjene, vidne promjene, niti onoga što Valeri naziva 'novim po sebi'“. Stalnom obnavljanju novoga koje negira nekadašnje novo, Bodler suprostavlja vječno, ili vanvremeno. Kompanjon nam tu tezu još produbljuje Bodlerovim stavom prema modernističkome slikaru Eduardu Maneu i njegovim slikama *Doručak na travi* i *Olimpija*, koje su takođe izazvale velike nemir tadašnje javnosti. Kompanjon kaže da je u *Olimpiji* igra tradicije i modernoga istog ranga, i da je to djelo koje je u isto vrijeme i prolazno i vječno. „Maneov način igranja sa prošlošću“, kaže Kompanjon, „izvlači upravo *tajnovitu ljepotu* koja čini modernost *dostojnom* da postane antika. *Olimpija* je posljednji veliki akt u istoriji slikarstva“.

Još jedan fenomen kojim se Kompanjon posebno bavio i posvetio mu čitavo jedno poglavlje *Vjera u budućnost: avangarda i tradicionalno pripovijedanje*, predstavlja „ideju progressa“ u umjetnosti. On navodi da je ideja progressa gigantski apsurd, groteska koja raste do iznemoglosti. Autor se brani čunava s jednim vremenskim paradoksom, jer je avangarda svoje temelje postavila u budućim vremenima. Avangarda je vjerovanjem u budućnost osudila sebe „na brzo nepriznavanje, jer vjerovanje u progres traži da progressivistička umjetnost prihvata svoju trenutnu smrtnost i dekadentnost“.

Avangarda i njeni predstavnici (futuristi, ekspresionisti, nadrealisti, dadaisti...) tragali su za novim u sadašnjosti otvorenoj ka budućnosti, i vjerovali su u dogmu progressa, razvoja i prevazilaženja. Oni su neminovno i paradoksalno u rođenju svoga djela, videli njegovu trenutnu smrt. To najbolje objašnjava citat s početka drugoga poglavlja Kompanjonove knjige: *Književnost se kreće prema sebi samoj, prema svojoj suštini, a to je nestajanje*.

Avangarda je u angažovanim počecima, početkom dvadesetih i tridesetih godina, bila prije svega, kako tvrdi Milivoj Solar, okrenuta rušenju *kulta ljepote* uspostavljenom u eseteticizmu kao vjerovatno posljednjem ostatku tradicije, da bi se potpuno otvorili novi putevi prema književnosti. Avangarda je modernu epohu pretvorila u „groteskno čudovište“, kao što je Atina pretvorila Meduzu, koja je prvobitno bila veoma lijepa žena u gorgonu jer ju je uhvatila kako ljubi Posejdona u svome hramu.

Ako je moderna u početku i zadržala neki pozitivan odnos prema tradiciji, u smislu forme, avangarda je te spojnice potpuno prekinula. Avangarda nije

samo, objašnjava Kompanjon, jedna radikalnija i dogmatičnija modernost. Ako se modernost poistovjećuje sa sadašnjim trenutkom, avangarda podrazumijeva svijest o budućnosti i želi da se bude ispred svoga vremena. Kompanjon upozorava na odnos dekadencije (dekadentnosti), koja je neodvojiva od bodlerovskoga koncepta istorije i tradicije, i avangarde. Teoretičari su skloni da miješaju ta dva pojma, kao i pojmove modernosti i avangarde.

Prije svega, modernisti, kao što smo prikazali, nijesu sebe doživljavali kao predstavnike avangarde i nijesu se pojavili u isto vrijeme. Dok pojam dekadencije, iako uključuje razočaranje sadašnjošću, ono ne polaže veliku nadu u budućnost, i prema Milivoju Solaru, takozvani dekadenti ne odbacuju tradiciju nego u njoj traže utočište jer tvrde da je barem nekad bio ostvaren ideal ljepote, za razliku od avangardista. Ali pojmovi avangarde i dekadencije često se prepliću i teoretičari ih, iako se razlikuju, posmatraju kao dva lica modernosti. Na taj način su, prema Kompanjonu, kad se svijest o istorijskome vremenu generalizovala i kad se prva modernost više nije razumjela, modernost i dekadencija postale sinonimi.

Kompanjon izdvaja dvije vrste avangarde: jednu *političku* i drugu *estetičku*. Jedni se bave čisto politički angažovanom umjetnošću, to jest umjetnošću u službi politike i ideologije, dok se drugi zadovoljavaju projektom esetetičke revolucije. Prva koristi umjetnost da bi promijenila svijet, a druga želi da promijeni sveukupnu umjetnost i njena sredstva komunikacije (u tome smislu jasno je njihovo odstupanje od svakodnevnoga govora nadrealističkim automatskim pisanjem, alogičnostima, napuštanjem pravopisa i gramatike, korišćenja nonsensnih riječi itd.), smatrajući da će svijet pratiti tu promjenu.

Avangarda je od pojma koji je označavao dio vojske koji maršira naprijed, od čisto prostornoga dobio vremenske i estetičke konotacije. Avangardna umjetnost očajnički se naslanja na budućnost, ne teži više da se prikloni sadašnjosti, već ide ispred nje kako bi se upisala u budućnost, tako avangarda pokreće jedan od „latentnih paradoksa modernosti“, od težnje za samodovoljnošću i samopotvrđivanjem nužno pravi samouništenje i negaciju. „Poezija više neće pratiti ritam djelovanja: ona će biti ispred“, pisao je Rembo 1871. i rezultat takve retorike je modernost (ona što je sada i ovde) koja se čita kao vjera u budućnost, vjera u ono što još nije, vjera u originalnost trenutka prije njegova samog nastanka. Rezultat svega toga je, kaže Kompanjon, paradoksalan i takva umjetnost ne poznaje pravu modernost.

Još jedna paradoksalna situacija u koju je moderna umjetnost samu sebe stavila, i predmet je poglavlja *Teorija i teror: Apstrakcija i nadrealizam*, jeste njeno ekstremističko teoretisanje i potreba za programskom umjetnošću. Svaka avangardna struja imala je svoj manifest ili program, ili su umjetnici koji su pripadali nekim od tih struja imali jasne predstave o tome kakvu umjetnost

ljudi treba da stvaraju. Futuristi su imali *Manifest futurizma*, koji je napisao osnivač toga pravca Filipo Tomaso Marinetti, nadrealisti *Nadrealistički manifest* koji je napisao Andre Breton, itd. Naime, oni su svojim načelima vršili, kako to naziva Kompanjon, teror nad slobodnim stvaranjem i umjetnošću jer su je stavljali u kalupe, obrasce (možda čak i okove), iako su sami proklamovali određeno oslobađanje umjetnosti od okova tradicije i već zadate forme. To je formalni paradoks, koji ima određene posljedice u tome koliko su produktivni i razumljivi bili umjetnici tih formacija.

Kompanjon objašnjava tu paradoksalnu ulogu koja se dodjeljuje teoriji u modernoj tradiciji: „Umjetnici koji su duboko obilježili istoriju“, poput Bodlera, Manea, Sezana, „postavili su temelje na onim teorijama koje su ocijenjene kao slabe i pogrešne, dok su najpostojaniji teorijski programi i najubjedljiviji avangardni manifesti proizveli samo ona djela koja brzo padaju u zaborav, ili koja samo ostavljaju anegdotsku uspomenu.“ Prvi modernosti bili su to protiv svoje volje, kako ih Niče naziva „nevoljni dekadentisti“, i oni se nijesu smatrali ni revolucionarima, ni teoretičarima. Njihova maksima bila je „ponovo stvoriti“, a ne „stvoriti novo“. Bodler je tražio od umjetnika da bude ratnik, da bude heroj savremenog doba, da posедуje kritičarsku svijest, poput mnogih velikih pisaca koji su smatrali svojom dužnošću da pišu, to jest da kritikuju stvarnost koja ih okružuje. Međutim, taj formalni zahtjev i stvaranje novine (ili onog što je novo u umjetnosti), nije usaglašen, jer umjetnost ima tendenciju da se razvije u pravce u koje umjetnik koji je pravi ne želi, ili ne zna. Kompanjon tu tezu objašnjava kroz primjere apstraktne umjetnosti i nadrealizma, i objašnjava protivurječnost teorije i prakse, pobjede jedne nad drugom i obrnuto, i kako se teorijska pretenzija moderne umjetnosti vezuje za zahtjev za novo.

U poglavlju *Tržište prevarenih: apsrtaktni ekspresionizam i pop-art*, Kompanjon obrađuje takoreći smrt kulta novoga u postmodernoj epohi (posteriornost ili odbijanje novoga ne zna se), i za fenomen smrti toga kulta vezuje traženje novoga nakon Drugoga svjetskog rata i dominacije tržišta nad umjetnošću. Naime, moderna umjetnost, od sredine XIX vijeka i početka XX vijeka, teži isključivanju umjetnosti iz modernoga života, ali ona nije odbacivala masovnu kulturu i popularnu umjetnost, ali se jeste izolovala i ogrnula onim što se naziva elitizam u umjetnosti. Pop-art je šezdesetih godina XX vijeka poistovjećivanjem umjetničkoga djela i tržišta potrošačkih dobara ukinuo razliku između elitne i masovne umjetnosti, ono što moderna tradicija nije mogla ili nije htjela da ukine, razliku između „visoke“ i „niske“ umjetnosti. Težnja umjetnosti nakon Drugoga svjetskog rata dovela je do toga da umjetnost postane samo roba, a vrhunska estetika postala je u umjetnikovom njegovanju sopstevene slike (kao što je to radio Endi Vorhol: „Ja sam kako izgledam. Nema ničeg iza toga“).

U petome poglavlju *Do posljednjeg daha: postmoderna i opoziv*, autor pokušava odgovoriti na pitanja i logičke poteškoće postmoderne i postmodernosti kao epohe koja dolazi nakon moderne. On se pita ako je moderno aktuelno i prisutno, šta može da znači taj prefiks post? Kako može sadašnjost da ukine svoju osobinu sadašnjosti? Kako jedno vrijeme može da se nazove poslijevremenskim? Kako može da bude nešto *poslije* moderne, ako je moderna neprekidna inovacija, samo kretanje vremena? Kompanjon iz svega toga izvlači zaključak da ako je moderna složena i paradoksalna onda je postmoderna to isto toliko. On tumači stavove najvećih postmodernih i postrukturalističkih mislilaca Liotara, Lakana, Barta, Deride. Uočava da je to kako postmoderna teži da prekine zapravo modernistički postupak par excellence: a to je prekid, i to je za njega najupadljiviji paradoks postmoderne epohe. U tome poglavlju navodi se istorija pojma i evolucija postmoderne umjetnosti od jednoga stila u arhitekturi do umjetnosti uopšte, i na proširenje toga pojma i pojave na socijologiju, filozofiju, itd... Postmodernizam kao maksimu ima: „Sve je dobro!“, stoga postmodernizam može da uzme bilo koji oblik. Liotar u postmodernom vidi eklekticism i kaže da je to „nulti nivo savremene opšte kulture“. Umjetnost se u postmodernom doba često pretvara u kič, umjetnost laska ukusu njenih potrošača. I umjetnik, i kritičar, i galerista, i obični čovjek u postmodernoj eri ulaze u mirne vode i nalaze zadovoljstvo u bilo čemu, ili kako kaže Liotar: „Došlo je vrijeme za popuštanje“. Postmoderna je razriješila dileme moderne tako što je pokazala da one neće nikad biti razriješene, i da, kako Kompanjon tumači Habermasa, moderni projekat nikad neće biti dovršen. Postmoderna svijest je, kaže Kompanjon, omogućila da se moderna tradicija tumači i da je oslabila suprotnosti koje je moderna pooštrila: novo-staro, sadašnje-prošlo, avangarda-kič itd., moderna je uspostavila sistem u kome se neko djelo ne može odbaciti pod izgovorom da je staro ili nazadno.

Nakon trnovitoga puta moderne umjetnosti i dvadesetoga vijeka punog kontradikcija, Antoan Kompanjon vraća se Bodleru kao umjetniku koji je prepoznao sve mane nadolazeće umjetnosti, umjetnosti koje je on začeo. On kaže da je diskvalifikacija novoga, koja je na kraju osvojila umjetnost, pokazala lucidnu Bodlerovu svijest, koja je shvatila da vjekovni ideal progresa povlači „identitet dvije protivrječne ideje, slobode i fatalnosti“, taj identitet je kaže Bodler istorija. Zaključak je da umjetnost, kao i istorija, danas svjedoče o toj praznini i osećaju slobode da ne moraju da brinu kuda idu. Kompanjon u haosu moderne i svim mogućim tumačenjima, stoji uz one umjetnike koje, kako on kaže, modernost nije izigrala.

Antoan Kompanjon u knjizi *Pet paradoksa modernosti* kroz najbolje i najreprezentativnije predstavnike (književnike i slikare) i njihova djela, razmatra pet paradoksa moderne umjetnosti: kult novoga, religiju budućega,

teoretičarsku maniju, prizivanje masovne kulture i strast za poricanjem. *Pet paradoksa moderne umjetnosti* pravi uvid u osobine moderne književnosti iz koje čitaoci mogu da izvlače dalekosežne zaključke o istoriji i sudbini moderne umjetnosti, o tome u kojoj umjetničkoj epohi živi i stvara današnji umjetnik, i da li je moguće prevazići probleme i dileme koje nam je moderna umjetnost ostavila kao nasljeđe, i o tome kako će izgledati buduća umjetnost. Mi čitaoci stojimo uz one, kao što su Antoan Kompanjon, koji se trude da u tome mučnom poslu definišu i osvijetle kaos moderne umjetnosti, stoga je prijevod njegove knjige na crnogorski jezik u izdanju Instituta za crnogorski jezik veoma značajan poduhvat za crnogorsku jezičku kulturu i njenu teoretsku misao.

Ethem MANDIĆ

MODERN ART DEAD-ENDS

(Antoine Compagnon, The Five Paradoxes of Modernity, translation by Bojana Tenjović, Institute for Montenegrin Language and Literature, 2012)

The author of this paper reviews *The Five Paradoxes of Modernity* by Antoine Compagnon, a Belgian professor and art historian. Compagnon is a Professor of French literature at the Sorbonne. In this major study of his critic's work he deals with the key issues of modern art, explaining the phenomena and paradoxes of the modern era through the interpretation of its most important representatives and their works: Baudelaire, Rimbaud, Manet, Cezanne, Andy Warhol, etc. *The Five Paradoxes of Modernity* presents one of the most important works lucidly discussing the most pressing issues of today's art.

Key words: *Antoine Compagnon, Modernism, paradox, tradition, modern tradition, avant-garde, Baudelaire*