

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 Chalupčekom 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 Maciunasu.»

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 pročítamo 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. Ovog 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 konsekventno 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

Mosovih opisa rituala simboličke razmene u primitivnom društvu i njihovog analogona u poetici, Sosirovog anagrama (*L'échange symbolique et la mort*, 1976; naš prevod: *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac 1991). Jedino što može stati na kraj savremenim sistemima masovnog dobrovoljnog ropstva, u kojima su svi članovi društva stavljeni u jednostrani položaj primalaca (primalac rada, primalaca sigurnosti, primalaca poruka), jeste obnavljanje reverzibilnosti simboličke razmene protiv linearnog vremena kapitalističke akumulacije, i razrešenje ekonomske kategorije vrednosti u ambivalenciji; jedini dovoljno radikalni izazov koji se može uputiti sistemu je izazov na smrt, jer na njega sistem može odgovoriti samo sopstvenom smrću, samoubistvom: »Reverzibilnost dara u uzdarju, reverzibilnost razmene u žrtvovanju, reverzibilnost vremena u ciklusu, reverzibilnost proizvodnje u uništavanju, reverzibilnost života u smrti, reverzibilnost svakog jezičkog termina i vrednosti u anagramu: jedna ista forma, ista u svim domenima, ona koja dokrajčuje linearnost vremena jezika, ekonomskih razmena i akumulacije moći. Za nas ona ima oblik istrebljenja i smrti. To je sama forma simboličkog».

Nestajanje simboličkog iz savremenih društvenih sistema i samo je, međutim, »ambivalentno« — fatalne strategije izvlače sve konsekvence činjenice da ih simboličko i dalje nastanjuje i opsega »kao njihova sopstvena smrt«. Naslov knjige je ironičan, jer se, kako izgleda, njime podjednako dobro mogu označiti strategije samog sistema i strategije suprotstavljanja tom istom sistemu. Dakle, u ovom kontekstu, ambivalencija bi se odnosila na poništavanje suprotstavljenih vrednosti teorijskog i revolucionarnog, dijagnostičkog i terapijskog. Tako se pokazuje da za procese ambivalencije i reverzibilnosti ne treba tražiti oslonac u nekoj alternativnoj formi, jer su oni već na delu u srcu samih sistema. Sistemi se sami od sebe reverzibilizuju — ali ovaj preokret je apsolutno nedijalektički, on se dešava u trenutku, ne u vremenu. Nenadmašiva brzina kruženja znakova neposredno prelazi u inerciju i ekstazu. Društveni sistemi kontrole podričaju sami sebe upravo u tačkama u kojima su najsvršeniji i najjači: »Eksperti su izračunali da bi uzbuna objavljena na prognozu zemljotresa izazvala paniku čiji bi efekti bili mnogo pogubniji od efekata same katastrofe«. Ili: »Kakva bi bila država sposobna da suzbije i uništi svaki terorizam u njegovom zametku (Nemačka)? Ona bi se i sama morala naoružati istim takvim terorizmom, ona bi morala proširiti teror na svim nivoima».

Drugim rečima, kada je ono realno oslobođeno svake protivitve simboličkog, ono se može beskonačno potencijalizovati u hiperrealnost. Ali taj prelaz označava i odvajanje od realnog — zato se u hiperrealnosti, u tačkama najviše potencije realnog, oslobađaju forme simboličnog, reverzibilnosti i ambivalencija. Na tome se i zasniva mogućnost fatalnih strategija. Naravno, ovaj optimizam — ako se može govoriti o »fatalnom« optimizmu — ima svoju cenu, koju Bodrijar, uostalom, pošteno plaća, što se može pratiti u njegovoj uvodnoj radikalizaciji jedne Kanetijevе hipoteze:

Kaneti: »Jedna mučna misao: da iza jedne određene take u vremenu istorije više nije bila stvarna. Celina ljudskog doba bila bi iznenada napustila realnost a da to nije ni shvatila. Sve što se otada dogodilo ne bi uopšte bilo stvarno, ali mi to ne bismo mogli shvatiti. Naš zadatak i naša dužnost sada bi bila da otkrijemo tu tačku, a dok je ne pronađemo, trebalo bi da istražimo u sadašnjoj destrukciji».

Bodrijar: »Dead point: mrtva tačka u kojoj svaki sistem prelazi onu tananu granicu reverzibilnosti, protivrečnosti, preispitivanja, kako bi živ ušao u neprotivrečnost, u zanesenu kontemplaciju sebe samoga, u ekstazu (...) Prepostavimo da možemo odrediti tu tačku — šta bismo učinili? Kojim bi čudom istorija mogla ponovo postati istinita? Kojim bismo se čudom mogli vratiti uz tok vremena da bismo izbegli njegov nestanak? (...) Ako je Kanetijeva teza radikalna, njegova želja je detinjasta. Tačku u kojoj on govori po definiciji je nemoguće otkriti, jer, kada bismo mogli da je uhvatimo, vreme bi nam bilo vraćeno (...) Uostalom, tačka Kaneti možda uopšte ne postoji».

Mogućnost fatalnih strategija otvorena je tek pošto je dijagoza uspeła da objektivno dijagnosticira sopstvenu nemogućnost. Samo ako se prethodno udubimo u igru sistema i prihvatimo konsekvence njegove hiperrealnosti i ekstatičke autoreferencijalnosti, ako se odrekemo mogućnosti restituisanja neke izvornosti koja mu je prethodila, — samo u tom slučaju otkrivaju se one tačke u kojima se sistem sam reverzibilizuje. To je ono što Bodrijar pokušava da izvede u poglavlju o »figurama transpolitičnog«: tako se pokazuje da apsolutna razmenjivost taoca od njega čini objekat koji dokrajčuje svaku mogućnost razmene, i prema tome svaku ekonomiju; tako opscenost kao najviša potencija znaka istovremeno nagoveštava njegov kraj, jer znak ovde više ne označava ništa, i to je kraj svake semiologije. U opscenosti, u gojaznosti, u figuri taoca, na delu je jedna ista fascinacija sistema objektom koji je prepušten sopstvenom statusu objekta, fascinacija u kojoj se sistem bliži sopstvenom krah u ambivalenciji i reverziji.

Fatalne strategije primarno su strategije objekta. Njihov uspeh proporcionalan je siromaštvu »objektivnih« određenja objekta. Osnovna — i, možda, jedina — strategija objekta sastoji se u tome što on vraća subjekt neuspehu njegovih sopstvenih strategija: »Priče o reverzibilnosti uvek su najsmješnije, kao ona o pacovu i psihologu: pacov priča kako je uspeo da savršeno uslovi psihologa da mu da komad hleba kad god ovaj podigne poklopac na svom kavezu. Po modelu te priče, moglo bi se zamisliti, na ravni naučnog posmatranja, da su svi eksperimenti namešteni (...) da se objekat pravi kako se pokorava zakonima fizike, samo zato što se to posmatraču toliko dopada«. Tako se ispražnjenost određenja objekta vraća subjektu kao njegova sopstvena ispražnjenost. U sferi politike, najuspešnija strategija uvek se sastoji u tome da se pred protivnikom pretvorimo u ništa; uvek ostaje mesta da se podozreva da smo naišli na takvu strategiju: »Mediji čine da nestane događaj, objekat, referenca. Ali oni

možda samo služe kao podloga za jednu strategiju nestajanja koja bi bila strategija samog objekta? Mase čine da individua nestane, pomeraju se. Ali možda su one za individuu samo divna prilika da nestane? Mi to nikada ne možemo znati, a pogotovo u to ne možemo biti sigurni. Mi to jedino možemo naslućivati, i na tome se zasniva nadmoć objekta: na ironiji s kojom sebi postavljamo ovo pitanje.

Mnogo toga moglo bi se reći o statusu ili »vrednosti« objekta sa subvertiranjem sistema, upravo s obzirom na rezultate nekih ranijih Bodrijarovih analiza koje se odnose na ovaj pojam. Zaista, ako je objekat kategorija koja odgovara samo jednoj određenoj fazi apstrakcije, formalizacije pojma vrednosti, ako je, dakle, objekat samo jedna od varijabli u procesu samog sistema, kako to Bodrijar pokazuje u kontekstu svog projekta kritike političke ekonomije znaka, može li fatalna strategija istog tog objekta biti fatalna ne samo za subjekt, nego i za poredak simulakrura koji ga proizvodi? Da li ovaj paradoks ugrožava osnove Bodrijarovih fatalnih strategija? Ili se, naprotiv, radi samo o doslednom pridržavanju onih uvida koje Bodrijar suprotstavlja jednoj utopijskoj, »kanetijevskoj« težnji? Istina, objekat, kao »proizveden«, jeste paroksidizam ireverzibilnosti i linearnog poretka ekonomije i označitelja, koji istovremeno proizvodi fikciju slobodne subjektivnosti: pa ipak, Bodrijar pokazuje da se upravo ovde obnavlja reverzija, koju nagoveštava kuršlus spekularne relacije subjekt-objekt: »Objekt je ono što je nestalo na horizontu subjekta, i sa dna tog nestanka on obavlja subjekt u svojoj fatalnoj strategiji. Tada subjekt nestaje na horizontu objekta«. Ova reverzibilnost možda je fantomska, pa ipak, ona tim jače deluje; Bodrijar je opisuje na svim tipovima objekat-relacije, koje zavise od jednog istog sistemskog procesa apstrakcije: tako fizički objekat izmiče naučniku u svojoj neodredivosti, seksualni objekat u svojoj enigmatičnosti, politički objekat manipulacije u svome čutanju i neodgovornosti. Naime, svako pitanje o genezi poretka simulakrura iz nekog ranijeg, devičanskog poretka istine ili stvarnosti, bilo bi od samog početka uvučeno u simulaciju i ireverzibilnost, u linearni poredak vremena i akumulacije. Dekonstrukcija ove linearnosti dovodi Bodrijara u okruženje najvažnijih savremenih kritika filozofije subjektivnosti — Ničea, Hajdegera, Deride. Umesto pitanja o istorijskom iskonu, treba postaviti pitanje o tome »kako je na bazi reverzibilnog poretka mogao nastati ireverzibilni poredak — poredak vremena, uzročnosti, istorije, poredak samog slučaja».

Na ovo pitanje nema drugo odgovora nego što je sama reverzibilizacija onog ireverzibilnog i prepustanje igri sveta kao ceremoniji. Taj odgovor je kao takav već strateški nadodređen. Možda se tim objašnjava neobični susret dva termina u naslovu Bodrijarove knjige. Hipoteza o fatalnim strategijama nije gola pretpostavka, ona je i sama jedan simbolički izazov: »Sve se najzad svodi na ovo: postavimo za trenutak hipotezu da postoji fatalno i enigmatično opredeljenje poretka stvari«. Na čitaocu je da odgovori na taj izazov. Kada to čini, dalje se sve uklapa. □ □ □

CRNJANSKI NJIM SAMIM

Miloš Crnjanski, »ISPUNIO SAM SVOJU SUDBINU«, BIGZ — SKZ — Narodna knjiga, Beograd 1992.

Dušica Potić

Knjige, kao i ljudi, imaju svoju sudbinu. Kada se odvoje od svog tvorca, prepuštaju se nepredvidljivostima različitih čitanja — konstatacija je kojom se otvara ovaj izbor intervjua sa Milošem Crnjanskim, u periodu 1920 — 1977/1982. Slučaj komedijant hteo je da ta, prva piščeva izjava, koja bi trebalo da ima opšte značenje, ne važi za ovu knjigu. Namera Biblioteke **Razgovori s piscima** upravo je suprotna — da knjigama »oduzme« nešto od tog njenog slobodnog i nepredvidivog života, da

nam predstavi ne samo život pisca već i njegove stvaralačke mehanizme i poglede na književnost i umetnost. Razgovori sakupljeni u ovoj knjizi nisu nepoznati našoj javnosti. U nacu su navedeni najčešće kada je trebalo poreći **Seobe** kao istorijski roman. Ali ovako, složeni u jednu hronološku celinu, pored detalja iz života Miloša Crnjanskog, omogućuju uvid u ono što bi smo nazvali njegovom poetikom. Njihovo zajedništvo osvetljava, još jednom, celovitost opusa Crnjanskog, koji nije izgubio na

kontinuitetu i pored perioda stvaralačkog čutanja.

Pogledi Miloša Crnjanskog na književnost doživljavaju jednu transformaciju, ali tako da ona ne znači oštar prekid, već faze koje se logično nadovezuju jedna na drugu. Književnost je za njega »počela« kao osećanje duga prema otečevstvu, koje se odrazilo na viđenje nacionalne misije literarnog stvaranja. Ovaj je stav uslovljen kako piščevim životom i poreklom, tako i vremenom u kojem je živio. Srbin sa geog-