

stvarnosti. Utoliko, dalje, rečenicu možemo uzeti i kao predložak za sastavljanje literarno-scenarijske (kratke) forme, koja bi mogla biti podloga za ostvarivanje nekog filma (možda baš onog koji je doživljen u čitanju rečenice, ili nekog drugog...). Takav scenarijski tekst možemo ukratko takođe predstaviti, označavajući brojevima kadrova, recimo ovako: 1) Švenk, po apstraktnim formama, sačinjenim, možda, od »sume« štampanih reči, izokrenutih u raznim pravcima (švenk ima prosečnu brzinu čitanja nekog teksta, recimo teksta »upravo sad...«), dok se kada ne umiri u razgovetnoj slici, u srednje-krupnom planu, iskošene pruge senke (stuba) na osunčanom betonskoj podlozi. Tišina eksterijera. 2) Siroki statican plan krila jednospratne kuće, sa stubom na terasi čoškom krova koji se na stub oslanja. Prazen zemljani prostor ispred kuće, nalik na hajdjenu, ispunjava prvi plan, a u pozadini se naziru brda. Jako sunce. Čuje se zavijanje psa, ili kojota. 3) Srednji plan (nešto širi nego u kadru 1., i iz naglašenje gornjeg rukarsa) senke stuba i osunčanog betona terase, tako da senka, skoro dijagonalno, preseca betonsku površinu na dva naizgled jednaka odsečka. Sa tihim početkom »muzičke« podloge, kontinuiranog pištavog zvuka (kao kad vam zuji u ušima), kreće lagani zum prema senci, uz preteće pojačavanje zvuka. Pruga senke, ukrupnjujući se u planu, na neobičan način se uvrće udesno, kao skazaljka, dok se ne zauče pucanj iz off-prostora. Sa pucnjem nestaje slike: kratko zacrnrjenje, i »kraj«. Film se, inače, kao i pesma zove »Ljubomora«.

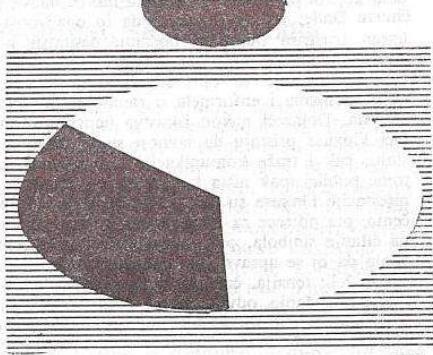
Pokušamo li ukratko da rezimiramo izlaganje, uz pojednostavljenja, načićemo da je *Grilletova* rečenica u našem čitanju više-struko funkcionalna, sa što pokazala i više-struko odredivom. Izuzmemu li njenu, »na papiru« primarnu, funkciju ilustrativnog materijala, argumenta u kontekstu teorijskog razmatranja (gde ona zapravo jeste »deo teorijskog teksta«), rečenica nam se nudila: a) kao autonomna literarna celina, ukoliko bi se zadovoljili izvesni recepcioni uslovi, ili desili »poremećaji«, potrebni za »odvajanje« od teorijskog ili literarnog šireg konteksta, ili za preusmeravanje naše recepcije, tako da se ona koncentriše na vrednosti (umetničke) same rečenice, na njenu »sopstvenu« literarnost; b) kao osnov filmskog doživljaja, iluzije neposrednog doživljaja (gledanja) filma, i to celovitog kratkog filma, ili isečka, tj. početka dužeg filma; c) kao posredna filmska tvorevina, odnosno predložak za scenarijsku formu, bilo za početak dužeg, iigranog filma, bilo za celoviti kratki film (strukturalni, eksperimentalni, poetski, avangardni, alternativni...) Sam tekst koji upravo završavamo, pak, reagujući na »poremećaj« u čitanju jednog teorijskog teksta, poremećaj podstaknut »prelazom« sa teorijskog na literarni tekst (ilustrativni argument u okviru teorijskog teksta) i, još više, specifičnom recepcijom (doživljajem u procesu čitanja) samog literarnog teksta (ilustrativne rečenice), tematizovao je, prvo, odnos teorijskog i literarnog teksta, a zatim odnos filma i literature, govoreći usput i o intertekstualnosti recepcije (umetničke, i umetničko-teorijske) i njenom intermedijskom karakteru (preplitanju, u procesu recepcije nekog dela koje pripada jednom mediju, recipijentovim iskustvima sa različitim medijima), kao i o tome kako u samom procesu čitanja, recepcije (terijskog ili umetničkog teksta), u doživljajnom procesu, nastaju katkad, ili se aktualizuju, izvesne pretpostavke teorijske prirode, ili dolazi do produktivno-recepčijskih reakcija (poetskih, filmsko-scenarijskih, rediteljskih...).

Upravo sad, odlazim da gledam »Povratak Ringa« a uveče ču lepo u miru da čitam započeti teorijski tekst.

^{a)} Grillet se proslavio scenarijom za film »L'annee dernière à Marienbad«. Prošle godine u Marienbadu, režija Alain Resnais, 1961. | Među Grilletovim rediteljskim ostvarenjima su filmovi »L'immortale« (Besmrtna, 1963), »Trans-europ-express« (Trans-evropski-ekspres, 1966), »Le jeu avec le feu« (Igra vatrom, 1975), »La belle captive« (Lepa zatvorenica, 1982).

fluxus 1987 jedna nostalgična priča

ješa denegri



● u međuvremenu ● u međuvremenu ●

Postoje u istoriji moderne umetnosti neka zasnovana poglavljia čija će se prisustva uzalud tražiti među zidovima najvećih muzeja, koja nemaju nikav (ili barem ne veliku) interes na tržištu, za koja nikao i nikada neće tvrditi da su po sredi trajna „remek-dela“. Ali to su, za uzvrat, poglavlia koja se rado preprečavaju, o kojima se podaci zatiču u čudnim knjigama, o kojima se vode katalogi neobičnog sadržaja i izgleda. Za te je pojave već rečeno: postoje kao svojevrsni mitovi ponajpre, zato što ne postoje kao čvrsti materijalni predmeti. Ili, tačnije, ipak postoje, ali kao tragovi i tragovi tragova nekadašnjih zbivanja. Evo o čemu je reč: u prvoj polovini veka te je herojski Dada, u drugoj polovini te je možda ne više herojski ali makar prkosni i prgavi Fluxus.

Ipak, u ovom dobu u kojem racionalna svest ničemu ne opršta, poput svega u umetnosti (i uokolo umetnosti) i Fluxus je neizbežno uvučen u hodnike istorije. Dobro je to jer je izvesno da će ostatи upamćen, nije dobro jer mu svaka istorizacija oduzima ponešto od prvobitnog čara i svodi na faktu koja je nemoguće ponovo učiti živim. Tako se i o Fluxusu na mnogim mestima navode ko zna koliko tačni i ko zna gde i od koga provereni podaci.

Utvrđeno je: zlatno doba »ovog pokreta koji nikada nije bio pokret, grupe koja nikada nije bila grupa«, traje između 1958–62, s odjecima u još par sledećih godina, a tačnom broju osoba (namereno ne kažemo umetnika) koji su u svemu tome uzimali učešća niko više ne može uči u trag. Neka imena, naravno, pominju se češće od ostalih: George Maciunas, Henri Flynt, George Brecht, Dick Higgins, Nam June Paik, Robert Watts, Robert Whitman, Emet Williams, Giuseppe Chiari i dr, a da li ćeće njima približiti Josephine Beuys, Wolfa Vostella, Roberta Fillioua, Waltera De Mariju, zavisi od toga slazete li se (ili ne) sa Benom Vautierom koji je sebi dao za pravo, »možda pogrešno — kako sam priznaje — da odlučuje o tome što Fluxus jeste.«

No oipoorekla Fluxusa nema toliko dvojbi: svi se slazu da mu je Dada istorijski prethodnik, da mu je Marcel Duchamp — sa svojim prsvajanjem običnih predmeta — primer koji se ne može mimoći, no direktni izvor, bez kojeg Fluxusa ne bi bilo, jeste John Cage sa svojom krajnjom otvorenošću prema svemu slučajnom i nepredvidljivom, uvek spreman da i ono što je prvobitno bilo strano njegovom izboru prihvati i prizna kao svoje sopstveno. Cage je to primenjivao u svojim muzičkim događanjima, ali isto načelo proširio je i na sve izražajne oblasti i time zadužio i one koji faktički s njime nisu imali nikakve izravne veze. Otuda je Fluxus nastao i opstao na granici više različitih oblasti ili je, zapravo, sâm neka grančana oblast: objekti, ambijenti i hepeninzi kao iskustva likovnih umetnosti, muzički koncerti, recitali kakvim se služe pesnici, priredbe poput onih u pozorištu ili kabareu — sve je-to našlo nekog udelu u manifestacijama Fluxusa. Imajući na umu što je našlo mesta u tim manifestacijama, Higgins je govorio o »intermedijima« i upravo to je osobina koja će se u vezi s Fluxusom redovno pominjati: mešavine, preplitanja, ukrštanja, prožimanja svih vrsta i načina izražavanja, što će u umetnosti poslednjih godina biti česta pojava, nalaze se najpre u Fluxusu ili to potom Fluxusu duguju.

Kao i u slučaju Dade, ni Fluxus nije mogao ostati pošteden križe što se javlja onog trenutka kada dode do gubitka potpune spontanosti ispoljavanja. Koncerti *Neo-dada* u muzici u Siseldorfu juna 1962. i odmah potom veliki »fest« u Visbadenu (1–23. septembra iste godine) čine koncentracije energije koju, kada se jednom rasprši, nije više moguće ponovo sabrati. Nakon toga nižu se samo sporadični nastupi pojedinaca i manjih skupina, a posle priredbe u

Carnegie Hallu u New Yorku maja-juna 1964. dostignut je vrhunac koji — upravo zbog statusa mesta održavanja — već miriše na etabliranje. Da bi o svemu što se odigralo ostala neka istorijska memorija, da bi se nosioci ove atmosfere makar nekako održali na okupu, poleo je da se brine George Maciunas, zahvaljujući čijoj se pasiji i upornosti urednika, izdavača i dizajnera duguje najveći broj Fluxus edicija. I stoga kada se danas o Fluxusu želi nešto naknadno sazнати naići će se upravo na tu već obimnu izdavačku i dokumentarnu gradu koja može stvoriti utisak kao da je Fluxus bio pojava prvenstveno vezana uz štampu (postere, plakate, novine, letke, programe) ili poštu (paket, dopisnice, marke, pečate) Fluxus je, jednini delom, takođe i to, ali ipak više kao svedočanstvo o postojanju jednog duha koji je prethodno i te kako intenzivno živeo u svakodnevici svakoga od njegovih mnogobrojnih pripadnika i pričevalika.

Upravo ta afirmacija osećanja svakodnevice, preuzimanje dešavanja koja se bitno ne razlikuju od najobičnijih zbivanja u realnosti postojanja, upućuje Fluxus na spone sa mentalitetom Dade. Ali pošto ni jedna pojava, ni jedno raspolaženje, nikada nije identično nekom prethodnom, tako ni Fluxus nije ponovljena ili obnovljena Dada; ne može to ni biti pre svega zato što su istorijski uslovi izbijanja ovih fenomena znatno različiti. Nije potrebno ovde opisivati obrazlagati u kojem se kontekstu moderne evropske istorije javlja Dada: prvi svetski rat je strašna mora tadašnjih generacija i on u njima ostavlja duboke i neizlečive ožiljke. Kada se — krajem pedesetih i početkom šesdesetih — javlja Fluxus, uspomene na drugi svetski rat dovoljno su daleko da bi se mogle smatrati povodom i uzrokom reakcije; ustalom, za američke učesnike u ranom Fluxusu, za one koji su se okupljali oko Johna Cagea, takva prošlost u njima ne ostavlja nikakvog traga. Pa ipak, očito je da Fluxus traži neko rasterećenje, da se protiv nečega buni, da poriče i odbacuje mnoge vrednosti; da se ruga mnogim običajima, da ne pristaje na zadato i zatećeno stanje stvari. Mora, dakle, da postoje razlozi — psihološki i socijalni — koji su u duši pripadnika Fluxusa utisnuli neke bolne spoznaje, koji su ih negde intimno pogodili i povredili; mora da postoje neko osećanje kojega se oni žele oslobođiti, od kojega oni žele pobeguti.

Neće biti slučajno što se Fluxus javlja u vrlo razvijenom američkom i zapadnoevropskom društvu pri kraju prve posleratne decenije, kada su se materijalni uslovi života učvrstili, ali su za sobom ostavili osećanje otudenosti pojedinca, njegovo osećanje zavisnosti od mnogih sila kojima ne zna pravo poreklo, koje kao da nigde ne vidi, a koja ga ipak sa sviju stranu pritisnu. To je saznanje da se živi u jednom organizovanom i hiperorganizovanom svetu, svetu sačinjenom po zahtevu efikasnosti, prestiža, nužde, mornarja, ne po meri želje, strasti, razonode. Pripadnici Fluxusa znaju da ne mogu lako oboriti taj i takav svet i zato u Fluxusu političko angažovanje nikada nije vidljivo, pogotovo nije deklarativeno; ali, ono se podrazumeva već sâmim time što je borba za svaku izmenu u društvu, pa makar to bilo svakodnevno raspoloženje pojedinca, na svoj način i u krajnjoj konsekvensiji ipak politička borba. Šta, zapravo. Fluxus na ravni ljudskog ponašanja želi (a što ne želi) otvoreno će reći neki od njegovih protagonisti: za Georgea Brechta, to je »zestoka borba protiv neizmernih gluposti, tuge i otpustva smisla koji predstavljaju ranu našeg života«; za Wolfa Vostella, »napad Fluxusa je napad protiv ograničenja slobodnog izražavanja, protiv nedovoljnosti umetničkih konceptata, protiv mediokritetstva kolekcionara i direktora muzeja... protiv glupih unapred prihvaćenih ideja.«

To poricanje pripadnici Fluxusa neće vršiti načinom koji bi po značenju i učinku bio rušilački, poput činova Dade; niti će dopustiti da ih oglednost okolinom trustrira dotle da postanu pessimisti koji se povlače u sopstvenu osamu, među četiri zida svoga ateljea, kako je to bilo sa slikarima apstraktog ekspresionizma i informelima u ranim posleratnim godinama. Dolazeći nakon iskustva hepeninga, pripadnici Fluxusa pristaju na javnost svojih nastupa, pričaju, čak i traže komunikaciju s publikom, ali pri tome publici ipak ništa konkretno ne poručuju. Manifestacije Fluxusa su bez dodatnih i naknadnih značenja, bez potrebe za tumačenjem, to nisu upućivanja na čitanje simbola, pre su simulacije postojećih zbiljanja da bi se upravo tom simulacijom postiglo ono što se želi: tenzija, čak pometnja, konfuzija, ili naprstok, dogadanje, odvijanje, tok (*Flux*, odatle Fluxus) neke određene ili neodređene radnje. Otuda se i činilo kao da između nekog životnog fakta i nekog čina u Fluxusu nema bitne razlike. Razlika postoji, no ona nije u vrsti nego u intenzitetu i u kontekstu dogadjaja; u životu sve je nekako obično, u Fluxusu, kada se od običnog i pode, sve je izdvojeno, potencirano, jednom rečju ritualno.

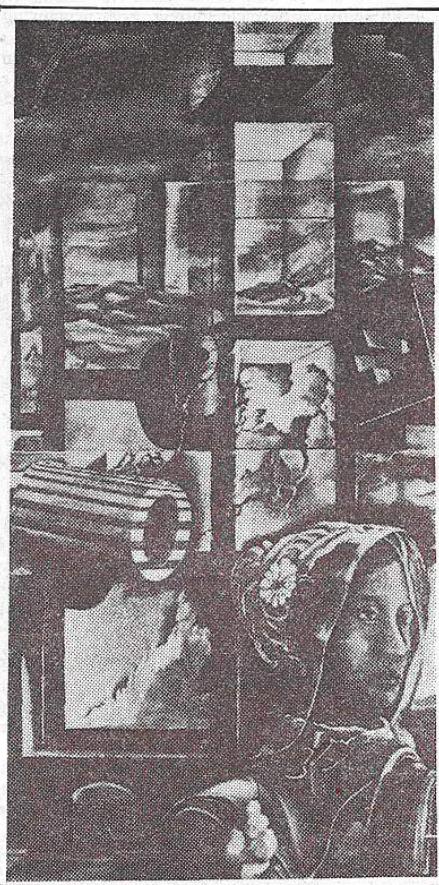
Kada bi se pitali pojedini njegovci pripadnici, ostalo bi otvoreno da li je Fluxus uopšte umetnost: mnogi od njih ne bi odgovorili potvrđivo, neki bi čak odgovorili negativno. Po tome, Fluxus se bitno razlikuje od svih prethodnih avangardi i kasnijih neoavangardi koje su, redovno, želele ići „ispred vremena“, ali nikada i „izvan umetnosti“. Ali ako nije — po nekim njegovim pripadnicima — umetnost, Fluxus bi onda trebao da bude ili anti-umetnost ili ne-umetnost; to su termini uvek u igri kada se povede reč o onim rubnim područjima na osetljivoj među postojanja unutar/izvan umetnosti. Danas nam se — nakon svega što se s umetnošću dešavao tokom poslednjih decenija, naročito u sedamdesetim godinama — ove dileme ne čine toliko zaostrene kao u vreme pojave Fluxusa: jer, usvojeno je mišljenje da sve što se uplelo u rasprave oko statusa umetnosti, sve što se pod nekom od rubrika umetnosti (ili anti-umetnosti) vodi jeste — umetnost. I Fluxus, dakle, jeste umetnost, istina jedna specifična umetnost, po pojmu i načinu očitovanja šira od predašnjih, ali ipak umetnosti; jer, što bi drugo bio nego umetnost? Upravo u tome jeste velika privlačnost (da ne kažemo pretenziono istorijsku važnost) Fluxusa: postavio je mnogobrojna pitanja o statusu umetnosti, o načinima njegove izvršavanja, o profilu umetnika, o osobinama njegove (ne)profesionalnosti itd, zaduživši ne samo tim pitanjima, nego i odgovorima mnoga kasnija umetnička kretanja.

Ako nema drugog rešenja nego priznati da je Fluxus (ipak) umetnost, proces koji se u Fluxusu odvija jeste proces odlaška od umetnosti da bi se stiglo do umetnosti. To znači, drugim rečima, do ličnosti, osobe, čoveka koji radnje Fluxusa sprovodi u svome ponašanju, u svojoj svakodnevnoj egzistenciji. Jer, ma koliko bilo dileme oko teorijskog određenja prirode Fluxusa, ne može se poreći da je Fluxus postojao u življenu jednog niza ljudi koji su uzimali učešće u manifestacijama Fluxusa, koji su se deklarisali fluxusovcima ili koji su, naprotiv, bili u atmosferi Fluxusa a da to ni sâmi nisu znali. Može biti predmetom rasprave da li svi oni u svakom svome činu pravili umetnost (pogotovo da li i koliko vrednu umetnost), ali nije pod sumnjom da su bili — vokacijom, sudbinom, načinom života — umetnici, oni koji dane provode u umetnom, veštackom, svetu svojih maštana, priča, snova. I to je jedan od paradoxa Fluxusa: na pitanje gde je u njemu umetnost neće se odgovoriti da je u delu, u objektu, u nečemu što je opipljivi plod znanja i veštine oblikovanja, nego pre u samom umetniku, u subjektu, u fluidu što se širi iz njegovog ponašanja.

Kada ponašanje zatraži širenje u okolini, posluži se medijima i Fluxus je, ako ne prva, ono tipična medijska pojawa: štampani materijali distribuirani putem pošte, kutije koje čuvaju ali i prenose retke stvari; nadalje, glas, govor, usmena komunikacija, međuljudski kontakti — to su kanali kojima se o manifestacijama Fluxusa saznaje unutar i izvan kruge pripadnika. Napokon, zametak video-arta nalazi se u Fluxusu: u prvim rastrojenim TV emisijama Name June Paika. Valja danas zamisliti ta čudna i nevelika društva verovatno krajnje ležernih, možda ironičnih i ciničnih, sigurno uvek duhevitih muškaraca što se sastaju u nekim prostorijama prepunim starudjama kako bi se dogovorili o svojim poduhvatima, kako-kuju planove o akcijama, kako razvijaju cele strategije nastupa, kako putuju iz grada u grad, iz kontinenta na kontinent (iz Amerike u Evropu i obrnuto), a sve u ime nekih svojih oporih šala u nadi da će naći rasterećenje od onih mučnih stanja

što prete da ih sustignu u pragmatičkom svetu posla i dosade. Ima, istina, u svemu tome neke razonade, ali možda još više i neke beskrajne tuge modernog gradskog čoveka, putnika bez cilja, lutalice, trošioca vremena u njemu samom neznane svrhe. Govoreći o Fluxusu, Halipeckom pada na um „duh karnevala“, što bi upućivalo na zabavu, smeh, igru, no meni se pre čini kao da među Fluxusovcima vlada nekakav „duh konspiracije“, govora skoro u poluglasu, opština gestima i znacima. Zar se, posebno pri kraju, Fluxusovi nisu među sobom više dopisivali nego što se sastajali i susretali?

Kobno je po Fluxus kada se on na silu želi uvući u istoriju umetnosti, kada se sve što je od njega preostalo smatra dragocenostima raznih kolekcija; to je onda osećaj kakav imamo pri prebiranju po ostacima nečijeg negdašnjeg života, pri rukovanju predmetima i dokumentima iz kojih se čita neki minuli život. Čak se stoga dosad najveća retrospektiva Fluxusa — inače čuvena Szemannova izložba „Happening & Fluxus“ u Kunstvereinu u Kôlnu 1970. — po mnogima smatra promašajem. Ali, ipak, od najveće je važnosti Fluxus ne zaboraviti. Ne samo



znači da se dogodio, kako se dogodio i ko mu je prispao, nego pre svega zašto se dogodio, šta je htio, čemu nas je (i ne hoteći) poučio, čime nas je preuzeo. Priča o Fluxusu danas je pomalo nostalgična priča o prođenom dečanstvu nekih ljudi koji su se plasili da prerano ne odrastu, a ipak su bili itekako svesni svoje zrelosti, svojih znanja, svoga poziva, ne pridajući svemu tome neke preterane važnosti. Nešto od raspoloženja koje je pokrenulo i pokretalo Fluxusove živele je, pre i posle njih, u svakom modernom intelektualcu: to je osećaj teskobe u zatočenim društvenim odnosima, to je svest o naplavinama laži u svemu okolnom, čak i u kulturi i umetnosti, a odgovor je neka grčevita želja od svega toga pobeti i zateći se negde u polju dozvoljenog prestupa. I sve je to bilo plaćeno ne malom cenom osećanja gornjice, ali se ipak isplatilo upustiti se u ovu igru paradoxa. Priča o Fluxusu priča je, dakle, o prkosu samosvesnog pojedinca koji zna da ne može dostići sve što bi htio, ali makar unapred ne pristaje na to što neće. Bilo bi elvino, ne uzaludno je nadati se da ponašanje poput onoga u Fluxusu može postati načinom života svih u svakom času i svakom danu, ali zato u maštajima, pegotewe u snovima, sigurno da nema nikoga ko bar za trenutak nije zaželeo nači se u vrtoglavoru kolu Fluxusa.

trajanje

jasmina petković

Duboko spletene

U mozaike

Daha

Tvoje reči,

Kroz žile

I tmine

Pora

Bujaju misli,

Svako

Postojanje

Od laži sačinjeno

Udavilo se

U tvojoj

Viziji

Ljubavi,

U daljini

Izboranih

Godina

Zatrvena su

Svetla,

U zarobljenou

Slutnji

Sake

Izukrštale se

Merve uzdisaja.

ČEŽNJA

Odvjeni i prosuti

Medu usne bezdan

Stisnuli,

A zubi u drhtaju

Težinu nagote

Ponosa nagrizaju,

Pred čežnjom njihovih

Razdrljenih orbita

Tragovi nemira

U zanos letе,

Kad se uskovitlaju

Iz prašine krpja i

Izvređanih osmeha

Osetiš plus

Izgorelih

Visina,

Rasklopi im prste

Zamrsila se čežnja

Iz blata u njima,

Iščupaj im krila

Svako trajanje

Njihovo prskanje briše.

znakovi

dragan kekić

Koliko ostaje iza svakog čina?

Koliko osećanja iza poslednjeg pisma?

Okrenuo si ključeve u bravama tri puta

na svim vratima

pre nego što si napustio zidove soba.

Smrt je jedino neponovljiva,

uhode su vratile prazne izveštaje

o prisluškivanju žrtve.

Neko je nešto zaboravio u porodici

pesnika

na njih pade prokletstvo

da otkrivaju ta blaga.

Ostavila je mnogo u pokretu,

okretu i iščezavanju sa ovog

divnog i ukletog sveta

kad je odlazila.

Pokazuje se u snovima: bolnim,

ostavljenim, nesrećno okrenutim

i pesnicima.

Sneg je samoča i zima.

Crna stabla stražare u parkovima,

reke u kristal ukvjavaju suze,

petlovi i andeli slikaju zore

na prozorima.