

da uvek i nužno sačuva svežinu, izvornost, lucidnost, da nikada ne zapadne u rutinu, ponavljanje, neželjenu a ipak neizbežnu dosadu. Česta kriptička zatvorenost fluxusovskih manifestacija odvodila je ovaj pokret u delokrug njegovih protagonista i mada je vrlo glasno prizivao sagovornike i saučesnike, Fluxus je stajao u dijalogu između samih autora i njima sklone malobrojne javnosti, što je Chalupcekom dalo razloga za sledeće upozorenje:

«Ako delo ne hrani imperativna potreba za komuniciranjem, učestvovanjem i davanjem sebe, ono je samo privatna razbibriga. Nažalost, to je čest slučaj s tekucim produkcijom Fluxusa i grupe koja je ostala uz Maciunasa.»

Iako vrlo privlačno zvuče Maciunasove reči kada tvrdi da «Fluxus kao umetnost — razonoda mora da bude jednostavna, zabavna, nepretenciozna, mora da se bavi nepretencioznim stvarima, ne sme da iziskuje nikakvo umeće ili neskrupne probe, niti da ima ikakvu robnu ili institucionalnu vrednost».

Ipak sve to navodi na pitanje kako takva umetnost/razonoda može da postigne svoju produženu i proširenu komunikativnost i na koji način ostvaruje uključivanje u okolinu kulture kao i kontekst kome svaka umetnost, tako i ova nužno pripada. Mada se prema pomenu tim obeležjima čini kao neko posve spontano umetničko/životno ispoljavanje, Fluxus ipak poseduje određene jezičke kodove i kodekse, u njemu postoje određeni postupci jezičkih artikulacija po kojima su fluxusovske manifestacije prepoznatljive upravo kao takve, po kojima se te manifestacije razlikuju od ostalih nji-

ma srodnih ili bliskih izražajnih područja. Fluxus, dakako, nema stilskih normativnih postavki, ne pridržava se nikakvih unapred datih pravila ponašanja, u temelju njegove prirode stoji ideja i praksa intermedija, ukrštenih medija, medija koji proizilaze iz primene i spojeva novih tehnologija ali i iz korišćenja drevnih znanja, a onaj koji poseduje veštinu korišćenja takvih medija i znanja podjednako legitimno proizilazi iz kruga umetničkih profesionalaca kao i iz kruga ljudi koji se umetnošću ne bave kao svojim stalnim zanimanjem. Očito uživajući u efektu što ga izaziva nabranjanje koje sledi Friedman će reći da

«osim umetnika među nama su zastupljene i mnoge druge struke, kao što su apotekari, knjigovode, fotografi, nastavnici, izdavači, pravnici, štampari, novinari, čuvari zoološkog vrta, akviziteri, ton-majstori, muzičari, ministri, kuvari i drugi.»

«naše puteve nalazimo u mnogim medijima i intermedijima, kao što su arhitektura, antropologija, film i video, ples i muzika, zen ali i neslane sale, religija, teologija, sociologija, političke nauke, dizajn i proizvodnje raznih roba, igre i zagonetke, u bogoslužju, u komunikacijama i još u mnogocemu drugom.»

Kada pročitamo ove zabavne ali i ozbiljne retke i ako se potrudimo da iz njih izvučemo neke određene zaključke možda će nam se početi razrešavati dileme oko odnosa između istorijske Dade i danas takode već istorijskog Fluxusa ali i još uvek živog fluxusovskog duha, još uvek aktuelnog fluxusizma. Mit Dade

stvarali su umetnici, često čak veliki umetnici (poput Duchampa, Picabije, Schwittersa, Arpa, Man Raya. . .), koji upravo zato jer su bili umetnici takvog formata smeli su se upuštati u izazovne rasprave oko prirode same umetnosti stižući tako s onu stranu tada uobičajenih načina izvršenja umetničkih praksi i zalazeći u područje neadekvatno imenovano pojmom anti-umetnosti. Mit Fluxusa, s druge strane, stvorili su autori kojima je bilo svejedno da li se i da li ih nazivaju umetnicima te oni stoga ne mogu podjednako kao ni prema umetnosti da teže ni prema anti-umetnosti. Ali hteli to ili ne, specifično područje intermedijalne umetnosti obuhvata radove i radnje pripadnika Fluxusa; štaviše, njihovi poduhvati danas se jasno vide kao jedna već kodirana i kodifikovana vrsta umetnosti, što potvrđuje sam pojam Fluxus koji se danas vidi kao modernistička umetnička tendencija sa svim istorijskim, jezičkim i ideološkim implikacijama koje se na ovaj pojam odnose. Danas je, naime, vidljivo i to da intencije takve umetnosti nisu u pobuni protiv i prema stanju društva, u gorčini nezadovoljstva prema položaju pojedinca, nego je to pre delovanje kakvo onima koji se time bave i koji se za to vezuju treba da donese osećanje rasterećenja, zadovoljstva, oslobođenja, naravno pod osnovnim uslovom da je u svim takvim radovima i radnjama u dovoljnoj meri prisutna sprega umetnosti svojstvena a ovoj u još većoj meri neophodna sprega duha, duhovnosti i duhovnosti. ■■■

IRONIJA I PARODIJA

Vladimir Đurić: HVALISAVI ROMAN & SUPER, Biblioteka Prva knjiga, Matica srpska, Novi Sad, 1991.

Nenad Šaponja

Prvu knjigu Vladimira Đurića (1960) *Hvalisavi roman & Super*, čine dve istoimene novele. Reč je o proznom eksperimentu koji ishodi iz tokova mlade srpske proze osamdesetih, naročito iskustava proze Đorđa Pisareva i Save Damjanova. U romaneknoj situaciji istrošenih modela Đurić se okreće parodiji, pre svega samog pisanja. U *Hvalisavom romanu* tekst sam biva predmetom parodije, a u *Superu* ima više elemenata parodiranja stvarnosti, kao i nekih književnih obrazaca.

Novela *Hvalisavi roman* jeste konstrukcija teksta koji se odvija pred očima čitaoca. Autor vreme čitanja pokušava poistovetiti sa vremenom pisanja iako mu je samom poznata bu-

dućnost koju čitaoc tek treba da sazna. Uz jak parodijski nabo, on se koristi različitim mitologemama savremene civilizacije, zasićenim i prezasicnim oblicima stvarnosnog materijala, imaginativnošću stripa ili crtanog filma, papirnatim likovima, ispraznim ideološkim i drugim klišeiima, poigravanjem sa strukturom teksta, junacima i piscem. . . Hpertrfojuja hvalisavosti jeste ona ironijska potka koja povezuje različite utopije sekvence Hvalisavog romana. Čitaocu je, naravno, jasno da se radi o lažnoj konstrukciji, o opseni koja svoju poetiku i gradi baš na sopstvenoj lažljivosti.

I u drugoj noveli, *Super*, fingirani pokretač tekstualnog bivanja jeste narcisoidnost pripovedačkog subjekta. Ovuaga puta, projektovana u državu Super koja jeste gorka karikatura

države u kojoj autor živi i u kojoj sve manje-više ima prefiks super (izgleda da jedino Ego nije super, on je samo Ego, Jer su i država i pojedinci bez morala). Ta država je satkana od paradoksa, a jedan od osnovnih postulata na kojima i počiva jeste da je alogično logično. U takvom miljeu, Đurić je dopustio sebi da se poigra sa geografijom, ekonomijom, politikom, da parodiranjem različitih vrsta znanja iskaže njihovu bespredmetnost, da reda nonsense koji u dobroj meri označavaju ovdajšnji realitet i fakticitet. Pored ove parodijsko-ironijske perspektive, autor je u utopijske kulise države Super smestio i nekoliko književnih pseudotvorbi, napomenimo, roman odrađanja i krimić (a la Sladje Hamer), odnosno, zaplet koji tekstu daje potrebnu dinamiku. ■■■

STRATEGIJA KAO SUDBINA

Žan Bodrijar, «FATALNA STRATEGIJA», Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1991.

Vladimir Milisavljević

Esej *Fatalne strategije* (1983) teško je svrstati u neku posebnu oblast teorijske proizvodnje, baš kao što je i njegovog autora teško uklopiti u cehovske podele. Žan Bodrijar (rod. 1929) po obrazovanju je germanista, zatim doktorira teozom iz sociologije, posle čega ulazi na univerzitet. Mada je u početku naklonjen marksizmu, vrlo brzo će upravo na kritici marksizma početi da gradi svoj vrlo razgranat i originalan opus. Ni sam Bodrijar ne shvata sebe kao predstavnika neke akademske discipline. «Nisam ni filozof ni sociolog, nisam sledio ni akademsku putanju ni institucionalni redosled ovih disciplina. Na univerzitetu sam na sociologiji, ali ne prepoznajem sebe ni u sociologiji ni u filozofirajućoj filozofiji. Teoretičar, u redu; metafizičar, u krajnjem slučaju; moralista — ne znam. Moj rad nikada nije bio univer-

zitetki a ne postaje ni literaran. On evoluirao, čini sebe manje teorijskim, ne trudi se da obezbedi dokaze niti da se osloni na reference». Žaista, Bodrijar citira filozofe i književnike kao i teoretičare komunikacije, fizičare, psihoanalitičare ili antropologe, ali se nikada, sem ironično — okrećući Marksa protiv Marksa, Frojda protiv Frojda — ne «poziva» na njih.

Ova institucionalna i intelektualna neodredivost nije posledica neke autorove idiosinkrazije, već je pre proizvod jedne samosvojne, ali konsekvantno sprovedene autorske logike. Bodrijerovo delo zgodnije je nazvati disciplinarno-transverzalnim nego naprosto interdisciplinarnim. U svojim prvim knjigama on polazi od analize fetišizma upotrebom društva (*Le système des objets*, 1968); prema tome, ishodište njegovih analiza moglo bi se u širokom

smislu odrediti kao marksističko. Ali, već Bodrijarovo uklapanje semiološke — pored ekonomske — kategorije vrednosti u projekt jedne proširene koncepcije kritike političke ekonomije znaka, okrenuto je protiv klasičnog — ekonomističkog — marksističkog analitičkog modela, nesposobnog da objasni specifičnosti savremenih društvenih sistema, pogotovo ulogu koju u njima preuzimaju masovni mediji (*Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1972). Bodrijar već ovde shvata kapitalizam kao sistem uopštene i neograničene komutabilnosti znakova koji tone u ireferencijalnost, i utoliko kao sistem univerzalne konfuzije, promiskuiteta i opscenosti. Radikalno drugost tog sistema — kroz poništenje kategorije vrednosti i ekonomije uopšte — Bodrijar će razraditi u pojmu simboličkog, polazeći od