

Nikolas Toburn

Anti-knjiga:

Materijalni tekst i političko izdavaštvo

kuda.org, Novi Sad

2014.

Sadržaj

PRVO POGLAVLJE

JEDAN MANIFEST MANJE: MATERIJALNI TEKST I ANTI-KNJIGA, 7

Protiv informacije, 9

Materijalni tekst, 12

Knjiga umetnikâ kao anti-knjiga, 19

Anti-Manifest, 28

Totalna knjiga i njeno spoljašnje, 34

Knjiga kao roba, 37

Novi mediji, post-digitalno izdavaštvo, 47

Blog i komunikativni kapitalizam, 55

Komunizam, pisanje, izdavaštvo, 59

O sadržaju, 69

DRUGO POGLAVLJE

HIJEROGLIFI ANTI-ROBE: KOMUNISTIČKI OBJEKTI I

MALOTIRAŽNI PAMFLETI, 73

Objekt kao drug, 79

Fetišizam robe: a-materijalna forma objekta, 82

Intenzivna izražajnost materije, 84

Beskorisni objekti, 87

Fetišizam anti-robe, 93

Štampana stvar, 96

Fragmentirana cirkulacija i kompaktni nabori, 106

Ranjive sile institucije, 112

Varvarski asketizam, 116

Efemerno trajanje, 121

Nepopularni pamfleti, 126

TREĆE POGLAVLJE

KOREN, FASCIKLA, RIZOM: FORME I STRASTI POLITIČKE

KNJIGE, 136

Obmanjivačka strast knjige, 140

Mao Ce Tungova *Crvena knjižica*, 146
Knjiga-rizom, 152
Polisenzualnost i ruska futuristička knjiga, 156
Papirne čini Antonena Artoa, 161
Anti-knjiga *Mémoires*, 165

ČETVRTO POGLAVLJE

OSVOJITI ANONIMNOST: AUTORSTVO I MIT KOD LUTERA BLISETA
I VU MINGA, 175

Zašto je važno ko govori?, 178
Transindividualno autorstvo, 181
Otvorena reputacija Lutera Bliseta, 185
Politička mitopoeza, 191
Neidentifikovani narativni objekti, 195
Stilovi Malkolma X, 203
Zaključak, 207

PETO POGLAVLJE

PROUD TO BE FLESH: DIJAGRAMSKO IZDAVAŠTVO U ČASOPISU
MUTE, 209

Imanencija časopisa, 212
Evropski anti-*Wired*, 214
Forma/sadržaj: samorazlikujući medijum i asamblaž, 220
Minifest i dijagram, 225
Dijagramsko izdavaštvo, 228
MetaMute, OpenMute i učešće korisnika, 235
Estetika *Print on Demanda*, 240
Distributivno naručivanje, 245
Slobodno indirektno uredništvo, 249
Vreme časopisa i Arhiva, 252
Dokument, fragment, ispadanje, 257
Koreografija komercijalnosti, 260
Zaključak, 266

1. POGLAVLJE

JEDAN MANIFEST MANJE: MATERIJALNI TEKST I ANTI-KNJIGA

Ukoliko nema obezvređivanja informacije, to je zato što je sama informacija jedno obezvređivanje.

– Žil Delez [Gilles Deleuze]

Može se pričati samo ustima, ali izražajne mogućnosti knjige poprimaju mnoge oblike.

– El Lisicki [El Lissitzky]

Ovo nije knjiga *protiv* knjige, barem ne kao što biste mogli posumnjati, neka vrsta manifesta koji naginje ka medijskoj formi na zalasku, spakovanog sa ohološću koja uvek prati tehnološku „novinu”. Teško da bi to bio hrabar potez, s obzirom na nestabilnost knjige i na njeno istiskivanje u okviru savremenog medijskog polja. *Anti-knjiga*, radije, jeste jedna kritika knjige koja je imanentna svojoj medijskoj formi, kao i formama šire koncipiranog tekstualnog zapisa. To je kritika koja nastoji da prevlada knjigu ne oslanjajući se na linearnu hronologiju tehnoloških promena, već pomoću političkih eksperimenata u mnogim materijalnostima teksta. Dopustite mi da to malo pojasnim predstavljanjem uvoda u koncept koji vodi ovu knjigu.

„Anti-knjiga” je delo pisanja i izdavaštva koje kritički ispituje svoju medijsku formu. To je, takoreći, samorefleksivni tekstualni rad. Ali refleksivnost ovde nije ograničena na diskurzivno polje. Anti-knjiga ispituje, problematizuje i gura do krajnjih granica svoju *punu materijalnost* – fizička svojstva, tehnološku izvodljivost, institucionalne strukture, tekstualne procedure, grafičke aranžmane, osetilne kvalitete i ekonomske paradigme, kojih je istovremeno i proizvod i nosilac. U jednoj anti-knjizi, dakle, tekst i medijska forma nalaze se u rekurzivnom, generativnom odnosu.

Ukoliko se takva problematizacija nužno bavi dinamikom kapitalizma - pošto se ta dinamika uliva u sve medijske forme, tekstualne ništa manje od audiovizuelnih - anti-knjiga je politička figura, *komunistička* perspektiva medijskih formi teksta. Isticanjem osetilnih i fizičkih kvaliteta medijske forme, ona je takođe nužno i *estetska* figura. U pogledu društvenog konteksta koncepta, za anti-knjigu bi se moglo reći da je dovela u pitanje tekstualni medij još od Gutenbergove štamparije i generalizacije štampe, što posebno dolazi do izražaja i poprma određene kvalitete u novom medijskom okruženju u vidu anksioznosti u pogledu „budućnosti knjige”, dok diverzifikacija komunikacijskih platformi gura materijalne strukture, dinamike i kvalitete medijske forme u kolektivnu svest.

To je minimalna definicija anti-knjige, i kao takva takođe je i skica glavnih preokupacija ove knjige. Da, pomalo ogoljena, ali takav je kvalitet svojstven njenoj nameni, pošto ovakvim ocrtavanjem anti-knjige ne nastojim da razjasnim niti da zahvatim mnoge i različite kvalitete radova koji bi mogli da budu identifikovani kao takvi, već da obezbedim apstrakciju, konceptualnu mapu, koja može da usmeri pažnju ka konkretnim eksperimentima na materijalnoj formi političkog pisanja i izdavaštva. Ako je anti-knjiga vodič u takvim delima, fokalizator, ona nije idealan tip, budući da je apstrakcija, zauzvrat, nužno izmenjena takvim konkretnim eksperimentima, na mnoštvo nepredvidivih načina.

Poreklo i obeležja koncepta anti-knjige elaboriram u nastavku ovog uvodnog poglavlja, povezujući ga sa tri teme koje se razvijaju kroz čitavu knjigu: eksperimenti sa formom knjige koje nalazimo pod imenom „knjiga umetnika”; izvesni komunizam knjige, shvaćen kao politička intervencija u totalizujućim ambicijama knjige i njenoj robnoj strukturi; te „post-digitalne”

mutacije i izdavački potencijali savremenih tekstualnih medija. Ali, kao prvo, korisno je preseliti se na teren tekstualne materije kroz određenu raspravu o „informaciji”, svojstvu komunikacije kojoj se anti-knjiga suprotstavlja.

Protiv informacije

Uobičajeno je pretpostaviti da je svrha političkog pisanja i radikalnog izdavaštva da iskomunicira političke istine ne bi li se tako došlo do „kontra-informacija” protiv dezinformacija propagiranih od strane dominantnih medija i ustaljenog mnjenja kapitalističkih društava. Pa opet, uraditi to znači drastično svesti kompleksnost jednog takvog posla; ili još gore, to znači procenjivati političke medije iz perspektive – i to perspektive „informacije” – kojoj se inače, kada je sve (u tom poslu) potpuno usklađeno sa svojim mogućnostima, direktno suprotstavljaju. Problem informacije koji ovde nastojim da identifikujem na oštar način izveo je Žil Delez, što mi pruža priliku da smestim argument ove knjige u širi kontekst materijalnosti pisanja i izdavaštva.

U intervjuu koji je vodio Antonio Negri, i koji je prvi put objavljen 1990. godine, Negri pita Deleza da li nove tehnologije mogu da omoguće komunističke politike bazirane na fluidnoj komunikaciji, u kojoj je „bilo koji čovek, manjina, bilo koji singularitet, više nego ikada u mogućnosti da progovori i tako povrati veći stepen slobode.”¹ Delezov odgovor je izričito negativan. Za Deleza komunikacija predstavlja redukciju izražavanja na linearnu razmenu nedvosmislenih signala, ili „informaciju”, koja preplavljuje označiteljsko polje klišeima, automatskim odgovorima i naložima. Stanje dobro opisuje Feliks Gatari (Félix Guattari) kao ono u kojem je,

„ukupnost složenih sistema izražavanja – kao što su ples, tetovaže, mimike i tsl. – napuštena u korist individuacije koja podrazumeva odnos govornika i slušaoca, takve da je jedina stvar koja od komunikacije ostaje prenos podataka kvantifikovanih u ‘bitovima’.”²

Štaviše, i to je ono što je Delez pokušao da naglasi u svom odgovoru Negriju, tendencija u neoliberalnim društvima ka upravljanju metastabilnom populacijom kroz agregaciju podataka – koju Delez naziva modulirajuća „kontrola” – takva je da informacija pridobija dodatnu važnost za kapital, budući da su „govor i komunikacija” danas „potpuno prožeti novcem”. I tako, umesto da se zagovaraju „manjinski govori” ili „univerzalnost komunikacije”, Delez radije sugerije, zagonetno, da politika treba da se orijentiše oko određene *nekomunikacije*: „Moramo oteti govor. Stvaranje je uvek bilo nešto drugačije od komunikacije. Ključna stvar može biti stvaranje vakuola (*vacuoles*) nekomunikacije, prekidača, kako bismo izmakli kontroli.”³

Nedavna istraživanja o strukturama i oblicima vrednosti novih medija znatno su razvila ovu, pomalo impresionističku sliku komunikacije i kapitala, i ja ću do toga doći uskoro, ali za sada me interesuje Delezovo napipavanje adekvatnog odgovora koji se tiče stanja i uslova informacije. Njegov pozni esej, „Posrednici”, govori o tome malo više. Prvo, on registruje – pomalo predviđajući, pošto se to dešava dvadeset godina pre *Facebook*-a, *Twitter*-a i pojave „prozumenta” (*prosumer*) – snažan element *prisile* u našoj slici komunikacije i kapitala: „Represivne snage ne onemogućavaju ljudima da se izraze, već ih prisiljavaju da se izraze.” Protiv ovih snaga prisilne komunikacije, nekomunikacija poprima oblik povlačenja: „Kakvo je olakšanje nemati šta reći, pravo da ništa ne kažeš.” Zauzeti takvu poziciju čini se protiv-intuitivnim za pisca, ali, paradoksalno, ovde

je povlačenje uslov za to da se nešto ima reći. To je „pukotina” u „samoći i tišini” kruženja komunikacije, pošto „samo tu postoji šansa uokviravanja retke, i sve ređe, stvari koja je vredna kazivanja.”⁴ Ovo je, u izvesnom smislu, pitanje kvaliteta nasuprot kvantitetu, ali to je *izvor* i to su *odlike* „retke” stvari koje i jesu baš to što je za nju bitno. Pukotina u samoći ne predstavlja povlačenje u individualnost, postavljanje individualne izolacije nasuprot kolektivitetu, ma koliko se to činilo upravo takvim. Zapravo, radi se o otvaranju ka pravom kolektivitetu protiv ograničene kolektivnosti univerzalne komunikacije, otvaranje ka množvenoj i pred-individualnoj dimenziji društveno-materijalnog života, čije brzine, prinude i automatske reakcije informacija služe skraćivanju i seči izraza. Bergsonovim rečima, koji je bez sumnje jedan od Delezovih izvora, ovo je „zona neodređenosti”, „procep”, umetnut u percepciju i u kruženje reakcija što omogućuje da „virtuelnost” života teče, da obogati i poremeti to kruženje. Mišljenje i izražavanje time više ne predstavljaju automatsko reagovanje na stimulaciju i na reprodukovanje prošlosti, već u kombinaciji s ovom virtuelnošću otvaraju nove dimenzije u budućnosti.⁵

Ključno za razumevanje ove teze jeste da se ona ne tiče samo jezika. Informacija i „procep” koji se odigrava u njoj, imaju presudnu *materijalnu* i *medijsku* dimenziju. Delez ovde deli brojne odlike svoje formulacije sa Valterom Benjaminom (Walter Benjamin), praveći u ovoj tački jednu od inače retkih referenci na njegovo delo.⁶ Obojica vide film kao ostvarenje punog učinka informacije, na način da informaciju identifikuju sa fašizmom koji shvataju kao „psihomehaniku” automatskog odgovora i kao zasićenje izražajnog polja informacijama.⁷ A ipak film, sa svojim „dinamitom desetinki sekundi”, takođe nudi moćan izlaz, pošto razvija postupke koji rekonfigurišu ljudsku osetilnost,

nove odnose prema materiji i stimulaciju koja je kadra „da ukine” informaciju.⁸ I zaista, u filmskom delu Dzige Vertova i njegovom neljudskom „oku u materiji”, kino-ok, film otvara mogućnost, kako bi to rekao Delez, „komunističkog dešifrovanja stvarnosti”, shvaćenu kao „identitet zajednice materije i komunizma čoveka.”⁹

Moj interes za *anti-knjigu* nije vezan za film, ali to shvatanje – da politika medijske forme leži u sprezi procepa, materije i komunizma – uzimam kao vodič u sledećim istraživanjima materijalnosti politike pisanja i izdavaštva. Na tom terenu, intervencije Deleza i Benjamina nešto su manje poznate, ali obojica prave primamljiv upad u materijalni domen tekstualnih medija, što skraćeno možemo nazvati pitanjem „knjige”. Vakuole nekomunikacije mogu da se pronađu u materijalnim formama pisanja i izdavaštva, upravo u meri u kojoj potonja donose takve materijalne forme u kritičku kompoziciju, u kojoj „knjiga nema ni objekt ni subjekt; i sačinjena je od različito načinjenih stvari, i veoma različitih vremena i brzina.”¹⁰ Zbog toga sam se u ovoj knjizi koristio izuzetnim radovima Benjamina, Deleza i Gatarija, ali sada bih želo da postavim svoj argument u kontekst akademske literature koja je izričito konstituisana na problematici materijalnosti teksta.

Materijalni tekst

Materijalne forme i kvaliteti pisanja i izdavaštva su, u najboljem slučaju, ostale marginalne za akademske studije i popularno razumevanje teksta. Nesumnjivo postoje izuzeci, ali Endrju Marfi (Andrew Murphie) na dobar način opisuje opšte stanje napomenom da „izdavaštvo kao proces (za razliku od objavljenih sadržaja) ima tendenciju da bude viđeno samo povremeno i kraćkom oka.”¹¹ Ova situacija, međutim, prolazi kroz znatnu promenu, promenu u velikoj meri povezanu

sa transformacijama u tehnologiji, pošto se dominantna medijska forma pomera od one organizovane kvalitetom i mogućnošću štampe do one digitalne. Moguće je da je sama dominacija štampanih medija ono što je dovelo do toga da njihove materijalne forme promaknu kritičkoj pažnji, kao što je i rasprostranjenost tih medija imala normativne posledice u vidu stvaranja *posebnih* konvencija o štampi čime se ova predstavlja kao univerzalno svojstvo tekstualnog izražavanja, i, kao takva, ostaje potpuno neprimetna. Kao posledica toga, sa završetkom „Doba štampe”, kako to N. Ketrin Hejls (N. Katherine Hayles) tvrdi u svom nedavnom istraživanju sa-pojavljivanja mišljenja i medijske forme, „tvrđnje, pretpostavke i prakse povezane sa štampom sada postaju vidljive kao prakse specifične za medije ne ostajući više nevidljive u svom *status quo*”.¹²

Ili, ako se pomerimo od štampanih ka digitalnim medijima, može se desiti da su određene osobine potonjih takve da bacaju novo svetlo na tekstualnu stvar. Medijske forme i komercijalne platforme, kao što su e-mail, blogovi, *Facebook* i *Twitter*, danas postaju potpuno mobilne korišćenjem pametnih telefona. Ne samo da su pisanje i izdavaštvo isprepleteni sa društvenim praksama na bezbroj promenljivih načina, već se pitanje medijskih formi uporno gura u domen sadržaja – mi više ne „pišemo” nego *tvitujemo*, *šaljemo poruke*, *blogujemo* – sve češće, čak i nužno, uvažavajući medijsku formu, dok se istovremeno remeti ili čak urušava razlika između forme i sadržaja.

Na primer, razmislite o tome kako je strukturna funkcija tagovanja na *Twitter*-u (*hashtag*) – „inline metadata” koja prikuplja i organizuje mnoštvo tvitova izraženih u vidu obrazaca trenda i „ambijentalnih pripadnosti” – imanentno i pritom svesno svojstvo teksta koji učesnici stvaraju i konzumiraju.¹³ Preusmeravajući trend ka

razmišljanjima o *nematerijalnosti* digitalnog teksta, Kenet Goldsmit (Kenneth Goldsmith) iz takvog kretanja izvodi zaključak da „nikada pre jezik nije imao toliko *materijalnosti* – fluidnosti, plastičnosti, savitljivosti – prosto moleći da se pisac aktivno bavi njime”.¹⁴

Bez obzira na uzroke, danas se kao opšte mesto javlja isključivo fokusiranje na semantički sadržaj kao neadekvatno sredstvo shvatanja punog značenja i efekata teksta. Pošto tekstovi nisu „bestelesni mentalni konstrukti koji prekoračuju materijalnost, kulturu i istoriju”, „ne postoji takva stvar [...] kao što je tekst neposredovan svojom materijalnošću”.¹⁵ Ova materijalnost teksta već neko vreme predstavlja temelj discipline kakva je „istorija knjige”, a postaje i centralnim mestom u novijem razvoju digitalne humanistike i spekulativnog računarstva.¹⁶ Ova intelektualna polja su isuviše velika i raznovrsna da bi ovde bila razmatrana, ali izvući ću iz njih nekoliko tema koje situiraju moj pristup materijalnosti teksta.

Ako postoji jedinstvena osnova ovih različitih disciplina i perspektiva, onda je to činjenica da je svako pisano delo proizvod interakcije između tekstualnog *sadržaja* (reči, koncepti, retorički oblici, itd., koji su čitani u radu) i *medija* (njegova fizička materijalizacija i struktura kao artefakta, tehnologija i institucionalni oblik). Naravno, i sadržaj i medij su vrlo različiti po sebi i isprepleteni su na složene i promenljive načine, pa je stvaranje takve distinkcije samo heuristički korisno za tekstualne entitete koji su u praksi uvek njihov amalgam. Na primer, medij bloga uključuje interfejs tehnologiju i platformu bloga, ali takođe i svoju strukturu postova, komentara, linkova, i poseta, kao i širu informacijsku arhitekturu interneta i njegove povezane subjektivne obrasce i norme, od kojih svi imaju značajne, iako vrlo promenjive, učinke

na tekstualni sadržaj bloga. I dok se slika može na prvi pogled učiniti jednostavnijom u slučaju *kodeksa* (povezane knjige), pažnja usmerena na ovaj medij može se kretati od grafičkog uređenja stranice i osetilnih svojstava papira, kroz paratekstualne oblike knjige, do struktura intelektualnog vlasništva i autorskih prava koji određuju postojanost autora, i marketinških paradigmi unutar kojih je njegova publika konstituisana, a sve to, opet, utiče na tekstualni sadržaj knjige i ujedno je njegov efekat.

Ako je, dakle, materijalnost teksta proizvod međuigre njegovog sadržaja i medija, on je mnogolik entitet sa mnogo različitih i divergentnih značenja, efekata i nivoa. Kako Ketrin Hejls tvrdi, zbog toga se čini „da je nemoguće tačno odrediti šta je knjiga – ili bilo koji drugi tekst – kao fizički objekt” (gde „fizički” označava materijalnu celinu dela, uključujući i „društvene, kulturne i tehnološke procese koji ga stvaraju”).¹⁷ Rešenje Ketrin Hejls za potencijalno zbunjujući učinak ovog polja razlikā je da ono postoji na takav način da se *posebna dela* i sama ispituju i mobilišu svoje materijalne odnose, što je kategorija dela koju ona imenuje terminom „tehnotekst”. Tehnotekst se pojavljuje „kada književni rad ispituje upisanost tehnologije koja ga proizvodi.”¹⁸ Ukoliko je materijalnost dela na ovaj način „povezana s tekstualnim sadržajem”, ona „ne može biti unapred određena”, već je, naprotiv, „nepredvidiva ili nastajuća” okolnost. Drugim rečima, tehnotekst istovremeno ispituje i stvara svoj materijalni oblik. Pored sadržaja i medija, na ovom mestu moramo uvesti treći determinišući element ovakve tekstualne materijalnosti, *čitaoca*, nje(ne)gove „interakcije sa radom i interpretativnim strategijama koje razvija – strategije koje sadrže fizičke manipulacije, kao i konceptualne okvire”.¹⁹ Doista, to može biti čitalac koji stvara tehnotekst, jer tekst koji se refleksivno ne

obraća svojim materijalnim odnosima, može to da čini aktom čitanja i interpretacije. Dakle, dok koncepcija tehnoteksta Ketrin Hejls ističe dela koja kritički reflektuju svoje materijalne forme, u konačnici *bilo koji* tekst može da se razume na taj način, s obzirom da su svi tekstovi posredovani, bilo to refleksivno otelotvoreno ili ne.

Međuigra sadržaja, medija i čitaoca tada stvara složen i otvoren materijalni tekst, ali to naravno nije bez determinacije. Ako tehnotekst predstavlja ispitivanje specifičnih logika i ograničenja svojih materijalnih uslova - njegovi posebni oblici tekstualnih inskripcija, ali i njegove šire društvene, ekonomske i tehnološke relacije - onda je on takođe i njihov *proizvod*. Nepotrebno je reći da te logike, ograničenja i uslovi nisu ništa manje složeni od bilo kojeg pojedinačnog materijalnog teksta, te se ne mogu lako mapirati na apstraktan način. Pri tome je značajan broj istraživanja učinio mnogo toga u okviru ispitivanja njihovih opštih parametara. Na primer, ukoliko pratimo Rodžera Kartijea (Roger Chartier), temeljne strukture medijske forme „knjige” i njene diskurzivne formacije mogu da se razumeju kao sprega tri isprepletene inovacije: *kodeksa* (*povezane knjige*), koji je zamenio svitak ranohrošćanske ere, uspostavljajući knjigu kao osnovnu jedinicu pisanog dela i kao tekstualni objekt koji se razlikuje od svih ostalih; *jedinstvenog dela*, koje nastaje u četrnaestom i petnaestom veku i integriše knjigu, delo i autora; i pronalaska pokretne *štamarske prese* sredinom petnaestog veka, kao dominantne tehnologije kojom se štampa i knjiga generalizuju kao dominantne tehnologije za reprodukciju pisane reči.²⁰ Ovo nisu samo tehničke strukture, već su integrisane s oblicima vlasništva (pre svega sa „autorom” kao sredstvom kojim se jedinstvena dela uspostavljaju kao jedinice imovine) i s obrascima mišljenja (linearni ili deduktivni oblik koji je

podstaknut kretanjem tekstualnih ispisa na stranici), kao i sa različitim oblicima, funkcijama i hijerarhijama medijskog objekta (knjiga, novina, časopis, pamflet, poster, pismo, birokratski dokument, itd.) i sa funkcijama pisane reči (birokratska, estetska, politička, itd.).

Sve te društvene, ekonomske i tehničke logike i uslovi utiču na *značenje* teksta, ali to nije jedino poprište njihovog društvenog uticaja; podjednako treba da ispratimo *netekstualne* uticaje tekstualnih materijala i njihovih institucionalnih oblika. Kao proizvod određenih logika i uslova, medijski objekt kao njihov nosilac, odjednom je uhvaćen u konsolidovanju i širenju društvenih odnosa nastalih u njegovoj proizvodnji, prometu i potrošnji. Sledeći ovaj način razmišljanja, znatan broj istraživanja je povezao materijalne tekstove štampanih medija sa određenim obeležjima modernosti: uloga štampe u formiranju nacionalizma, na primer, ili u Francuskoj revoluciji.²¹ Najuticajniji primer je argument Elizabete L. Ejzenštajn (Elizabeth L. Eisenstein) prema kojoj su štamparska presa i „kultura štampe” bili agenti standardizacije, diseminacije i stabilnosti koji su imale značajan uticaj na napredak i intelektualnu strukturu protestantske reformacije, renesanse i naučne revolucije.²² Tokom svoje argumentacije Ejzenštajn pruža intrigantno moguće objašnjenje istorijskog nedostatka kritičke pažnje za materijalne forme štampe koje sam pomenuo ranije, jer ispada kao da su specifični materijalni kvaliteti štampane kulture služili *dematerijalizaciji* medija knjige, i kao da je posledica stabilizacije značila da, kako je Daniel Selcer prikladno predstavio tezu Elizabete Ejzenštajn, „tekstovi nisu više definisani posebnošću njihove materijalne forme”:

„Umesto toga, njihova sveprisutnost, njihova (načelno)

beskonačna obnovljivost i stabilizacija konvencija koje regulišu njihov format i izgled, uveli su ono što bismo mogli nazvati njihovom *dematerijalizacijom*, tako da pojedine knjige i druge štampane stvari postaju puki primerci sada netaknutog autorskog sadržaja koji se uvek iznova pojavljuje kao identična stranica svaki put kada se drugi objekt sa istim naslovom i izdavačkom genealogijom ispituju, ili kada dolazi do štampe novog tiraža.”²³

Ova uticajna teza nije prošla bez osporavanja. U odgovoru Elizabeti Ejzenštajn, Edrijan Džons (Adrian Johns), u knjizi *The Nature of the Book*, navodi uverljiv slučaj prema kome daleko od toga da je usložnjavanje proizvodnje i cirkulacije povezanih sa ekspanzijom štampanih stvari dovelo do pojednostavljivanja materijalnih formi i odnosa teksta, već je pre došlo do „destabilizacije tekstova”, da opet citiram Selcera, „otvaranjem bezbroj novih puteva kojima čitaoci mogu prići tekstovima i pružanjem složenijeg niza suverene autorske proizvodnje koja povezuje autore sa svojim tekstovima i tekstove za njihovim čitaocima.”²⁴ Džons ne poriče da postoje jake tendencije stabilizacije, iako nas poziva da razmislimo o tome da to nije bilo unutrašnje svojstvo tehničkog oblika štampe, već pojavni, kontingentni i nestabilni proizvod ukupnog rada i reprezentacije individualnih i institucionalnih aktera uključenih u štampu, objavljivanje i čitanje u vremenu i prostoru. Tehnike *akreditacije* zauzele su središnju ulogu kao prakse posebnih individua, institucija i čitaoca, generišući i ovenčavajući istinom delâ koja su inače sklona pirateriji i nemarnoj štampi. Elizabeti Ejzenštajn se potkrala greška jer su takvi postupci bili izloženi unutrašnjim pritiscima kako bi *izgledalo* da je stabilnost imala tehnološku pozadinu; rad štampanog izdavaštva biva nužno posvećen „brisanju sopstvenih tragova”, jer samo na taj način štampa može

„steći intrinzičnu pouzdanost na kojoj bi mogao da bude izgrađen njen kulturni i komercijalni uspeh.”²⁵ Dakle, Džonsova sugestija je da je Ejzenštajn, držeći se mita tehnološke standardizacije kao činjenice, podlegla ovom brisanju. I tako, dok je nominalno obnovila materijalnost štampe, uradila je to tako da je apstrahovala tehnološki oblik od njenog materijalnog rada, upotreba i konteksta, dok bi puni materijalizam trebalo da potekne iz njihove uzajamne determinacije.

Saglasan s ovom tezom, Džons poziva na usmeravanje kritičke pažnje na pirateriju i na „opasnost” koju ona predstavlja za stabilnost, i na taj način nudi vrlo živu sliku polja rane moderne štampe, onu koja je manje regulisana interpretativnom paradigmom norme i izuzetka.²⁶ Usled postojanosti piraterije u ranoj modernoj izdavačkoj industriji, anomalni oblici i aktivnosti bili su manje izuzeci od stabilnosti i uniformnosti, nego stalni izvori prekida (ali ujedno i podsticaji za razvoj) epistemološke strukture znanja, autorstva i akreditacije, kao i razvoja ekonomskih i izdavačkih paradigmi u trgovini knjigom. Molim vas da na umu zadržite Džonsovu tezu za ono što sledi. Ciljeve i prakse piraterije ne treba smeštati na mapu anti-knjige, iako je Džonsova teza važan poticaj za moj argument, utoliko što pokazuje da, ako su standardizacija i stabilnost karakteristike izdavaštva, i digitalno i štampano izdavaštvo takođe predstavljaju izvor mnogih materijalnih kompleksnosti, anomalija i političkih intervencija.

Knjiga umetnikâ kao anti-knjiga

Držeći se Džonsovog naloga da ispratimo datu, kompleksnu i raznovrsnu materijalnost izdavaštva, sada ću se okrenuti razvijanju noseće teme ove knjige koja je: „anti-knjiga”. Uzimam ovaj pojam iz tri izvora. Prva

dva, u radu Ričarda Kostelaneca (Richard Kostelanetz) i Gi Debora (Guy Debord), tiču se pojedinih aspekata umetnosti i politike tekstualnih medija. Cilj moje rasprave je na ovom mestu trostruk: izdvojiti određeno razumevanje anti-knjige koje su ti pisci postavili; staviti ga u kontekst njenog materijalnog područja intervencije; i destilovati apstraktniji koncept iz svojstava i usmerenja anti-knjige, koji upravlja ovom knjigom u celosti. Neizbežno, ta tri aspekta se simultano razvijaju i preklapaju. Treći izvor anti-knjige, Bolterovo (Jay David Bolter) delo *Writing Space*, ne određuje neki određeni oblik političke ili estetske prakse kao što čine prethodna dva, ali mi pomaže u karakterizaciji širokog polja savremenih tekstualnih medija u koje interveniše anti-knjiga - polje „post-digitalnog izdavaštva”.

Dakle, naš prvi izvor je Ričard Kostelanec, koji sedamdesetih godina XX veka upotrebljavao izraz „anti-knjiga” u raspravi o estetskoj praksi poznatoj kao „knjiga umetnikâ” ili „knjiga-delo” (termini koje koristim naizmenično).²⁷ Knjiga umetnikâ predstavlja način estetske proizvodnje koja za svoj objekat uzima fizičke, formalne i institucionalne osobine tekstualnog medija kojima je konstituisana. Kao što Johana Draker (Johanna Drucker) defniše u svojoj podsticajnoj knjizi o različitim manifestacijama ove umetničke forme, knjiga umetnika je originalno delo koje „integriše formalna sredstva njegove realizacije i proizvodnje sa njegovim tematskim ili estetskim pitanjima.”²⁸ Pre nego što dalje razvijemo specifičnost knjige umetnika, želeo bih da je stavim u širi kontekst koji Rozalinda Kraus (Rosalind Krauss) naziva „samorazlikujućim medij” (*self-differing medium*). Samorazlikujućim medij se konstituiše kada su konvencije i strukture koje determinišu medij određenog umetničkog dela same uvučene u proces rada, na način koji menja ta određenja, tako da se delo samô specifikuje

i time postaje samorazlikujuće.²⁹ Medij je tada pre „nešto napravljeno, nego dato”, ili je bar napravljeno koliko je i dato.³⁰ Ne postoji direktna povezanost između medija i tekstualnog sadržaja, već vrsta *Labave povezanosti*, koja delu obezbeđuje određeni stepen slobode koji odgovara njegovim materijalnim formama, čak i kada to čini tako da se uspešnost dela ogleda u tome da samo delo predstavlja nužnost za te forme. Karakteristika argumentacije Rozalinde Kraus posebno je važna za moj pojam anti-knjige, štaviše, njeno razumevanje medija nije ograničeno samo na njegov fizički sadržaj (kao što je to slučaj sa kanonskom definicijom medijske-osobenosti Klementa Grinberga [Clement Greenberg]), već takođe može da preuzme i spoznajnu formu, uključujući pravila, logike i paradigme, i da ne teži ka što preciznijoj adekvatnosti posebnosti medija (opet, za razliku od Grinberga), već ka otvorenoj i rekurzivnoj pojavnosti kroz sukcesivno kruženje samoispitivanja.³¹

Očito postoji nekakvo poređenje između ove formulacije knjige-dela kao samorazlikujućeg medija i koncepta tehnoteksta Ketrin Hejls. Ali konstituisan u području plastičnih umetnosti a ne u književnosti, koncept samorazlikujućih medija ponekad je korisniji za moje potrebe, jer se eksplicitno bavi punom širinom materijalnih i formalnih kvaliteta knjige, bez ikakvog sopstvenog pred-određenja kao tekstualne forme. Ulizes Karion (Ulises Carrión) dobro shvata ovaj aspekt u opisivanju knjige-dela kao „autonomne sekvence prostora i vremena”, jedne „samodovoljne forme” koja se „sastoji od različitih elemenata, od kojih jedan može biti tekst. [...] U knjizi o novoj umetnosti, reči ne prenose bilo kakvu nameru; one se koriste da oblikuju tekst koji je element knjige, a knjiga je ta, koja, kao celina, prenosi autorovu nameru.”³² Dok će tekst često igrati glavnu ulogu u izražavanju materijalnih

formi određene knjige-dela, *on češće neće* imati tu ulogu, jer će uglavnom predstavljati katalizator za čitav niz izražajnih mogućnosti knjige-dela. Gatari pomaže u razjašnjenju ove tačke. On sugerije da takvo usmerenje pažnje na izražajnost materijala ne treba da potkopava važnost teksta, niti da „minimalizuje ulogu teksta i mašine pisanja tokom puštanja u pogon nemih redundanci”, već da omogući autonomiju i višezvučnost različitih izražajnih materijala, a protiv lingvističkog „nadkodiranja” teksta.³³

To je ta vrsta rekurzivnih i otvorenih odnosa u rasponu materijalnosti knjige, kao i eksperimentalni impuls, koji vode Kostelaneca do određenja knjigā umetnika kao „anti-knjigā”. Umesto „kapitulacije pred konvencijama medijuma”, on tvrdi da knjiga umetnika narušava uvrežene prakse čitanja i „predviđa šta bi drugo ‘knjiga’ mogla da postane.” Kao takva, ona „će pre zadati udarac naviknutim kritičarima kao ‘ne-knjiga’ ili ‘antiknjiga’.”³⁴

Ovaj naglasak na eksperimentalnom zahvatu na oblicima i materijalnim kvalitetima može se činiti paradoksalnim, jer je pojava knjige umetnika usko povezana sa konceptualnom umetnošću šezdesetih godina XX veka i sa *odmakom* od umetničkog objekta ka dematerijalizovanim praksama.³⁵ Ali, kako Lusi Lippard (Lucy Lippard) kaže, knjiga umetnika pripada ovom trenutku utoliko što predstavlja kritiku komercijalne instrumentalizacije umetnosti, kao „deo širokog, iako naivnog, kvazi-političkog otpora prema ekstremnoj komodifikaciji umetničkih dela i umetnika.”³⁶ Dok je konceptualna umetnost, i njeni naslednici kao što su relacioni estetičari, uzimala kritiku robe kao odbijanje estetskog objekta u celosti, knjiga-delo bila je anagažovana u prvoj, dok je pronalazila nove modalitete među potonjima.³⁷ U tom pogledu, knjiga-delo delovala je

kao oblik umetničke prakse koji je relativno jeftin za proizvodnju i potrošnju, višestruk i time potencijalno bez aure, relativno dostupan, barem u onoj meri u kojoj ga se može sresti u svakodnevnom životu i vlastitom ritmu čitaoca, i uglavnom izvan galerijskog sistema i umetničkog establišmenta, sa njegovom integracijom kritičkih i komercijalnih struktura vrednosti. Nije se baš smatralo da je oblik knjige sam po sebi izvan odnosa vlasti i kapitala; kao što je Gwen Alen (Gwen Allen) sugerisala, za mnoge praktičare i teoretičare ove forme, „stranica nije neutralan niti univerzalni prostor – nekakav ‘muzej bez zidova’ – već je propušten kroz različite institucionalne i ideološke sile”, kodifikujući i konsolidujući hijerarhije autorstva i strukture estetske vrednosti.³⁸ Izražavajući takav kritički impuls, knjige umetnika često su umanjivale značaj autora i u prvi plan su stavljale stvaralačko delovanje čitaoca. Knjiga umetnika je takođe bila estetski medij konstituisan u odnosu na mreže politike i društvenosti, gde su mobilnost koja je svojstvena formi knjige, kao i participativna priroda proizvodnje knjige i njne razmene, bile povezane sa posebnim događajima, alternativnim institucijama ili političkim strujama. Iz tih razloga, knjige umetnika ponekad su shvatane kao „demokratska mnoštva”, ali reč „demokratija” ovde ne mora da bude od bilo kakve pomoći. Ove knjige, u najboljem slučaju, ne teže izgradnji ili učestvovanju u univerzalnom polju neke opšte demokratske „javnosti”, već funkcionišu kao mediji specifični za pojedine društveno-političke događaje, probleme, teme ili manjine (posebno je uočljivo da su knjige umetnika usvojile feminističke i *queer* političke scene).

Dakako, za knjigu-delo nije dokazano da je u potpunosti uspešna u izbegavanju kretanja komercijalne vrednosti i sistema slave, te je postala relativno etablirana, iako marginalna, umetnička praksa. No, ona takođe sadrži

snažan impuls *ne-identiteta*, narušavajući granice medijske forme i prakse koje označava. Taj kvalitet je vidljiv u borbi Lusi Lipard s adekvatnom definicijom, gde se kaže da se „knjige umetnika najbolje definišu kao sve ono što nije ništa drugo. One nisu sasvim ni fotoknjige, ni stripovi, ni knjige-sa-stočića-za-kafu, ni beletristika, niti knjige ilustracija.”³⁹ Drugačije rečeno, Kostelanec sugeriše da se ova osobina *ne-identiteta* bazira na kapacitetu knjige umetnika da može da funkcioniše u okviru *bilo kojeg* medija, pošto su proizvođač i potrošač prisiljeni da istraže „koje alternativne oblike i materije ‘knjiga’ može da poprими: može li ona da bude paket karata za mešanje? Može li da bude traka savijena kao harmonika? Može li imati dvostranu naslovnicu da bi se ‘čitala’ u oba smera? Može li ona biti karta? Magnetofonska traka? Videotraka? Film?”⁴⁰ Kostelanec pravi značajan dodatni korak s obzirom na prihvaćeno određenje ovog žanra kao „knjige umetnika”, određenje koja se radije usredotočuje na umetnika, nego na objekt (jer se kaže: „umetnost pri ruci su *knjige*, bez obzira ko ih je napravio”), a služi da ih izoluje kao „umetnička dela” od drugih medijskih formi („pojam ‘knjige umetnika’ podrazumeva da takav rad treba izmestiti u odnosu na prostor knjige pisaca”).⁴¹

To stanje *ne-identiteta* obeležava zgodno mesto na kojem, iz svoje rasprave o knjizi umetnika, mogu da apstrahujem finiju predstavu koncepta anti-knjige od one sa kojom sam počeo ovo poglavlje, koncepta koji u ovoj fazi funkcioniše kao refej između knjige umetnika i posebnih praksi političkog pisanja i izdavaštva, koje ću opisati u narednim poglavljima. Koncept anti-knjige odbacuje političku neutralnost svakog medija i označava esencijalno otvoren proces problematizacije koji može da angažuje svaki tekstualni medij ili (prizivajući Rozalind Kraus) svaki tekstualni ili izdavački epistemološki oblik, odnosno paradigmu. Drugim rečima,

to nije ograničeno samo na „knjige”. Ta problematizacija generiše jedan iznenadni i samorazlikujući medij – jednu rekurzivnu transformaciju materijalnih formi, odnosno njihovu specifičnu selekciju. Takve materijalne forme uključuju društvene i ekonomske strukture koje delo pisanja i izdavaštva nosi i kanališe. Konačno, anti-knjiga opisuje jedno polje praksi orijentisano prema svakodnevnom životu, ka imanenciji društvenih odnosa; nipošto kao apel na opštu „javnost”, već u svom odnosu prema posebnim ili manjinskim problematikama, u kojima joj je upotreba olakšana zahvaljujući njenoj jeftinoj formi.

Ova rasprava je do sada bila pomalo apstraktna, pa bih želeo da dodam jednu ilustraciju za neke od aspekata knjige umetnika kao anti-knjige – Kostelanecovu neredovnu serijsku publikaciju, *Assembling* (1970–1987), koja je pokrenuta zajedno sa Henrijem Džejsom Kornom (Henry James Korn) kao svojevrsnim hibridom magazina i knjige (oni koriste oba termina da je opišu). (slike 1 i 2) *Assembling* su ustanovili pisci zainteresovani za književnu avangardu i nije trebalo da ga se smatra za utvrđen žanr tekstualnog izražavanja, već kao izazov časopisu i ograničenjima forme, koji je bio prisutan koliko u pogledu njegovih fizičkih i dizajnerskih karakteristika, toliko i u njegovom tekstualnom izrazu. To je zaista bilo nešto anomalno; kao što to opisuje Gven Alen: „haotičan i neujednačen (u svakom smislu te reči) miks umetnosti, poezije i drugih vrsta teksta i dokumenata sa nekonzistentnim marginama, fontovima i izgledom stranica, štampan na različitim veličinama papira, od kolaž – papira u boji do papira na linije iz školske sveske.”⁴²

Assemblig je otvorio polje knjige-dela kao problematizaciju „uredničko/industrijskog kompleksa” komercijalnog izdavaštva, čija je ekonomska i

estetička paradigma funkcionisala kao prepreka za objavljivanje eksperimentalnih dela. To je urađeno kroz „kontra-urednički” eksperiment kojim je „restriktivna, sebična priroda tradicionalnog uredničkog procesa” kapitulirala kroz posvećenost objavljivanju svega i svakog primljenog materijala, što je u svakom izdanju pratio poziv urednika piscima i umetnicima da pošalju, spremna za publikovanje, delâ na papiru „inače neobjavljiva” (za prvo izdanje: do četiri strane 8,5 x 11 inča u 1000 kopija po izdanju, od kojih je jedno bilo Ed Rašina [Ed Rusha] „Čokolada”, list papira obeležen mrljom tog slatkiša).⁴³ Na taj način saradnici su bili naterani da se late mnogih praktičnih i dizajnerskih funkcija koje su inače bile rezervisane za izdavača i na taj način postajali su samoizdavači, pošto su učili reprodukcione metode najpodesnije za svoj rad. *Assembling* je takođe napustio svoja vlasnička prava, vraćajući *copyright* saradnicima. Imajući ove karakteristike na umu, *Assembling* možemo razumeti kao delo koje istovremeno drži na okupu procese sklapanja i rasklapanja, pošto su učesnici bili uvučeni u svako uvezano izdanje, dok su koncentrisanje uređivačkih, izdavačkih i infrastrukturnih funkcija, kao i *copyright*, istisnuti ili razdeljeni između saradnika, i gde je jedinstvo forme i sadržaja zapravo bilo zasnovano na nejedinstvu časopisa, i time „steklo prigodnu definiciju (samo približno ponovljivu) svojom raznovrsnošću bez presedana.”⁴⁴ *Assembling* nije bio u potpunosti bez konzistentnosti, pošto je poziv saradnicima u svakom izdanju okupljao radove na datu temu („Naše mesto u prirodi i mesto prirode u nama”, za broj 12). Ali čak se i takvim tematskim sadržajima upravljalo kolektivno, a s obzirom da nije postojala urednička evaluacija, očekivalo se da se teme „pojavljuju sporadično kroz časopis – kao i fleksibilni motivi koji su se sporadično pojavljivali u kolažu, u veoma različitim oblicima.”⁴⁵

Ako je i postojala koherentnost časopisa – rasklapajući sklop, ako hoćete – konvencionalni odnos između dela i čitaoca bio je uhvaćen u sličnu dinamiku: u jednom štampanom delu gde je bilo više „uživanja” nego „vrednovanja”, i koje bi moglo da se „čita unazad koliko i od napred, ili pak od sredine ka krajevima”, gde su „skokovi od jednog poglavlja do sledećeg toliko krupni” da ih je bolje čitati na fragmentaran način, „u okolnostima koje podstiču diskretne pauze.”⁴⁶ I baš kao što je centralizovana urednička procena napuštena, funkcija vrednovanja je spuštena do čitaoca, što je moglo biti uznemirujuće iskustvo:

Mnogi čitaoci osećaju potrebu da ih umiri autoritativna figura; osećaju da rad mora da bude osveštan određenim uvidom eksperta; osećaju potrebu da im se kaže šta je dobro, a šta nije. *Assembling* ne stvara takvo uverenje; objavljivanje u *Assemblingu* ne osveštava i ne vrednuje bilo šta. Umesto toga, odgovornost prosuđivanja vraća se čitaocu, gde i pripada.⁴⁷

U ovom trenutku mogli biste očekivati da bi sva ta radikalna heterogenost mogla da ukaže na devalvaciju estetske prakse ili čak na nekontrolisanu banalnost, ali ako je usmerenost *Assemblinga* ka „neobjavljenom i neobjavljivom” bila negacija uredničke procene, manje je u pitanju bila negacija kvaliteta nego poriv za neograničenim eksperimentisanjem. Kao što je u pozivu za deveti broj pisalo: „*Assembling* svakom saradniku nudi neprevaziđenu priliku ne samo da prevaziđe urednička ograničenja, već i da nadiđe njegov ili njen raniji rad jednom naročitom saradnjom koja će štrčati iz svih okolnih pakovanja.”⁴⁸

Assembling je dakle bio konstituisan kao anti-knjiga preko njegovih uređivačkih, komercijalnih, formalnih, fizičkih, tekstualnih i estetskih svojstava. Zaista,

izražavao je rekurzivni, samo-problematizujući senzibilitet, ne samo kroz svoju medijsku formu, već i kroz projekat u celini; kao što je Kostelanec pisao u prvom broju: „na kraju, [...] mi bismo voleli da dođe do tako radikalno izmenjene diseminacije eksperimentalnog pisanja da *Assembling* više ne bi morao da postoji.”⁴⁹

Anti-Manifest

Nagovestio sam da anti-knjiga ima političke dimenzije, dok *Assembling* takođe sugeriše nešto od toga, ali to još nisam elaborirao. To je, dakle, cilj sledećih nekoliko odeljaka u kojima razvijam jedno razumevanje *komunizma* anti-knjige, pomažući se Deborovom upotrebom ove figure da bih opisao njegov rad iz 1959. godine, *Mémoires*. Sačinjeni od tekstova i fragmenata slika koje je Debor sklopio iz novina i popularnih magazina, sa mrežom linija, mrljama i obojenim površinama koje je pribavio njegov umetnički prijatelj, Asger Jorn, *Mémoires* odlično izlažu karakter anti-knjige, čak pomalo i doslovno sa svojim abrazivnim povezom od grubog šmirgl papira – iako su njene dimenzije kao anti-knjige znatno kompleksnije i nijansiranije od onoga što nam sâm povez poručuje (time se bavim u trećem poglavlju). Umesto toga, *Mémoires* želim da tretiram kao oslonac za političke ili komunističke aspekte koncepta anti-knjige u opštijem smislu. U tom smislu, anti-knjiga u sebi nosi sva obeležja rekurzivne i samorazlikujuće intervencije u medijsku formu (koja sam postavio pod znamenja knjige umetnika) i nužno ih artikuliše zajedno sa političkom problematikom; to je ono što čini koncept anti-knjige nešto drugačijim od tehnoteksta ili samorazlikujućeg medija. Te političke problematike su brojne i njihove delove razvijam u svakom od sledećih poglavlja; i umesto da ih ovde pobrojimo, predlažem da počnemo sa političkim delom anti-knjige, pokazujući kako ovaj koncept unosi problem u jednu od najznačajnijih formi radikalnog

teksta, kakav je „manifest“.

U svom revolucionarnom ili avangardnom obliku, manifest je ukradena tekstualna forma, uzurpirana od institucija države i crkve gde je služila kao sredstvo širenja naredbi pod pokroviteljstvom sile. Slično svome izvoru, revolucionarni manifest je tekstualni oblik koji artikuliše autoritet, iako je to autoritet naročite vrste, budući da je u potpunosti proizveden bez utemeljenja u postojećoj institucionalnoj moći. Ta karakteristika je očigledna ako uporedite pozive Marksovog i Engelsovog *Komunističkog manifesta* na sučeljavanje „bapskih priča o sablasti komunizma sa manifestom same partije“, manifestom koji proglašava neizbežni trijumf svetske revolucije, sa aktuelnošću svog rođenja i institucionalnom lokacijom, delom koje je praktično naručila nekolicina emigrantskih radikala na gornjem spratu jednog londonskog paba i koje je ostalo gotovo nepoznato u narednih dvadeset godina.⁵⁰ U pitanju je raskorak između tvrdnje i realnosti koji mora biti prevladan, i to prevladavanje je centralno za specifičnost tekstualne forme manifesta. Moderni manifest deluje tako što na svojim stranicama konstruiše političkog subjekta kroz dijagnozu i predstavljanje istorijskog nastanka tog subjekta i njegove buduće aktualizacije. Zauzvrat, u jednom performativnom zaokretu, ta projektovana budućnost procvata subjekta pozajmljuje autoritet tekstu u sadašnjosti u kojoj tog subjekta nema. Drugim rečima, manifest deluje u budućoj prošlosti; njegov zahtev za autoritetom u sadašnjosti biće sankcionisan njegovom aktualizacijom u budućnosti. To je performans za koji je određena teatralnost – insceniranje autoriteta koji nedostaje – istovremeno nužna i uvek nužno odstranjena.

Pre nego što krenemo sa kritikom forme manifesta, vredno je da na momenat napravimo pauzu sa jednim od

njenih saveznika, Alenom Badjuom (Alain Badiou). Možda moja prezentacija uzima strukturu manifesta isuviše bukvalno, pošto Badju tvrdi da je manifest „retorička koverta” koja štiti i neguje „nešto drugo od onoga što otvoreno imenuje i objavljuje”.⁵¹ Njegova funkcija nije da realizuje svoje obećanje *per se*, nego da „posveti svu energiju” inače „neizvesnoj i gotovo nejasnoj” prirodi realne akcije u sadašnjosti, akciji koja ima konvulzivan kvalitet ko incidencije svoje egzemplarnosti i svog ukidanja”.⁵² Po rečima Badjua, „ne bi trebalo da budemo iznenađeni korelacijom između iščezavajućih dela i kolebljivih programa”, pošto je upravo to efemerni kvalitet realne akcije, a ne dolazak supstancijalnog subjekta kao takvog, kako to manifest pakuje i nudi u budućnosti.⁵³

Ipak, manifest definitivno predstavlja način komunikacije dvadesetog veka, koji je postao isuviše redundantan zbog preteranog ponavljanja zbog koga je izgubio svoju performativnu snagu. Opet, veću prepreku od ovoga predstavlja ne toliko povezanost manifesta sa „neizvesnom i gotovo nejasnom” akcijom, koliko veza sa avangardnim načinima grupne subjektivnosti. Često su ovi „zapanjujući programi” bili pomešani sa subjektivnim oblicima koji su podjednako zapanjujući u svojoj pompeznoj samoreferentnosti, gde je forma manifesta više imala smisao uspostavljanja subjektivnosti i granica političkih grupa – uz neizbežnu degeneraciju, po Deboru, u „partijski patriotizam”, „teorijsku paralizu” i „okoštali jezik” koji idu uz takav grupni identitet – nego potvrđivanja njihovog poništenja događajem.⁵⁴ To sugeriše da koliko god da je privlačna Badjuova formulacija u smislu oblikovanja manifesta kao tekstualnog agenta konvulzivnog događaja, pristalice potonjeg bi učinile bolje ukoliko ne bi tragale za novim manifestom, već kada bi najzad od polja političkih medija oduzele tu tekstualnu formu i njen identitet,

stvarajući tako „jedan manifest manje”, kako to kaže Delez.⁵⁵

Ponešto od tog nezadovoljstva manifestnom formom vidi se i u recentnom elektronskom pamfletu, *Declaration*, Majkla Harta i Antonija Negrija (Michael Hardt, Antonio Negri), o društvenim pobunama 2011. godine, pomažući mi da direktnije situiram kritiku manifesta u uslove našeg vremena. Forma i struktura *Declaration* jasno pokazuje političke osobine. Pisana i publikovana u sred pobuna i krize, čije dominantane karakteristike pokušava da dijagnosticira, ona je jeftin samizdat po ceni od jednog evra i dostupna isključivo digitalno, kao da se urgentnost teksta sreće sa brzinom distribucije (iako različit, kao što su drugi već istakli, od većine onlajn kritičkih materijala u vezi sa krizom, *Declaration* zahteva monetarnu razmenu, podvrgnuta je *copyright* licenci i vezana za vlasnički format *Kindle*).⁵⁶ Urgentnost je takođe izražena u njenom grafičkom dizajnu, sa ogoljenim koricama baziranim na prvoj stranici teksta – u *courier* fontu, kao da je pisanje teksta još uvek u toku, sa istaknutim naslovom podvučenim žutim – koje uvlače čitaoca bez odlaganja.⁵⁷ Takav dizajn, naravno, može da bude indikacija za čitaoca da se susreće sa manifestom, ali *Declaration* ubrzo oslobađa takve pretpostavke započinjući sledećim rečima: „Ovo nije manifest.”⁵⁸ „Manifesti”, nastavljaju Hart i Negri u svojoj kritici ove tekstualne forme, „nude letimičan pogled na svet koji dolazi i prizivaju subjekt” tog sveta. Oni „deluju kao prastari proroci, koji snagom svoje vizije kreiraju vlastite ljude” ali ta forma je dosegla svoj kraj, pošto savremene socijalne borbe „čine manifeste i proroke zastarelim”.⁵⁹

Ali Hartovo i Negrijevo objašnjenje zastarelosti manifesta ne vodi nas zapravo daleko, pošto je po sebi saglasno sa formalnom strukturom manifesta:

projektovani ljudi sada su se pojavili i mogu da stvaraju sopstvene vizije i zato više nemaju potrebu za projekcijama manifesta. Hart i Negri nisu u krivu kada potenciraju imanentniji odnos između tekstualnog iskaza o savremenim borbama – Arapskom proleću, španskim Indignadosima, *Occupy* pokretu – i njihovih učesnika od-dole, više ka *taktičkoj* nego ka reprezentacijskoj orijentaciji ovog medija, čiji istaknuti primer može da bude egipatski pamflet *How to Revolt Intelligently*,⁶⁰ odbijanje *Occupy* pokreta da se postave bilo kakvi reprezentacijski „zahtevi” i mestu socijalnih medija u novijoj političkoj organizaciji uz *mainstream* medijsku reprezentaciju o tome. Ali ako je ovo zaista post-manifestno vreme, a ja mislim da jeste, bolje bismo učinili ako ga ne bi proglasili realizacijom obećanja manifesta – dolaskom samoreprezentujućeg subjekta – već bi poželjnije bilo da se izmestimo iz eksplanatorne i retoričke strukture manifesta. Hart i Negri doista čine pomak u tom pravcu, pošto postoji druga dimenzija njihove savremene politike medija. Na drugim mestima u *Declaration* uključuju Delezovu kritku informacije, kojom sam otvorio ovo poglavlje, da bi pokazali da je definicija socijalnih medija i njihova integracija sa socio-ekonomskim životom kreirala dominantnu subjektivnu formu „medijatizovanosti”, fragmentiranu i rastrojenu kapitalističku subjektivnost apsorbovanu u večnoj prisutnosti komunikacije, učešća, povratne reakcije i pažnje.⁶¹ Njihov politički odgovor na ovu situaciju ne bi bio da se ukaže na nadvladavanje manifesta, već da se suštinski interveniše u medijsku formu.

To je pravac u kojem se kasnije kreće ova knjiga. Impuls anti-knjige primećen je već u Deborovim *Mémoires*, kao što verovatno niste isuviše iznenađeni da čujete, s obzirom da je medijima dat centralni položaj u njegovom konceptu „spektakla”. Kako god, *Mémoires* su veoma interesantni ne zato što za cilj imaju spektakl

uopšte, već zato što predstavljaju, između ostalog, specifičan napad na *medijsku formu knjige* i usmereni su na *radikalni* tekstualni medij ništa manje nego na knjiške *mainstream* primere. U celosti sastavljeni od reči i slika prisvojenih iz drugih kontekstā, *Mémoires* su manje komunikacija jedne poruke nego poremećaj forme poruka. Oni su intervencija u ono što Situacionistička Internacionala počinje da razumeva kao „informativističku” paradigmu nastajućeg kibernetičkog kapitalizma koji teži da iskoreni sve lingvističke viškove i dvosmislenosti signala: „univerzalni jezik” o kojem je „pobednička buržoazija sanjala od svog dolaska.”⁶² U tom smislu, *Mémoires* su „*détournement*”, diverzija, opetovana upotreba postojećih semiotičkih i estetičkih materijala u novim ansamblima koja nastoji da „devalvira” stečene obrasce smisla, „prvi korak ka *literarnom komunizmu*.”⁶³ Značaj *Mémoires* nije u objavljivanju ove kritike kao teorijskog principa, već njeno aktivno *performiranje* praktičnom kritikom koja prelazi preko označiteljske strukture knjige, istorijskog subjekta, funkcije autora i robnog oblika. Ali, pre no što dođemo do trećeg poglavlja, izdvojiću dva aspekta praktične kritike *Mémoires* da bih sklopio koncept anti-knjige koji ovde razvijam: knjiga kao totalitet i knjiga kao roba.

Što se prvog aspekta tiče, trebalo bi da bude jasno da, kao što devalviraju informaciju, *Mémoires* nužno remete tekstualni medijum favorizovan od strane istorijske avangarde, jedinstveno i totalno delo – ono ne može biti „neka totalizujuća, malarmeovska knjiga”, kao što Tom Mekdonou (McDonough) pronicljivo primećuje.⁶⁴ Štaviše, koliko god su *Mémoires* u suprotnosti sa informacijom, oni takođe prave opoziv svake formulacije knjige kao privilegovanog dela istine i autoriteta, bilo da se ono identifikuje sa individualnim autorom ili političkom partijom. Jer, komunistička tekstualna produkcija

predstavlja distribuiran, iznenadan i diskontinuiran fenomen, imanentan mutirajućim limitima antagonističkih kapitalističkih društvenih odnosa, i stoga ne pravi mesta za „novog Mojsija sa tablama proleTERSKE istine” (da citiram izdavača *Unpopular Books*, jednog od predstavnika komunističke malotiražne štampe kojom se bavim u drugom poglavlju).⁶⁵ Možemo se pozvati i na Žan-Lik Nansija (Jean-Luc Nancy), pošto on takođe združuje i pravi sintagmu „literarni komunizam” da bi izložio bivanje i pisanje do „ukidanja” – ili „prekida, fragmentacije i suspenzije” – svakog totalnog „dela”.⁶⁶ Nansi naginje Deboru, ali je njegova argumentacija bliža Blanšou (Blanchot), Deridi (Derrida) i Delezu, za koje je kritika knjige kao totaliteta razvijena kao hitan zadatak filozofije. I to su oni sa kojima ću, dakle ne sa Deborom, nastaviti ovaj argument.

Totalna knjiga i njeno spoljašnje

Svaki od ovih filozofa kritički se postavlja spram medijske forme knjige, što je stanovište koje nije tako često među svima nama koji smo previše zaljubljeni u knjige i njihovu popularnu sliku agenata univerzalnog dobra i istine. Ali kritička namera, izložena do same srži racionalnosti, jasna je iz ovog pasaža *O Gramatologiji*:

„Ideja knjige koja upućuje svagda na prirodni totalitet potpuno je strana smislu pisma. Ona je enciklopedijsko okrilje teologije i logocentrizma protiv rasprsnuća pisma, protiv njegove aforističke snage, i to ćemo kasnije pokazivati, protiv razlike općenito. Ako razlikujemo tekst knjiga, reći ćemo da nestanak knjige, kakav se on danas javlja na svim područjima, ogoljuje površje teksta.”⁶⁷

Derida ovde nastoji da markira ili čak da ubrza

„dovršetak sociotehnološke ere knjige”, kao što Džon Movit (John Mowitt) objašnjava, ukazujući takođe na *materijalnu* dimenziju knjige u Deridinoj formulaciji:

„Otvaranjem prostora u kojem ne samo da ‘totaliet’ može biti imenovan i prizvan, no se i to imenovanje odvija unutar preciznih i, prema tome, sigurnih granica (tj. fizičkih dimenzija štampanog rukopisa), knjiga nužno reifikuje pisanje, kako to shvata Derida, pošto ono čini svaku granicu nesigurnom i loše definisanom. U tom kontekstu tekst označava ono što, u svojoj ogoljenosti, istovremeno pospešuje pad knjige i pojavljuje se kao monstruoza tehnologija koja taj pad preživljava.”⁶⁸

Ovakvu karakterizaciju totalne knjige u svom širokom zamahu dele Blanšo i Delez. „Klasična” knjiga, kako je Delez i Gatari zovu, proizvod je esencijalno verske semiotičke strukture čiji model je Biblija. Ona deluje kao samodovršen totalitet koji je konstituisan kroz podražavajući odnos prema svetlu, gde je knjiga agent istine i mesto autoriteta – „knjiga svetih pisama” kao mimetička dopuna „knjizi prirode” i njena enciklopedijska pretenzija u postizanju duhovnog jedinstva s totalizujućom božjom reči. Autor je privilegovani proizvod ovog autoriteta. Zapravo on zadužuje govornu poziciju od boga. Kao i za Blanšoa, koji piše u kasnim šezdesetim godinama XX veka, ne samo da je „knjiga dobila svoje najveće posvećenje” u hrišćanstvu, kako Kertius (Curtius) misli,⁶⁹ već je ona *rođena* s Biblijom:

„Knjiga započinje Biblijom u kojoj je logos upisan kao zakon. [...] Ne samo da nam nudi nadmoćan model knjige, zauvek nedostižan primer, Biblija takođe obuhvata sve knjige, ma koliko one bile strane biblijskim otkrovenjima, znanju, poeziji, proroštvima i poslovicama, jer je u njoj sadržan duh knjige.”⁷⁰

U ovom trenutku, bez sumnje, čitaoci Edrijana Džonsa poželeće nešto od njegovog insistiranja na konkretnim specifičnostima knjige i izdavaštva, da bi ublažili Blanšoov ekspanzivan govor o „knjizi”. Ali, mi se ovde bavimo dominantnim modalitetom strukture misli i autoriteta povezanih s knjigom, onim koji je prožimao istoriju ove medijske forme, čak i ako se tu ne radi o njenoj jedinoj manifestaciji. Kako Kertius pokazuje, kao mimetička dopuna „knjizi prirode”, metafore totalne knjige mogu da se pronađu najpre u latinskom Srednjem veku, a ubrzo s propovedaonica prelaze na filozofiju i prikazane su kod Montenja (Montaigne), Dekarta (Descartes), Galileja (Galileo), Bejkona (Bacon), Voltera (Voltaire), Rusoa (Rousseau), Hjuma (Hume) i Getea (Goethe). A ta struktura nipošto nije strana radikalnim kulturama. Kao što su Delez i Gatari tvrdili, ponovivši Blanšoovu poentu deset godina kasnije, ali sada s posebnim naglaskom na avangardi: „Vagner (Wagner), Malarme (Mallarmé) i Džojks (Joyce), Marks i Frojd (Freud): još uvek Bibli[r]ja[ju].”⁷¹ Kao što sam već spomenuo, forma manifesta lako je razumljiva u ovim terminima, ali Maoova *Crvena knjžica* je ta koju ću uzeti kao glavni primer u trećem poglavlju.

Knjiga kao totalitet je, dakle, uporan i trajan oblik, a upravo je suprotstavljanje ovome ono što je zajednički imenitelj Deboru i ovim filozofima razlike. No, totalna knjiga je isto tako uporno bila predmet kritičkih napora za prevazilaženjem, čije su konceptualne figure „knjiga u dolasku” za Blanšoa i Deridu, odnosno „knjiga-rizom” za Deleza i Gatarija. Ovu kritiku, ili „razdelovljenje”, Blanšo je shvatio kao snagu „spolja”:

„Kroz knjigu, nemir – energija – pisanja nastoji da počiva u i da pripadne delu (*ergon*); ali odsustvo dela ga uvek od početka poziva da odgovori na skretanje spoljašnjosti gde ono što je afirmisano više ne pronalazi

svoju meru u odnosu jedinstva.”72

Blanšoova formulacija ovog „spolja” bila je od velike važnosti za Deleza i Gatarija, te se čini razumnim detektovati uticaj njegove „knjige koja dolazi” na njihov koncept „knjige-rizoma” u kojem „knjiga postoji samo kroz spoljašnjost i u spoljašnjosti.”73 Ali ono što je kod Blanšoa uglavnom trebalo da bude književni poduhvat – „nemir pisanja” – kod Deleza i Gatarija buja kao praksa u svojoj punoj materijalnosti. *Mémoires* i druge anti-knjige, koje će okupirati naredna poglavlja, kreću se upravo u ovom praktičnom i u potpunosti materijalnom smeru.

Može se shvatiti da je komunizam anti-knjige u velikoj meri prisutan u kritici knjige kao totaliteta. No, kako bi se u potpunosti utvrdile komunističke osobine anti-knjige, potrebno je utvrditi mesto njenog otpora prema drugoj karakteristici kakva je *robni oblik* knjige, a to je svojstvo koje nije toliko prisutno kod filozofa knjige koja dolazi – dapače, iako *Mémoires* imaju robni oblik knjige kao jednu od svojih meta, Debor isuviše malo govori o ovoj temi direktno. To ukazuje na relativno pomanjkanje istraživanja o robnom obliku knjige i na deficit koji me je ohrabrio da se zadržim na ovoj temi i razmotrim niz dimenzija knjige kao robe.

Knjiga kao roba

Postoji snažna tendencija u popularnom imaginarijumu da se knjige i kultura teksta vide kao oblici i prakse koje nadilaze područje kapitala; prema rečima Teda Strifasa (Ted Striphas), to je „jedan od najuvreženijih mitova savremene kulture knjige.”74 Ako spiritualni kvalitet totalne knjige ovde ima svoju ulogu, onda se ona sastoji u funkciji šire tendencije kapitalističkog društva da usaglasi dela „kulture” sa vrednošću koja

prevazilazi ekonomsku korisnost (vrednost koja je u stvarnosti, nepotrebno je reći, daleko od vanekonomskeg, i koja biva isprepletana sa klasnim razlikama i funkcioniše kao opravdanje i resurs u mnogobrojnim državnim i korporativnim planovima upravljanja, otimanja i profita). Među svim tim tendencijama, knjiga možda zauzima privilegovanu poziciju, budući da je identifikovana kao spremište ili sabiralište za kulturu – za intelektualno, moralno i estetsko dobro i istinu – koje od njih postaje nerazlučivo.⁷⁵ To se ne događa samo od sebe, naravno, ali je to diskurs koji je igrao glavnu ulogu u institucijama knjige i učenja, a ne samo u izdavačkom poslu; kao što Triš Trejvis (Trish Travis) tvrdi, izdavaštvo je okupilo svoju naprednu *industriju* u diskurs koji artikuliše knjige kao objekte imune na komodifikaciju, „robu koja se pretvara da nije roba uopšte”.⁷⁶ Međutim, to ne predstavlja konačnu reč na datu temu. Lora Miler (Laura J. Miller) navodi nijansirani slučaj za razmatranje vanekonomske, uzvišene kulture knjige, što se postiže istorijskim uvidom, ocrtavanjem razlike između određenih klasa knjiga, kao što su knjige vezane za mlade, radničku klasu ili žene (petparački romani, romanse), čija je komercijalna narav u to vreme bila *u prvom planu*, kao pokazatelj njihove sklonosti osnovnim i popularnim željama, knjige koje „redukuju kulturu na profanu robu pošto nude sve ono što bi najšira publika mogla poželeti”.⁷⁷ To je važan podsetnik da kritika robnog oblika knjige mora biti oprezna, kako ne bi ponavljala trope buržoaskih razlika.

Ali, ovo opažanje ne čini ništa kako bi osporilo činjenicu da je štampa, popularna i elitna, postojala od svojih najranijih dana kao industrija, „upravljana istim pravilima kao i bilo koja druga industrija”, u kojoj je knjiga pre svega bila „komad robe”, kako to Fevr (Febvre) i Martin postavljaju u svojoj kanonskoj

studiji o pojavi štampane knjige.⁷⁸ I u svemu ovome, knjige nikako nisu bile igrači pod prinudom; ne samo da su držale tempo, kao svaka dobra roba, već su često bile nosioci inovacije u različitim poljima. Zaista, štampana knjiga je prva mehanički proizvedena, ujednačena i ponovljiva masovna roba.⁷⁹ Kombinujući pokretni alfabetski tip (izmenom svrhe metaloprerađivačkih tehnika koje su od Antike primenjivane u kovanju novca) s mehaničkom presom (do tada korišćenom za ceđenje vina), Gutenbergova štamparija je pomerila manufakturu knjiga od samo-upravljanih pokreta pisara ka mehaničkom procesu, odnosno ka upravljanju mašinom, povlačeći time „graničnu liniju između srednjovekovne i moderne tehnologije”.⁸⁰ U tome takođe vidimo bliskost štampe i procesa uspostavljanja podele na manuelni i intelektualni rad tokom kasnog osamnaestog veka, proces koji je sastavni deo kapitalističkog oblika „apstraktnog rada”, na čije je stvaranje i generalizaciju bio usmeren mehanički proces. Kako je Tim Ingold nedavno utvrdio, naperi da se veštine razdvoje na kreativnu inteligenciju *umetnosti*, s jedne strane, i na rutinske telesne tehnike zanatskog *rada*, s druge, vrte se u velikoj meri oko dodeljivanja statusa rada graviranju, što sve ukazuje na to da „je prirodno mesto [sada sevidi] štamparsko tržište.” Pisac je time bio razdvojen od višestruko-osetljive proizvodnje „šljajfni” (pisanje, crtanje, upisivanje) i umesto toga postao je stvaralac intelektualnih „tekstova”, „autor koji se bavi verbalnom kompozicijom”. Nasuprot tome, posao štampara postaje puka „jurnjava za neprojenim kopijama autorskog dela”. „Ukoliko je autor književni umetnik, štampar je tipografski zanatlija.”⁸¹

Sasvim je moguće da u ovakvoj industrijskoj strukturi štampane knjige možemo da pronađemo dodatna objašnjenja za uvažavanje knjige kao spiritualnog totaliteta. Kult knjige, sa svojim posebnim religioznim dimenzijama,

sigurno je mnogo stariji od Gutenbergove štamparije. Ali ukoliko želimo da razumemo njegovu vrednost u modernim vremenima, tu je prilično dopadljiva Mekluanova (McLuhan) teza da priroda štampane knjige kao proizvedene robe – autonomnog entiteta koji naginje homogenosti u svakoj kopiji – dodeljuje „subliminalnu veru” u vrednost štampane Biblije kao nezavisnog izvora, zaobilazeći oralno posredovanje i autoritet crkve i školovanja, „kao da je štampa, jednoobrazna i ponovljiva roba kakva je bila, imala moć da stvori novu hipnotičku praznovericu knjige kao nečeg nezavisnog od ljudskog udela i njime nezatrovanog.”⁸²

Za Valtera Onga (Walter Ong), autonomija koju Mekluan ovde identifikuje, delimično je tek dalje proširenje onoga što je dodeljeno *rečima* izumevanjem pisanja, čime je jezik uzdignut iz isključivo usmenog domena i kombinovan sa alatima zapisivanja i čime je obezbeđena njegova trajnost i posle njegovog usmenog događanja – „bezkontekstni” jezik, „autonomni diskurs”, kako on to kaže.⁸³ Autonomni ili deteritorijalizovan kvalitet jezika, sa svojim sposobnošću da kodifikuje i orkestrira inače disonantne materijale – ono što Delez i Gatarri nazivaju „imperijalističkim pretenzijama” jezika, njegovom moći „univerzalnog prevoda” – doista predstavlja značajan problem i njime se bavim u trećem poglavlju.⁸⁴ Ali Ongova teza je utemeljena na razlici između zvučnog i vidljivog jezika i između crtanja i pisanja, koja ne stoji.⁸⁵ Međutim, u raspravi o štampi, njegov primer stoji na čvršćim nogama. Ima istine u njegovoj tezi da je štamparska presa „reifikovala reč” i zatvorila je u jednoobrazan, pravilan i mašinski-proizveden tipografski prostor.⁸⁶ S druge strane, tehnologija štampe konstituisala je i same knjige kao zaokružene jedinice. Budući da je rukopis očuvao jedan osećaj za knjigu kao tek „jedan slučaj u domenu razgovora” povezan sa životom i materijalnom

kulturom svog pisca i pisara, i podređen dopunjavanjima i marginalijama, „[štampana] knjiga manje je izgledala kao iskaz, a više kao stvar”.⁸⁷ Već smo u Kartijeovoj argumentaciji videli kako je ta jedinstvena egzistencija povezana sa opisanim delom, autorom i vlasništvom, te zbog toga Ong sugeriše da paratekstualne osobine kao što naslovnice i slovne etikete i dalje ulivaju osećaj da je knjiga autonomni entitet, „neka vrsta objekta koji ‘sadrži’ informacije”.⁸⁸

Jednoobrazni i regularni objekti kao što su knjige sada bi mogle da budu proizvedene u znatnim količinama, što se i dogodilo; čini se da je između dvanaest i dvadeset miliona knjiga štampano već pre 1500. godine, samo pola veka nakon izumevanja Gutenbergove štamparije.⁸⁹ Ali kapitalističke krarakteristike rane štamparske industrije time nisu iscrpljene. Mehanička štampa je pokazatelj spone kapitalističkih društvenih i tehničkih odnosa, a štamparska industrija bila je istovremeno i njihov proizvod i nosilac. Da bi se detaljnije osvrnuli na neke od tih odnosa, možemo početi sa društvenom strukturom mehaničke štampe koju smo već dotakli. Gutenbergova štamparija je omogućila transformaciju u organizaciji rada jer su radni zadaci preuzeli svojstvo pokretne trake, bili su podeljeni prema ulogama i delovima proizvodnog lanca i podvrgnuti diktatu produktivnosti kog je naročito podstaklo jedinstvo mehanizma i vremena. Na primer, na kraju šesnaestog veka, štampar, nosilac uloge u štamparskim radionicama, morao je u proseku da izbacii 2.500 listova tokom radnog dana u trajanju od četrnaest sati – jedan list u svakih 20 sekundi.⁹⁰ A ako istupimo iz radionice, vidimo da se masovna proizvodnja štampe poklapa sa pojavom masovne *potrošnje*. I zaista, uspon buržoaske klase, sa njenom povećanom potražnjom za tehničkim i književnim tekstom, predstavljao je značajan društveni podsticaj za izumevanje Gutenbergove štamparije, a kasnije i tehničko

rešenje društvenog problema kakvo je bilo oporezivanje inventivnih umova širom Europe.⁹¹ Jednom uspostavljen, prvi štampani medij bio je povezan s mnoštvom mehanizama za održavanje i kultivisanje čitalačke publike, od istovremene proizvodnje različitih knjiga kako bi se izbegli veliki gubici ukoliko neka od njih ne bi uspela, do koncentracije na bestselere, od kojih su tekstovi Martina Lutera (Luther) možda među prvima, povezujući na taj način protestantizam i ranu štamparsku industriju.⁹² Objavljivanje jeretičkih tekstova, zbog kojih su izdavači mogli i da budu ubijeni, bilo je koliko pitanje ispunjavanja zahteva tržišta i njegovog kultivisanja – posebno nužnog u vreme ekonomske krize, kada je potražnja za knjigama naglo padala – toliko je bilo izraz političkih ciljeva ili bilo koje druge želje ili vrednosti koje su združene u odluci da se nešto objavi. Štampana knjiga je takođe usko povezana s razvojem autorskih prava, za koja funkcija autora – s odgovarajućim kulturnim vrednostima individualne „kreativnosti” i „originalnosti” – nastaje i kao produkt i kao jamac (o tome govorim u četvrtom poglavlju).

Svejedno, moj naglasak na bliskom odnosu između industrije i štampe ne treba da ukazuje na nerazlikovanje, zaslepljujući nas varijabilnim odnosima veze štampa/kapital ili njenom relativnom zbijenošću u poređenju s drugim industrijskim sektorima. Ako je industrija knjige odigrala pionirsku ulogu u razvoju kapitalističke proizvodnje i potrošnje, ona nije uvek bila i na samom vrhu. Doista, njena socio-ekonomska struktura ostala je vezana za maloserijsku proizvodnju robe još neko vreme nakon što je generalizacija robne razmene zahvatila sve oblasti. U razvoju svog specifičnog modernog oblika, ključnu ulogu su imala autorska prava. Statut Ane (The Statute of Anne, 1709) i niz zakonskih rešenja koja su dosegla vrhunac u presudi Donaldsona protiv Beketa (Beckett), (1774) pomerila su autorska

prava od prava izdavača nad fizičkim kopijama na prava autora nad tekstem kao „nematerijalnom imovinom”.⁹³ Ubuduće je tekst – rad i proizvodnja pisanja – bio otuđiva roba kao i svaka druga; u pitanju je razvoj za koji N. N. Felts (Feltes) tvrdi da je sastavni deo devetnaestovekovnog odmicanja od maloserijske proizvodnje robe, knjige kao luksuzne robe, ka generalizovanoj robnoj razmeni, sa pojavom onoga što on naziva „tekstom-robom”.⁹⁴ Na ovom mestu su masovno proizvedene knjige i masovno buržoasko čitalaštvo bili konstituisani u „simultanom i uzajamnom odnosu”, štaviše, pojavljuju se kao izraz društvenih odnosa kapitala, koji nastoji da proširi i intenzivira višak vrednosti preko izdavačke industrije.⁹⁵ Rezultat takvih nastojanja nije, naravno, ni neizbežan niti jednosmeran; u Feltsovoj altiserijanskoj konceptualizaciji, tekst-roba je jedna naddeterminisana diferencijalna mreža. Kao takva, ona poziva na razmatranje međusobne povezanosti književnog sadržaja i objavljene forme. Serijska proizvodnja je dominantna formalna karakteristika, pošto se devetnaestovekovna knjiga kreće od luksuznih trotomnih romana do serija knjiga, serijala časopisa i romana u nastavcima – kao razvoj koji povećava obim prodaje i integriše čitaoce usmerenom potrošnjom elemenata izdvojenih iz celine, izgradnjom učinaka interpelacije kroz razvoj bogatih i raznolikih pojedinosti okruženja, karaktera i akcije koje serijalnost dopušta.

Na tom planu, inovacije se i dalje nastavljaju tokom čitavog životnog veka industrije knjige, kako je to Strifas pokazao.⁹⁶ U razvoju potrošačkih kredita, na primer, knjiga je bila pionir kupovine na kredit, pri čemu je njena cenjena kulturna vrednost donosila potrošačima olakšanje i mogućnost da prevladaju negativne moralne konotacije kredita i duga. U novije vreme, knjiga je izuzetno prisutna u (*just-in-time*)

režimu proizvodnje samo u trenutku kada postoji zahtev za robom, i na onlajn maloprodaji robe direktno iz skladišta, pošto se tu radi o racionalizovanoj kapitalističkoj strukturi knjiga i knjižarske industrije. Primer toga je sofisticirani logistički mehanizam ISBN (međunarodni standardni broj knjige), koji je ohrabrio Džefa Bezosa (Jeff Bezos) da zasnuje Amazon.com na prodaji knjiga, a ne neke druge robe.⁹⁷ I u području elektronske knjige, industrija knjige trenutno prednjači u tehničkom i zakonskom razvoju rente i kontrole, gde sistemi upravljanja digitalnim pravima kočje reproduktivnost digitalnog teksta vezivanjem vlasništva za pojedinačne potrošače i vremenski ograničene ugovore.⁹⁸

Trebalo bi dalje ispitati i „ljude od knjige”, odnosno knjigu i njene *klase*. Već sam napomenuo uzajamnu vezu između masovne proizvodnje knjiga i buržoaske publike u nastanku moderne književne robe. Fokuserajući se na tu klasu čitaoca, postaje jasno da je kultura knjige i čitanja blisko povezana (i uobličena) s kompleksom buržoaskih kulturnih vrednosti, u potpunoj suprotstavljenosti spram svog proleterskog drugog. Džordž Štajner (George Steiner) valjano zahvata mnoge dimenzije ovog kompleksa, pa je ovde korisno citirati i nešto duži odlomak. Nakon napomene da je knjiga, u svojoj klasičnoj fazi (razdoblje maloserijske robne proizvodnje, po Feltsovom shvatanju) objekt u privatnom vlasništvu, on piše:

„Čovek koji sedi sam u svojoj ličnoj biblioteci i čita istovremeno je i proizvod i tvorac određenog društvenog i moralnog poretka. To je *buržoaski* poredak utemeljen na određenim hijerarhijama pismenosti, kupovne moći, slobodnog vremena i kaste [...] Klasični čin čitanja [...] fokus je niza implicitnih odnosa moći između obrazovanih i sluga, između besposlenih i iscrpljenih, između

prostora i prenatrpanosti, između tišine i buke, između polova i generacija...”⁹⁹

Danas se često lamentira nad pojavom da novi mediji svojim rastrojenim i fragmentisanim oblicima pažnje nagrizaju autonomnu praksu koncentrisanog, dubokog čitanja, a kako se čini da istraživanja o neuronskoj elastičnosti pokazuju – i samu kognitivnu sposobnost.¹⁰⁰ U pitanju je razvoj koji je nastao gubitkom slobodnog vremena, što je povezano sa produženjem i intenziviranjem rada preko čitavog aktivnog dana. No, Štajnerovi komentari treba da nas podsete na to da je norma dubokog čitanja uvek bila klasno obeležena mogućnost i resurs. Ovim se ne opovrgava značaj i vrednost institucija koje su se suprotstavljale ovim uslovima – radničkih obrazovnih društava, na primer, a ovde treba da se prisetimo i središnjeg mesta kulture teksta u političkim udruženjima istorijskog radničkog pokreta – već se registruje da norma kulture knjige ima snažnu buržoasku nijansu i značajnu ulogu u održavanju klasne razlike.¹⁰¹

Takvo uvažavanje klasnih razlika kulture knjige poziva na razmatranje i drugih njenih stratifikacija, između ostalog i mesta knjige u kolonijalizmu. Relativizujući naše poimanje knjige, Valter Minjolo (Walter Mignolo) procenjuje njeno mesto u istoriji kolonijalizma u Latinskoj Americi. Kao i Blanšo, on smatra da je integracija verskog autoriteta i knjige u manjoj meri neka posebna manifestacija ove medijske forme, nego što predstavlja sastavno obeležje same njene istorijske pojave:

„Moglo bi se pretpostaviti da je ‘ideja knjige’ možda ušla u sistem reprezentacije grafičke semiotičke interakcije u tački u kojoj se ‘pisanje’ izborilo za autonomiju u odnosu na oralnost i kada je ‘knjiga’

zamenila 'osobu' kao прибежиште i izvor znanja. Sasvim je razumljivo da je reč, pošto je odvojena od svog oralnog izvora (tela), priključena na nevidljivo telo i na tihi glas Boga, koji se ne može čuti, ali se može pročitati u svetoj knjizi.”¹⁰²

Jednom uspostavljena u ovom obliku, i nesumnjivo izvedena iz ovih obeležja samostalnosti i duhovne istine, knjiga se naknadno projektuje kao univerzalni standard kroz vreme i prostor. Minjolo pokazuje kako, počevši od evropske renesanse, knjiga postaje isprepletana s jednim evolucijskim modelom mišljenja koji kodeks shvata kao ostvaren oblik koji je postojao u *potenciji* od početka pisanja, a time i kao standard u odnosu na koji treba procenjivati sve druge oblike pisanja i tehnologije. Napravljena je serija ekvivalenata, pri čemu je „istinito pisanje” alfabetsko pisanje, pisanje je nerazlučivo od oblika ideje „knjige”, a to se poistovećuje sa srednjovekovnim i renesansnim kodeksom. Kako u vremenu, tako i u prostoru: to je model koji je pratio kolonijalne i misionarske susrete s neevropljanima, na čije se sisteme pisanja i označavajuće prakse gledalo kroz evropski objektiv kao na neadekvatne „knjizi”, te bi bile spaljivane kao delo đavola i/ili pak zamenjene materijalnim i ideološkim oblicima zapadnog kodeksa. Kako Minjolo tvrdi, kolonijalna vlast nije se manifestovala toliko u samom *sadržaju* knjiga, nego pre u *formi* knjige kao takve.¹⁰³

Noviji primer kolonijalnog uticaja forme knjige je predstavljen njenim mestom u delegitamaciji i uništavanju distribuirane tekstualnosti australijskih domorodaca. Kao i Minjolo, i D. F. Mekenzi (D. F. McKenzie) nas poziva da promislimo „neknjiške” tekstualne forme ne-evropskih kultura, u ovom slučaju, gde sam krajolik okuplja organska i geološka svojstva koja su ugrađena u narativne strukture i simboličke

oblike. Ovde „pravi apsurd“ ne leži u tretiranju stena kao tekstualne forme, već u samom uvođenju „jedne tako uskogruđe opsesije formom knjige“ u takve simboličke sisteme.¹⁰⁴

Novi mediji, post-digitalno izdavaštvo

Iako su osobine anti-knjige koje sam do sada razmatrao sasvim sigurno važeće za naše vreme digitalnih medija, izvori kojih sam se držao uglavnom dolaze iz domena štampe. Otuda se postavlja pitanje: šta je sa tekstualnim formama povezanim sa *digitalnom* tehnologijom i sa promenama koje takva tehnologija uvodi na području knjige? Ako nam se sa kolonijalizmom pruža prilika za revitalizovanje normativnog standarda knjige, onda digitalni mediji instituišu izravnije i doslovnije decentriranje, što možda sugeriše da je, „poput specijalizacijā sa udaljenijih grana evolucijskog stabla, štampana knjiga pre jedan ekstremni oblik pisanja, a ne pravilo“.¹⁰⁵ Ovim decentriranjem i transformacijama u oblasti medija, dolazimo do granice mog trećeg izvora za koncept anti-knjige, a koji nudi Džej Dejvid Bolter u svom delu *Writing Space*, iako za mene njegova vrednost nije u tome što se radi o prikazu određenog načina tekstualnog dela, već u dovođenju u pitanje karaktera savremenog područja medija i izdavaštva. Posmatrano u širem smislu, Bolter taj izraz uvodi slično načinu na koji sam ja to učinio, da bi njime odredio dela koja problematizuju formu knjige, i gde „anti-knjige [...] remete našu ideju o tome kako bi knjiga trebalo da izgleda i da se ponaša pred našim očima“.¹⁰⁶ On to pronalazi u nelinearnoj i rascepkanoj strukturi Bartove (Barth) knjige *S/Z*, u Vitgenštajnovoj (Wittgenstein) nerealizovanoj ambiciji da objavi *Filozofska istraživanja* kao (štampani) hipertekst i u tipografskim inovacijama Deridinog *Glasa*, gde se „mreža odnosa koja obično ostaje skrivena

ispod štampane stranice pojavljuje i prekriva propisanu prezentaciju koju očekujemo od štampane knjige”.¹⁰⁷ Ono što Bolter dodaje mojoj raspravi jeste to da on otvara mogućnost da bi novi mediji, ili, tačnije, digitalni hipertekst, mogli da budu ispunjenje obećanja ovakvih anti-knjiga, gde „*Glas* u elektronskom izdanju više ne bi bio anti-knjiga, pošto bi radio, više za nego protiv, tkiva svoga medija”.¹⁰⁸ Nasuprot diskretnih blokova linearnog teksta vezanih u jedinice knjige, kao neko mnoštvo „spomenika” njihovom autoru i dobu, za Boltera, hipertekst predstavlja nelinearno, zamenjivo i participativno pisanje koje ima „hiljadu tačaka kontakta” izvan sebe, i koje se „može razložiti na sastavne elemente” koji su uvek rekonfigurisani.¹⁰⁹ Ako danas imamo „knjigu prirode”, onda „je to hipertekst”.¹¹⁰

Bolterova teza primorava da se postavi pitanje, dakle, o tome da li je novi medij realizacija anti-knjige, realizacija koja bi je nužno ukinula kao pertinentnu političku figuru. *Anti-knjiga* je utemeljena na pretpostavci da se nešto sasvim drugačije pojavljuje: savremene transformacije na području knjige i novomedijskog izdavaštva pružaju osnovu da koncept anti-knjige *dođe na svoje*. Decentriranje knjige otvara nove socio-tehničke obrasce za anti-knjiško eksperimentisanje u tekstualnom mediju, dok se, istovremeno, temeljni aspekti objekta anti-knjiške kritike – mehanizmi komodifikacije i kontrole – ubrzano množe. Uspostavljeni mehanizmi funkcije autora, robni oblik izdavaštva i knjiga kao totalitet, svi oni poprimaju novu vitalnost u savremenim medijima, koji su isprepleteni s novorođenim, digitalnim mehanizmima kontrole, koji su, ironično, ništa manje i specifične karakteristike digitalnog hiperteksta, na šta ću se uskoro osvrnuti.

Možemo doći do tačke uvažavanja karakteristika i kvaliteta ove izdavačke scene, a time i do prirode savremenog konteksta za eksperimente sa anti-knjigom, stavljajući je naspram druge figure koju Bolter razvija ne bi li okarakterisao promenljivi status knjige: „poznano doba štampe”.¹¹¹ To je izraz koji je nedavno preuzet od Strifasa u pokušaju da se odredi stanje koje sam opisao i u kojem je nadmoćnost knjige oslabila u odnosu na bogatstvo i raznolikost digitalnih audiovizualnih i tekstualnih medija („čini se da je teško zamisliti da će knjiga ikada više snositi potpunu svetsko-istorijsku odgovornost”), dok istovremeno biva transformisana digitalnim tehnologijama i širim promenama u proizvodnji i potrošnji povezanih sa postfordizmom.¹¹² Strifas ima istančan osećaj za „posredovanje” različitih medija, ali ja mislim da karakterizacija našeg vremena kao „poznog doba štampe” nije od naročite pomoći. Ona prenosi snažan utisak da živimo u razdoblju prelaska iz jednog medijskog oblika u drugi, ili u „prelaznom razdoblju”, kako Strifas smatra, odnosno u „prolasku” „Doba štampe”, kako bi to Ketrin Hejls rekla.¹¹³ Nema sumnje da ima velike istine u tom imenovanju savremenosti kao posebno transformativnog perioda kretanja od papira do piksela; dok ovo pišem, elektronske knjige, koje su verodostojni masovni fenomen od 2007. godine, preteču štampane knjige po obimu prodaje, a možemo očekivati niz drugih promena u digitalnoj strukturi i konvergenciji tekstualnih medija u narednim decenijama.¹¹⁴ No, ovakvo vremensko određenje čini rđavu uslugu sadržaju ovog istraživanja. Ono se smešta preblizu sumnjivoj narativnoj strukturi „smrti knjige”, koja je knjigu toliko dugo pratila – Alesandro Ludoviko (Alessandro Ludovico) pronalazi prve projekcije o kraju knjige već 1894. godine – te je možda treba smatrati intrinzičnom modernom kulturnom obrascu knjige.¹¹⁵ Bilo da taj narativ označava nostalgični dodatak ili tehno-evangelizam, u pitanju je struktura mišljenja koja usmerava kompleksnost savremene medijske

forme u linearni narativ promene, na način da umanjuje značaj medijske forme u sadašnjem trenutku, te čini da je se smatra prolaznom.

Anti-knjiga raskida sa ovom linearnom karakterizacijom prolaznosti štampane knjige, i umesto toga insistira na razumevanju da je *budućnost digitalne knjige već stigla*. Živimo u vremenu „post-digitalnog” izdavaštva, kako su Ludoviko i Florijan Kramer (Florian Cramer) nedavno okarakterisali stanje u kojem je digitalna tehnologija transformisala sve aspekte medija, tako da je njegovo „revolucionarno razdoblje [...] sigurno prošlo”.¹¹⁶ Ne samo da su pametni telefoni, elektronske knjige, tablet-računari, blogovi, mikroblogovi i elektronska pošta postali sveprisutni i temeljno isprepleteni s društvenim životom, nego su digitalni mediji takođe kolonizovali svoju pred-istoriju, pošto je i *sama štampa postala digitalna*, odnosno medij koji je ispresecan i artikulisano najnaprednijim tehnologijama. Ne bi li približio karakter ove transformacije, iako je pomalo ironičan, Kramer pruža poučnu sliku: „Objavlivanje na papiru uveliko je postalo oblik menadžmenta digitalnih prava (Digital Rights Management) za isporuku PDF fajlova u formatu koji je deljiv i otporan (ali i u stabilnijem obliku dugoročnog pohranjivanja digitalnog sadržaja nego što je to elektronsko pohranjivanje).”¹¹⁷ Odnosno, ako uopštimo slučaj, današnje štampane knjige su sastavljene, proizvedene, prodane, distribuirane, pregledane i o njima se raspravlja kroz medije koji su u potpunosti digitalni u svojoj strukturi. Štampane knjige nisu tek poslednji ostaci pre-digitalnog izdavaštva, već oblik „post-digitalne štampe”,¹¹⁸ u kojem odnos između štampanog i digitalnog medija više ne karakteriše linearna uzastopnost, niti na odgovarajući način može da se sagleda ukoliko se stavi u kontekst bitke za ili protiv jednog od ta dva. Štaviše, u pitanju je svojevrsna *hibridizacija* kojom je štampa odjednom

postala transformisana digitalnim procesima i zauzela je potpuno savremeno mesto u izdavačkim aranžmanima: „Ne postoji jednosmerno kretanje od analognog ka digitalnom; već postoje prelazi između njih u oba smera.”¹¹⁹ Ovom hibridizacijom dolazi do labavljenja granica i autoriteta knjige, koja je sada samo jedna od formi unutar isprepletenog i rekurzivnog skupa medijskih formi, u kome izdavaštvo uliva društveni život i prestaje da se razlikuje od pisanja i posredovane komunikacije uopšte. Endrju Marfi odlično opisuje ovu situaciju: „Izdavaštvo je sada generativna, rekurzivna mreža događaja, sa mnoštvom povratnih informacija koje se upliću u tok mutacija oblika samog izdavaštva.”¹²⁰

Ja bih, dakle, rekao da je Bolter u pravu utoliko što je štampana knjiga raseljena i transformisana, ali ne i u meri u kojoj on to vidi kao opštu tendenciju kretanja ka digitalnom hipertekstu, pošto je post-digitalno stanje ono koje karakteriše kompleksan, šarolik i isprepleteni niz izdavačkih odnosa i formi. I zaista, jedna od koristi koje se dobijaju iz pristupa polju izdavaštva na ovakav način, pre nego na onaj koji računa sa linearnim sledom, jeste to što podstiče i usmerava pažnju na specifičan savremeni oblik *bilo kojeg* medija, „starog” i „novog” podjednako. Uzmimo štampu i papir kao primer. Ekspanzija digitalnih medija praćena je bumom u sferi interesa za estetske kvalitete štampe. To je bilo evidentno ne samo na poslednjih nekoliko izložbi visokog profila u Londonu, na kojima su izlagani istorijski štampani mediji (disidentski nadrealistički žurnal *Documents* u Haywood Galeriji 2006, futurističke i avangardne knjige u Britanskoj biblioteci 2007–2008. ili umetničke knjige u muzeju Viktorija i Albert 2008. godine), ali i na sajmovima praktičara iz polja, koje održavaju mali štampari i samostalni izdavači, poput londonskog *Publish and Be Damned*, njujorškog *NY Art sajma knjiga*, globalne otvorene arhive *KIOSK: Modes of*

Multiplication i centara knjige umetnika poput *Open Book* iz Minesote i njujorškog *Printed Matter*.¹²¹ Poenta nije u tome da one ukazuju da je papirni oblik na izdisaju, već predlažu uvid u *medijsku specifičnosti* papira kao *savremene forme*.¹²²

Ovde bismo pomalo mogli da sledimo Deridu, u razmatranju o tome kako iskustvo digitalnog medija ohrabruje novo shvatanje papira kao „multimedijalne” forme. Papir je medijum koji „nas se dočepao telesno, potpuno i u svakom smislu”.¹²³ Nikako tek „podrška”, on je prostorni i vremenski entitet, „vidljiv, opipljiv, a često i zvučan”, istovremeno aktivan u tim kvalitetima, te pasivni primatelj linija ispisivanja; hromatsko i mirisno polje, prazan beli list, presavijena stranica, papir nataložen svim fantazijama slova, pisanja i čitanja. To je multimedij sa savremenom klasnom dinamikom, takođe: u odnosu na kreditnu karticu, papirni novac i čekove, u pitanju je „zaostala ‘papirizacija’ [...] siromaštva, ili relativnog siromaštva. Papir je luksuz siromašnih.”¹²⁴

U pitanju je intrigantna igra s temporalnošću u ovoj oceni multimedijских odlika papira, koja nastavlja da otežava linearne naracije medijske promene. Multimedijски kvaliteti papira su doživljaj budućnosti prvih, pošto nas novi mediji vraćaju u ono što će tamo već biti, „oslobađajući naše čitanje za retrospektivna istraživanje prošlih resursa papira, za njihove *prethodne* multimedijске vektore”. Za razliku od epohalnih rezova linearne istorije, ovde, drugim rečima, imamo nešto poput obrnute uzročnosti u operaciji, ono što Derida dovodi u vezu sa savremenom željom „da se ni od čega ne odustane”, kada se simultanost različitih multimedija događa paralelno sa simultanošću struktura nesvesnog.¹²⁵

Da bismo nastavili s ovom temom temporalnog poretka medijskih formi, moramo reći da, ukoliko su stari mediji na takav način u potpunosti deo sadašnjosti, oni takođe mogu da imaju uticaj na strukturisanje *budućnosti*. Jer, kao što Sajmon Vortington (Simon Worthington) govori, „već postoji dosta od ‘knjige’ u digitalnom – vektor ūpada se kreće koliko od štampanog do digitalnog toliko i od digitalnog ka našem pojmovno uvreženom i kulturom ‘osveštanom’ obliku knjige.”¹²⁶ Ovde uopšte nije poenta u tome da ne postoji ništa različito ili novo u digitalnim medijima; kao integrisano i koherentno delo, knjiga je bez sumnje decentrirana, kao što digitalni tekst uglavnom više ne odgovara obliku knjige. Pa ipak, kako je Derida mislio, u novom medijskom okruženju, „figure” knjige i dalje utiču na digitalno polje. Derida vrlo dobro primećuje inherentno figuralni kvalitet knjige, kada serija metonimija menja *biblion*, što je starogrčki koren knjige, od značenja *podrške* za pisanje (i sam potiče od *biblos*, unutrašnje strane papirusa), ka *pisanju* uopšte, i tek potom do *knjige*, čiji artefaktualni oblik izvorno nije kodeks već svitak. Ja sam se već izjasnio, sledeći Minjola, protiv čitanja knjige kao linearne progresije oblika tekstualnog zapisivanja, jer moderni kodeks je poseban i drugačiji entitet od, recimo, svitka. Ali svejedno, istorija oblikā knjige pokazuje da postoji klizanje i mutacija u fizičkim oblicima koji se ubrajaju u knjigu. Tako da nema ničega *surogatnog* (*ersatz*) u tome što se elektronski uređaji za čitanje nazivaju „knjigama”. E-čitaoci mogu doći do toga da se otarase knjige kao sredstva samo-klasifikacije, ali isto tako to i ne mora biti slučaj, naročito s obzirom na sve karakteristike knjiga i kulture knjige s kojima su čvrsto isprepleteni; knjiga kao jedinica diskursa, paginacija, telesna navika čitanja, listanje stranica, obeležavanje stranica, propisani ritam čitanja, način legitimacije, funkcija autora, vlasnički režimi – sve je to prenešeno na teren

elektronske knjige i digitalnog izdavaštva. Krećući se od uređaja za čitanje do oblika knjige kao totaliteta, Derida spekuluše da to kretanje može još potrajati, pa čak i dobiti novi podsticaj od interneta. Dakle, dok se jedna tendencija digitalnih medija kreće ka „prekidu”, „dislokaciji” i „nepovratnoj disperziji” knjige, u isto vreme internet može da potakne povratak „velike totalne knjige”:

„knjiga o apsolutnom znanju povezuje svoje beskonačno širenje za sebe samu, širenje u krug. [...] To ponovno stvara iskušenje upriličeno internetskom mrežom (*World Wide Web*) da pomislimo kako je sveprisutna Knjiga napokon rekonstruirana, kako je knjiga o Bogu, velika knjiga prirode ili knjiga Sveta konačno ostvarila svoj onto-teološki san...”¹²⁷

Treća dimenzija našeg koncepta anti-knjige sastoji se u tome da savremeno područje njene intervencije predstavlja jedan hibridan, isprekidan i nelinearan aranžman različitih formi tekstualnih medija. Na toj osnovi *Anti-knjiga* istražuje različite dimenzije i spajanja papirnog i piksel-izdavaštva, istovremeno odbijajući da ih svede na linearnost, odbijajući, dakle, „da se od bilo čega odustane”. Ali to ni na koji način ne znači da treba apstrahovati izdavaštvo iz istorijske determinisanosti, pošto je imanentna strukturišuća dinamika kapitala u području izdavaštva uporišna tačka moje analize, a uvažavanje današnjih promena robnog oblika izdavaštva uslov koji nalaže širu raspravu. Bolter na kratko skreće pažnju na rastuću sofisticiranost intelektualnog vlasništva („Svi žure da podele svet znakova za svoju vlastitu ekonomsku korist”), ali on to identifikuje kao problem kasnog doba štampe, kao nešto što „biva ugroženo kompjuterima i drugim elektronskim uređajima”.¹²⁸ U dvadesetak godina koliko je prošlo od objavljivanja knjige *Writing Space*, a kako je

tehno-podrška (*techno-boosterism*) tog vremena oslabila, postalo je sve jasnije da, iako postoje značajni naponi da se otrgnu trendu, novi mediji u mnogočemu *prednjače* u intenziviranju intelektualnog vlasništva, uz mnoštvo mehanizama ograđivanja i akumulacije. Uzeću kao ilustrativan primer medijski oblik bloga, koji pruža mogućnost da proširim svoje uvodne komentare o prisilnom komuniciranju.

Blog i komunikativni kapitalizam

Osobena zbog postova, linkova i komentara, medijska forma bloga je besprekoran primer dinamike hiperteksta, budući da je svaki blog otvoren prema masi tekstualnih i audiovizuelnih kanala i sa njima isprepleten. Blogovi takođe omogućuju da svako ko ima pristup umreženom kompjuteru može da objavljuje, bilo kroz osnivanje vlastitog bloga ili komentarisanje tuđeg, čime se uklanjaju prepreke autorstva koje su povezane s štampanom knjigom. Blogovi su, drugim rečima, „demokratski” i „participativni” oblik otvorenog objavljivanja. Ali upravo u tome leže njihovi mehanizmi ograđivanja i njihovi robni učinci. Kako to?

U svojoj knjizi *Blog Theory* Džodi Din (Jodi Dean) navodi uverljiv primer toga da su blogovi proizvod i nosilac gubitka smisla, jer u njima umnožavanje dostupnog znanja i beskonačan lanac hipertekstualne konekcije i stimulacije uklanjaju stabilne uslove istine, uz gubitak „simboličke učinkovitosti” u neodređenom odgađanju značenja. U tom smislu, priča o poreklu bloga je poučna. Blogovi se ne pojavljuju zbog želje za građanskim novinarstvom, ili bilo čime sličnim, nego kao specifičan učinak i odgovor na mrežne strukture interneta koje izvorno deluju kao mesta akumulacije logova na mrežne linkove, kao i napomena o tim linkovima, čime se obezbeđuje određen stepen upravljanja i vlasti nad

neodređenim informacijama u lavirintu interneta. Pa ipak, time se ne pruža veća sigurnost u stabilizaciji znanja; blogovi pružaju određeni interpretativni autoritet u pogledu ličnosti (omiljeni bloger), ali njihova suštinska funkcija je da čitaoca ponovo pošalju diljem nepreglednih kolona URL-ova. I onda u toj potrazi za linkovima – klik, klik, klik – i sa njom povezanim slaganjem i akumulacijom mreža i obrazaca onlajn povezivanja u jednom neprestanom procesu, upravo i leži suština bloga, i to u obliku činjenice da povezanost ili komunikacija zamenjuju ono *šta* se komunicira, sam sadržaj nekog određenog posta: „Prelaz sa linka na link, prosleđivanje, skladištenje i komentarisanje, to stalno doprinošenje nečemu bez očekivanja bilo kakvog odgovora, sem nadanja u nastavak kretanja (zašto inače brojati stranice?) cirkulacija je koja služi sama sebi”.¹²⁹

Džodi Din prati učinke tog pomeranja sadržaja komunikacijom, kroz niz psihosocijalnih osobina i stanja, kao neku vrstu pred-svesne prisile kodirane u tehno-socijalnom obliku bloga. Ovu težnju za beskrajno odgođenim smislom ona vidi kao težnju uhvaćenu u krug „nagona”, pri čemu se, u njenoj lakanovskoj perspektivi, izvesno afektivno zadovoljstvo postiže u ne-postignuću, u neuspehu da se dođe do smisla (značenja): „subjekt može ‘naći zadovoljstvo u samom kružnom kretanju ponovnog nenalaženja svog objekta’”.¹³⁰ Korisnik je kao takav zarobljen u ponavljanju procesa, kompulzivnog procesa i njegovog neuspeha, tako da taj neuspeh postaje prevlađujuće iskustvo:

„Blogovi, društvene mreže, *Twitter*, *YouTube* – svi oni proizvode i razmenjuju afekte kao tehnike povezivanja. Afekt, ili *jouissance* u Lakanovoj (Lacan) terminologiji, ono je što izrasta iz refleksivne komunikacije, iz komunikacije zarad nje same, iz beskonačnog kružnog kretanja komentarisanja, dodavanja napomena i linkova,

stvaranja novih prijatelja i sledbenika, uslojavanja i međupovezivanja mirijada komunikacijskih platformi i uređaja. Svaki mali tweet ili komentar, svaka prosleđena slika ili peticija izrasta u jednu afektivnu grudvicu, mali višak uživanja, mrvicu pažnje koja uz njega ide i koja ga čini vidljivom u okvirima jednog mnogo većeg toka pre nego što se u njega ponovo utopi.”¹³¹

Na taj način odobren, sadržaj nastavlja da ima *nekakav* značaj; postovi se čitaju i interpretiraju. Ali Džodi Din tvrdi da relativna anonimnost onlajn komunikacije i dinamika linkovanja slabe veze između sadržaja i subjekta, unoseći jedan nonšalantan odnos u sam sadržaj kao i u svesnu kritičku aktivnost. Potpisivanje peticije, dakle, postaje arhetipskim izrazom političke posvećenosti: ona je laka, afektivna i trenutna. Sadržaj varniči trenutnom emocionalnom investicijom, pre nego što nas neki novi post ili link ne pomere ka onome – „o čemu se već bloguje”, kako ona to podesno naziva.

Ako su dominantni efekti toga o čemu se već bloguje psihološke i afektivne prirode, oni su isprepleteni sa specifičnim tehnološkim i formalnim svojstvima. Kako bi odgovarao strukturi postova, linkova i komentara, interfejs bloga je organizovan u inverznom hronološkom poretku, tako da se svaki novi post dodatno gura ostale, jednog od drugog. Standardizacija strukture bloga i njegovog interfejsa takođe ima udela u doprinošenju poopštenoj međurazmenjivosti blogova, ali je značajniji aspekt stvaranja polja onoga o čemu se već bloguje njegova imanentna kvantifikacija. Statistika bloga omogućava blogerima da iz minute u minutu broje posete i rangiranja, stepenujući postove prema njihovoj popularnosti i označavajući relativnu snagu svakog pojedinačnog bloga unutar blogerskog polja, što sve predstavlja meru povezanosti ali ne i sadržaja. Upravo ovo je kvalitet koji je mikro-blogerska platforma

Twitter razvila do mere da je to postalo ključno svojstvo kako nje same, tako i javnog interfejsa u kome, kako sam to ranije pomenuo, algoritam „trends“ okuplja i prikazuje obrasce *tvitova* na temelju njihove numeričke popularnosti, postavljajući ih na razinu pukog kvantiteta.

Dakle, ukoliko blogovi služe da povezuju subjekte u depolitizovana kola komunikacije bez ikakvih posledica, ne znači da to nema posledice po kapital. I zaista, u saglasnosti sa onesposobljenom subjektivnošću nagona za komunikacijom, dinamika blogova artikuliše određeni poslovni model, u kojem sami korisnici proizvode, snabdevaju i rangiraju onlajn medijski sadržaj potpuno besplatno, i to sadržaj koji potom privlači pažnju koja se zauzvrat prodaje oglašivačima kao pažnja publike. Prateći ovu komercijalnu strukturu *Web-a 2.0*, Robert V. Gel (Robert W. Gehl) pokazuje kako on funkcioniše na isti način kao i fon Nojmanova (von Neumann) Arhitektura računarstva, koja radi tako što razdvaja funkcije *procesovanja* koje operišu trenutno u „realnom vremenu“, od funkcija *arhiviranja*, koje prebacuju podatke iz poretka vremena u vremenski neograničena skladišta. U skladu sa tim, aktivnosti korisnika na *Web-u 2.0* igraju ulogu „afektivnog procesiranja“, gde neprestano pretraživanje, rangiranje, prosuđivanje i prosleđivanje ne samo da generišu onlajn sadržaj, već proizvode i prečišćene podatke o ukusima korisnika, njihovim preferencijama, trendovima, vrednostima i tako dalje. Vremenski model koji se ovde primenjuje je model onog „novog“ i „trenutnog“, jedna kompulzivna trenutnost društvenih veza u njihovom realnom vremenu, kao i trenutni pristup koji je već upisan u samu svetsku infrastrukturu društvenih medijskih platformi, koje sve odreda nose zaglavlja u kojima „statusne“ funkcije navode korisnike poticajima: „Šta Vam je na umu?“ (*Facebook*), „Šta radiš u ovom trenutku?“ (*MySpace*),

„Šta se dešava?“ (*Twitter*).¹³² S druge strane, a u pogledu drugog aspekta fon Nojmanove arhitekture, ovi podaci ostali su upisani u bazama podataka na farmama servera, „archive afekata [...] koje vlasnici sajtova mogu da rearanžiraju i na taj način da razviju poseban oblik znanja o korisnicima *Web-a 2.0*.”¹³³ Ovde se, dakle, radi o situaciji u kojoj diskursi o participaciji, komunikacijskoj demokratiji i slobodi izražavanja podstiču i opravdavaju inače nerentabilnu korisničku proizvodnju komercijalno vrednih podataka kojima nije moguće slobodno pristupiti, kao i komercijalnih efekata koji služe da prošire i utvrde obrasce medijske koncentracije i nejednakosti – što je sve deo psihosocijalnog i ekonomskog kompleksa obuhvaćenog jasnom formulacijom Džodi Din: „komunikacijski kapitalizam”.¹³⁴

Komunizam, pisanje, izdavaštvo

Nakon što je utvrđeno da je komunizam anti-knjige konstituisan u kritici knjige kao totaliteta i robe, sada ću uporediti moj pristup sa dva savremena stava o odnosu između medijske forme i komunizma, pošto mi to pomaže u ocrtavanju mesta i značaja pisanja i izdavaštva u komunističkoj politici, kao i u definisanju određenog pristupa medijskom komunizmu koji *Anti-knjiga* nastoji da proširi. Utoliko je ovde korisno nastaviti s Džodi Din, jer pored toga što daje uverljivu kritiku komunikativnog kapitalizma, ona je i jedan od zagovornika nedavnog povratka komunizmu koji se razvio oko dela Badjua i Žižeka.¹³⁵ Iako je sama strastveni bloger levičarskog usmerenja, ona uočava malo ili čak nimalo potencijala novih medija za komunističke politike, što je verovatno pomalo iznenađujuće s obzirom na tezu koju sam upravo naveo. Umesto toga, njen komunizam je organizovan oko upadljive dihotomije između medijske aktivnosti i direktne akcije, gde se prva rasipa u individualizovanim

krugovima komunikacije, a druga koncentriše kolektivni subjekt u fizičkom prostoru koji ustanovljuje „podelu” ili „rez” kao *status quo*, rez koji se nužno dešava i sa kretanjem socijalnih medija (*social media*). Dok kapital zahteva zamršene i složene tehno-afektivne medijacije kako bi pobudio, interpolirao i poništio ljudsku bio-društvenost u modelima pogodnim za njegovo ovekovečenje, komunizam, u njegovoj neobično dematerijalizovanoj politici, počiva samo na medijaciji „volje ljudi” i „partije”.¹³⁶

Istina, nakon što se postavi pitanje da li postoje *bilo kakve* šanse za „medijsku politiku koja ne bi bila puko kruženje participacije”, Džodi Din ukazuje na neke mogućnosti: „od kultivacije kritičkih medijskih kompetencija i lokalnog, licem-u-lice, uličnog aktivizma do organizacije tajnih ćelija komunističkih hakera.”¹³⁷ Ali s obzirom da drugopomenuto za nju znači direktnu akciju *raskida* sa medijima, a prvo ostaje isuviše nejasno da bi bilo od stvarne pomoći, samo poslednja od tri mogućnosti ukazuje na politiku novih medija. Hakovanje je značajan doprinos savremenoj politici, kako su to *Anonymous* nedavno ilustrovali, ali, za razliku od Džodi Din, nisam sklon odustajanju od ostalih dimenzija posredovane komunikacije.¹³⁸ Jer, iako sam prihvatio dosta od njene kritike dominantne kapitalističke dinamike i psihosocijalnih oblika novih medija, mislim da je pogrešno u njima videti polje lišeno nestabilnosti, antagonizma i kritičkog potencijala, odnosno, polje koje je bez politike.

Džodi Din ipak ukazuje na jednu mogućnost medijske intervencije o kojoj vredi razmisliti, pošto se odnosi na medij koji je zamišljen kao *Anti-knjiga*. Ona navodi prividnu perverziju upotrebe forme knjige, sa njenim sporim pisanjem i izdavačkim rasporedima, da bi pokrenula kritiku socijalnih medija vezanih za brze

tehnološke transformacije i uvek nove obrte. Ali u tome i jeste vrednost knjige. Sama njena *sporost*, kaže ona, unosi prekid u kruženju komunikacije i omogućuje da se pojavi mišljenje. U pitanju je struktura intervencije koju veoma intrigantno vezuje za „usporavanje”, kao klasična taktika borbe na radnom mestu: „Kao objekt čija forma uvodi odlaganja u kombinovanju i udruživanju, a čiji sadržaj zahteva odgođeno zadovoljstvo, knjiga mobilise raskorak posredovanja kako bi stimulisala misao.”¹³⁹

Ta formulacija podseća na Delezove vakuole nekomunikacije (doduše Džodi Din ima druge teorijske korene) u značaju koji se pridaje sporosti i prekidima u kruženju komunikacije. Može li, dakle, knjiga biti vakuola nekomunikacije u novom medijskom okruženju? To je intrigantna ideja, kojoj Delez u svojim kasnim spisima ne bi bio potpuno nesklon, pošto je sa Gatarijem formulisao zadatak filozofije, „pedagogiju koncepta”, kao odbranu od katastrofalnih učinaka informacije u kasnom kapitalizmu, i koja je možda najprikladnija za knjigu (iako je to posebna vrsta knjige, „ponoćna” knjiga, „knjiga univerzalnih ruševina”, veoma svesna svoje krize).¹⁴⁰ Pa ipak, postoje značajni problemi s ovim predlogom. Pre svega, iako decentriranost knjige sa svojim blagotvornim svojstvima u odnosu na socijalne medije, može da ponudi novu političku vitalnost duž linije koju Džodi Din predlaže, njene kapitalističke forme i infrastruktura – totalno delo, funkcija autora, roba, intelektualno vlasništvo, klasne razlike – još uvek opstaju. Nismo daleko odmakli u politici medija, ako se oslanjamo na prividnu sporost knjige, ukoliko ostavljamo ove oblike nezapaženim i neproblematizovanim. Ali isto tako, s obzirom na *promene* na knjizi, konvergencija tekstualnih medijskih formi i širih obrazaca komunikacijskog kapitalizma je takva da knjiga zapravo ne može biti shvaćena odvojenom od zahtevā

i nemirā unutar polja socijalnih medija, „privremeno prevladavanje teorije [koje] izmešta kritičko razmišljanje, zamenjujući ga osećajem da nije vreme za mišljenje”.¹⁴¹ Zaista, u meri u kojoj se knjige, posebno one popularnih blogera i intelektualaca visokog profila, čitaju i promovišu u socijalnim medijima i prodaju preko preferencijalnih algoritama *Amazona* ili njemu sličnih platformi, zajedno sa poznokapitalističkom industrijskom paradigmom sa kojom je izdavaštvo isprepletено, knjigu treba shvatiti manje kao *prekid* sa komunikativnim kapitalizmom, a više kao naročito delotvorno sredstvo za njegovo produžavanje, i to umnožavanjem povezivosti, zadovoljavanjem nagona i iscrpljivanjem čitaoca (i autora takođe, nema sumnje) u jednakoj meri.

Nešto od osećaja Džodi Din za izuzetno ograničen potencijal politizacije digitalnih medija, prisutno je i u skorijem eseju Režisa Debrea (Régis Debray), „Socialism: A Life Cycle”, kao mom drugom primeru savremenog pokušaja mišljenja (ne-) relacije između novih medija i komunizma (ili „socijalizma”, što je Debreev izraz za sve termine ideološkog spektra istorijskog radničkog pokreta). Debre je na prvi pogled puno korisniji od Džodi Din, jer se njegov tekst bavi preklapanjem „ekološke” dinamike političke kompozicije i medijske forme. Ali njegove teze su vezane za prošlost, te iz tog razloga koji proizlaze iz njegove tvrdnje.

Esej se bazira na Debreovoj tezi da ne možemo da shvatimo prirodu svesnog kolektivnog života, bez razumevanja „materijalnih oblika i procesa kroz koje se njegove ideje prenose”, odnosno njegovog „mediološkog” „ekosistema”.¹⁴² Dalja artikulacija ove teze vodi ka tome da je ekologija radničkog pokreta iz XIX i XX veka u potpunosti bila integrisana sa, i po uzoru na, materijalnu i intelektualnu kulturu štampe, za koju je, nešto kao noseća slika, bilo poklapanje proglašenja Prve

Internacionale (1864) sa pronalaskom rotacione štampe (1867), i koja je povećavala brzinu otiskivanja i do deset puta. I zaista, nije potrebno dugo istraživati po arhivama revolucionarnih medija kako bi se ustanovila bliska veza između njihovih težnji, njihove kritičke nastrojenosti i samih štampanih materijala. A knjiga i dalje nastavlja da opstaje i dan danas pa čak i u nekim iznenađujućim političkim scenarijima, i to ne samo onima leve političke orijentacije (slike 3, 4, 5, i 6).

U Debreovoj argumentaciji sve komponente za materijalističku ekologiju socijalističkih medija su tu: štampari, tipografi, tiraži, kružni put u distribuciji, tekstualno trajanje, knjige, novine, partije, intelektualci, čitalačke navike i pedagoški stilovi. Štampar je nešto kao spona, „osovina” socijalizma kao „radnik intelektualac ili intelektualni radnik”. Samu reč „socijalizam”, i to kao da potvrđuje njen smisao, skovao je tipograf Pjer Leru (Pierre Leroux). Isto tako, novine predstavljaju povlašteni medijski format.¹⁴³ To potvrđuje da je Debreova teza o nadmoćnoj organizacijskoj snazi partijskih novina, u nekom smislu, zapravo Lenjinova.¹⁴⁴ No, njegova analiza imanentnog odnosa štampe i socijalizma u većoj meri je ontološkog i epistemološkog dometa. Debre ispituje mesto pisama, letaka, protivzakonitih proglašenja, pamfleta, žurnala, knjiga, arhiva, biblioteka, a ne samo novina, jer radnički pokret je predstavljao pravo tkanje teksta i tekstualnih formi. I to je bilo suštinsko za proizvodnju revolucionarne politike, kulture čitanja i pisanja kroz koje je apstrakcija misli mogla da izbije s osetilnim impresijama neposredne sadašnjosti i da otvori mogućnost za mišljenje revolucije: „Pisanje kolektivizuje individualnu memoriju; čitanje individualizuje kolektivnu memoriju. U kretanju između njih javlja se smisao za istoriju otkrivanjem potencijala u sadašnjosti, stvaranjem okvira i njegovim stavljanjem

u prvi plan; to je temeljno za ideju socijalizma.”¹⁴⁵
Dopustite mi da se samo na trenutak ovde zaustavim.

Ovde Debreov iskaz funkcioniše na visokom stepenu apstrakcije, ali je to onaj sa kojim sam sklon da se složim, u konačnom zbog toga što u pisanju i objavljivanju vidim ključnu ulogu u psihosocijalnim uslovima politike. Imperativ u nedavnoj formulaciji ovog pitanja od strane Džona Hutnjika (John Hutnyk) – „komunisti moraju pisati” – kod mene izaziva blagu nelagodu, s obzirom na njegovu bliskost sa prisilom koja postoji u današnjem komunikativnom kapitalizmu. Ali on sigurno ne greši u tome da će pisanje i objavljivanje nadalje igrati značajnu ulogu u komunističkim politikama:

„Da, mi možda živimo u doba kasnonoćnog televizijskog kapitalizma; da, pisana reč je privilegovana forma i navlači na sebe optužbe za stilizovano otuđenje, retorički autoritet, intelektualizam, elitizam, teoriju i, taj gorki naziv za zlostavljanje, novinarstvo, ali mislim da smo i dalje dužni da pišemo. Pitanje koje želim da postavim je kako.”¹⁴⁶

Ovo „kako” je pravo pitanje. Ono zahteva nove metode kritičkog i kolektivnog istraživanja koje bi složene dinamike kapitala učinile vidljivim i dostupnim praktičnoj opoziciji, kako Hutnjik s pravom ističe. No, teza *Anti-knjige* je da bi ekspresivna komunistička praksa takođe trebalo da ima i nešto od *anti*-pisanja, i da bude politizovana varijanta „nekreativnog pisanja”, da upotrebimo Goldsmitov čarobno podrugljiv koncept za književni poduhvat suspendovanja kreativne *produkcije* pisanja – „kreativnost”, taj „mahom otrcan, precenjen i loše defnisan pojam u školovanju pisca” – kako bi se intervenisalo u tekstualnu *formu*, *materiju* i *infrastrukturu*, u aspekte pisanja i izdavaštva što

fokusiranje samo na tekstualnu produkciju nastoji da poništi.¹⁴⁷ Dopustite mi da u prolazu primetim da u afirmaciji političke vrednosti teksta ni na koji način ne pristupam pisanju kao rezidualnoj medijskoj formi kojoj prete prevlast slike, što je opšta zabluda devedesetih godina XX veka; sa elektronskom poštom, blogovima, *Twitterom*, *Facebook* vremenskom linijom i tako dalje, uz lingvističku ili informativnu osnovu medija slike, „mi smo dublje u rečima nego što smo ikada bili”.¹⁴⁸

Ti naglasci na materijalnosti teksta povlače Debreove apstraktne uvide o pisanju i političkoj subjektivnosti natrag u konkretne uslove, u kojima je sjedinjavanje komunizma, pisanja i izdavaštva modelovano i promenljivo; budućnost teksta, kojoj je *Anti-knjiga* samo mali doprinos, može poprimiti mnogo oblika, kao što je to uostalom i bilo u njenoj prošlosti, koja je često bila vrlo problematična. Imajući prethodno na umu u povratku na Debreovu tezu, možemo reći kako kultura štampe sadrži i određenu pedagošku orijentaciju, dok je socijalizam prvenstveno „podizanje svesti”, što podrazumeva posvećeno poštovanje „intelektualca” sa njemu svojstvenom manifestacijom u vidu podele na vođe i vođene. Ta je podela središnja u Lenjinovom modelu partije i njegovom tekstualnom planu kompozicije, čiji je medijski oblik novina.¹⁴⁹ To je podela čija je krajnost groteskni spoj intelektualca i tiranina koji je karakterističan za državne komunističke formacije, u kojoj se „flistarski despot sam ovenčao lovorikama znanja”.¹⁵⁰

Temporalnost štampe zauzima značajno mesto u Debreovom argumentu, što je tačka koja je na neki način sa tezom Džodi Din o brzini i sporosti štampe i socijalnih medija. Trebalo je punih dvadeset pet godina da se rasproda prvo francusko izdanje *Kapitala*, a ipak spor dolazak do Marksa nije preterano doprineo

globalnom uticaju njegovog rada. Debre spekuliraju da je Marksa spasila od zaborava „zaostalost kulturnih krugova u poređenju sa onim u tržišnoj proizvodnji”. Dakako, njegova teza je održiva ukoliko se uporedi sa savremenim izdavaštvom; brzina prometa danas je takva da knjige imaju malo vremena za pozicioniranje na tržištu pre nego što se izgube u mnoštvu izdanja. A tim poređenjem premeštamo se u Debreovo objašnjenje propasti socijalizma/ekologije štampe. *Sveprisutnost* medija, u obliku televizije, ovde je odlučujuća, iako ni uključivanje socijalnih medija u ovu grupu ne bi uzdrimalo njegovu tezu. Socijalizam, kaže Debre, preživljava u svojoj sposobnosti da izgradi nezavisni milje naspram neprijateljskog okruženja – novine, partija, tajne ćelije, kontrakultura, svi su ustrojani protiv snaga koje ih napadaju spolja. Međutim, sveprisutni medij televizije urušava tu odvojenost: „Homogenizacija simboličkih tokova teži da raspusti nekonformistička jezgra u zajedničkom hegemonom gasu. Danas je televizija, glavni interfejs za sve društvene grupe, koji narušava granice spoljašnjeg i unutrašnjeg, i niveliše pristup informacijama.”¹⁵¹ Na taj način zajedno sa ovom erozijom odlazi i socijalizam, a za Debreu i *bilo koja* emancipatorska politika biva izgubljena u pred-digitalnom dobu:

„Iza onog ‘re’ reformacije, republike, ili revolucije [...] stoji listanje stranica rukom, od kraja prema početku knjige. Prst koji pritiska dugme ili brzo premotava traku ili disk, nikada neće predstavljati opasnost za establišment.”¹⁵²

Prizivanje Debreovih teza zbog pažnje usmerene na materijalne oblike i društveni život politike tekstualnih medija nije dovoljno. Ništa manje, problem leži u njegovoj interpretaciji uspona i pada radničkog pokreta posmatranog isključivo kroz prizmu medijske

forme, pošto je ova bila kompleksan i nadodređen entitet čije kretanje je isprepletano sa mutacijama kapitalističkih klasnih odnosa, i treba je analizirati kao takvu. No, iako se radi o uprošćenom objašnjenju kolapsa radničkog pokreta usponom televizije, Debre je ipak u pravu kada kaže da je supstancijalni društveni subjekt kakav je radnički pokret došao do svog kraja. Postoji prilično melanholičan naboj u njegovoj oceni prolaznosti „velikog palog hrasta“, ali to nije način na koji ja to razumem.¹⁵³ Propast radničkog pokreta učinio bi da se kraj mogućnosti komunizma shvati kao supstancijalni subjekt, nezavisan i autonomni pokret koji u svojim društveno-političkim oblicima i identitetu nudi živu alternativu kapitalizmu. Za Debrea, ova propast se skoro izjednačava s padom revolucionarne politike u celosti. Razumevanje komunizma kakvom sam sklon, naprotiv, jeste takvo da je kraj radničkog pokreta (i oblika kapitalizma čiji je bio proizvod i protivnik, a koji skraćeno nazivamo „fordizam“) uslov za okrepljeni komunizam, onaj koji se može rešiti svog radničkog balasta i doći da nastani i proširi važan Marksov uvid da proletarijat *nije* subjekt koji se suočava sa kapitalom, u potpunosti u sebi prisutan kao zaokružena kultura ili identitet, već *imanentno ukidanje* kapitala, koje je immanentno ukidanje *sebe* utoliko što je i sam kapital, subjektivnost rada.¹⁵⁴

Koje mesto zauzimaju tekstualni mediji u ovom komunizmu bez identiteta? Da bi skicirali odgovor, poučno je na trenutak zadržati se na slici medijske ekologije. Ako nam je koncept komunizma kakav nam nudi Džodi Din od male pomoći pošto *odvaja* politiku od medija, Debreov pristup „mediološkoj periodizaciji“ stvara jednu prekomerno *integrisanu* vezu između politike i medijske forme (vezu koja se posebno razotkriva u njegovim nezgrapnim biološkim metaforama o „preživaljavanju najprilagođenijih“, „genetskoj spirali“, itd).¹⁵⁵

Integrativna priroda Debreove ekološke paradigme u velikoj meri je u recipročnom odnosu prema identitetu svog objekta – radničkog pokreta (iako Debre nesumnjivo nastoji i da učvrsti i konsoliduje taj identitet, jer iako je radnički pokret konstituisan oko subjekta rada, taj subjekt se oduvek zlopata na njegovim marginama). Nasuprot tome, ako je *Anti-knjiga* pisana u uslovima ne-identiteta komunizma – u uslovima u kojima je sa subjektom radničkog pokreta svršeno i u kojima se on više neće vratiti, i gde komunizam više nije neki subjekt već je imanentan mutirajućim i antagonističkim kapitalističkim društvenim odnosima – onda je i moje razumevanje medijske dimenzije komunizma, isto tako, ono bez identiteta. Drugim rečima, anti-knjiga nije medijska forma po sebi, već se pre radi o tome da je ona imanentna pojedinim susretima politikâ i izdavaštva; ona je određena svojom raznolikošću, diskontinuitetom i otporom spram svakog efekta integracije i identiteta.

Želim samo da pojasnim kako moje interesovanje za tekstuanu materijalnost komunističke politike nije puka zamena za utemeljenije kritičke instrumente. I sam Marks smešta komunističko stajalište u društvenu mešavinu organskih i neorganskih procesa; nema razloga misliti kako jedna politička filozofija koja obuhvata stolove, kapute i pamučna klupka isključuje papir, veb stranice i kompjutersko kodiranje iz polja kritičke intervencije. I zaista, možemo takođe da zamislimo i samog Marksa donekle fasciniranog materijalima na kojima se temelji koncept anti-knjige, s obzirom na to da ljudski odnosi prema predmetima igraju ne tako malu ulogu u razumevanju komunizma kao „potpune *emancipacije* svih ljudskih čula i svojstava”.¹⁵⁶ Ipak, treba priznati da Marks ne ide suviše daleko u tom pravcu, ali *Anti-knjiga* jednim delom predstavlja upravo jedno takvo traganje, krećući se ka komunizmu neorganskih, isto koliko i organskih procesa. To je korak koji pravim na posebno jasan način

u narednom poglavlju, u kom se jednom tekstualnom medijumu, pamfletu, prilazi posredstvom njegovog postojanja upravo kao *objekta/predmeta*.

O sadržaju

Ostaje mi da podvučem sadržaj poglavlja koja slede. Drugo poglavlje predstavlja istraživanje medijske forme pamfleta u samizdatu. Prema Benjaminu, pamflet je jedna od „neuglednih formi” (zajedno sa „lecima, brošurama, člancima i plakatima”), koja više odgovara političkoj literaturi nego „pretencioznoj, univerzalnoj gesti knjige”.¹⁵⁷ Benjamin nam ovde predočava zavodljivu karakterizaciju, takvu koja pamflet čvrsto smešta u kritičko područje anti-knjige. Politički pamflet zaista i jeste neugledna forma, u neku ruku marginalna, čak i bedna, posebno ako se njegov komunikacijski domašaj uporedi sa superiornim distributivnim kapacitetima digitalnih platformi – političkim blogom, na primer, ili *e-mail* listom. Opet, pamflet je preživeo kao vitalni politički medij već nekih 400 godina, a u ovo naše vreme post-digitalnog izdavaštva udahnut mu je novi život.

Naravno, ne postoji tako nešto kao pamfletska forma po sebi i za sebe, nešto kao generički kvalitet, a još manje nešto kao kvalitet koji bi opstao kroz sve silne instance kroz koje je ova forma prošla tokom postojanja pamfleta. Kao i sa svakim medijem o kojem se raspravlja u *Anti-knjizi*, materijalnost je uvek situirana i društvena, upletena u mrežu političkih problema koje ujedno i izražava. Posebnu problematiku kojom se *ovo* poglavlje bavi uveli su u umetnost i materijalnu kulturu ruski konstruktivisti u prvim godinama Sovjetske revolucije – što je problematika koju Kristina Kir (Christina Kiaer) naziva „socijalističkim objektom” – u kojoj je cilj revolucije bilo i to da se zahteva oslobođenje ne samo ljudi, nego i objekata (stvari) –

objekt (stvar) kao „drug“, da se poslužimo formulacijom Aleksandra Rodčenka.¹⁵⁸ U istoriji komunističke misli i politike, ovo je zaista jedinstvena intervencija. Pa opet, ona nije toliko strana, i njeno se prisustvo oseti, iako se to obično previđa, i u Marksovoj proceni komunističke osetilne forme i dinamike „neorganske prirode.“ Ovo je nešto što Benjaminu zapinje za oko, nagoneći ga na spekulisanje o komunističkom potencijalu – među svim mogućim stvarima – upravo onih „beskorisnih“ predmeta sakupljenih po privatnim kolekcijama. Uz pomoć Benjaminovog rada, kao i antropoloških radova o „fetišu“, ovo poglavlje prepliće ove niti kako bi se preokrenuo produktivizam konstruktivističke formulacije i razvio originalan koncept „komunističkog objekta“. Potom se u poglavlju koncept komunističkog objekta u istraživanju materijalne forme pamfleta. I onda se poglavlje usredsređuje na tri savremena izdavačka i arhivatorska projekta nedoktrinarne komunističke provenijencije, kakvi su: *Unpopular Books*, *56a Archive*, i *Infopool*.

Treće poglavlje prelazi sa margina tekstualnih medija ka osobenostima knjige, istražujući materijalnu i semiološku strukturu političke knjige. Poglavlje se fokusira na osobenosti nekoliko posebnih knjiga (ili serija knjiga): *Maloj crvenoj knjizi* Mao Cedunga, knjigama ruskih futurista, „činima“ sa papira Antonena Artoa (Antonin Artaud) i *Mémoires* Gi Debora. Analiza se čvrsto oslanja na tipologiju formi knjige koju su razvili Delez i Gatari, što je najkorisniji i najdinamičniji pristup mediju knjige kojim se ispituju preplitanja označavanja sa subjektivnim procesima, osetilnim formama, izražajnim kvalitetima i politikom. Polje modernih knjiga, na način na koji mu oni prilaze, inherentno je političko i uobličavaju ga tri strukturne forme koje se međusobno nadmeću: „knjiga-koren“, „fasciklirana knjiga-koren“ i „knjiga-rizom“. Iako

su koncepti korena i rizoma koje su razvili Delez i Gataro postali veoma uticajni, sprovedeno je vrlo malo istraživanja na temu njihovog specifičnog odnosa prema medijskoj formi knjige, a još manje su primenjeni u empirijskim istraživanjima aktuelnih knjiga, što je nedostatak koji ovo poglavlje nastoji da istakne. Kritika Maoa u ovom poglavlju donekle doprinosi onome što je u neku ruku sporedna tema *Anti-knjige* – tj. artikulaciji komunističke politike koja se direktno suprotstavlja dominantnim formama savremenog akademskog komunizma, kako se on izvodi pod pokroviteljstvom Alena Badjua.

Četvrto poglavlje se odmiče od bavljenja medijskim platformama – pamfletom i knjigom – okrećući se, umesto toga, pitanju autorstva i tekstualno proizvedenom mitu, fokusirajući se na „višestruko ime” Lutera Bliseta (Luther Blissett) (1995–1999) i kolektivnog romansijera Vu Minga (Wu Ming) (2000–). Od Kapetana Svinga (Captain Swing) do Karen Eliot (Elliot), anonimnost i pseudonimi značajno su (iako delimično skriveni) prisutni u radikalnim kulturama. Čitaocima možda može da začudi što su prisutni i kod samog Marksa, a onda i u pristupu pisanju koji je uveo saosnivač Komunističke partije Italije, Amadeo Bordiga. Upravo sa Marksom i Bordigom otpočinjem svoje istraživanje anonimnosti, nastojeći da razvijem prirodu i forme anonimnog autorstva nastalih u vezi sa kritikom kapitala. Od velikog značaja ovde je i Fuko (Foucault), autor poznat po svojoj izjavi da piše *kako ne bi imao lice*. Preplićući Marksa i Fukoa, u poglavlju se nastavlja sa razumevanjem činjenice da se kod anonimnosti ne radi o tome da se odričemo nečijeg imena, nego da je tu reč o jednoj složenoj i situiranoj proizvodnji, proizvodnji za kojom tragam u specifičnim tehnikama i samoproblematizujućim praksama Lutera Bliseta, posebno u odnosu na njihovu artikulaciju u narativnoj formi Marksovog „opšteg intelekta”. Poglavlje

se potom okreće problemu levičarskog mita koji je razvijen u Vu Mingovoj kritici mitoloških tendencija ka lingvističkim klišeima i prinudnoj subjektivaciji. Međutim, ovde se ne radi o potpunom negiranju mita, nego o pokušaju da se uključe Vu Mingovi naponi da se iznađe dolična komunistička mitopoetika kroz ono što oni nazivaju „neidentifikovanim narativnim predmetom”.

Peto poglavlje se vraća na razmatranje posebne izdavačke platforme - časopisa - ali sada je naglasak isključivo na jednom posebnom izdavačkom projektu, londonskom časopisu za umetnost i politiku *Mute*. Jedna od brojnih osobina koje *Mute* čine tako privlačnim projektom, čime se opravdava i posvećivanje čitavog poglavlja njemu, jeste način na koji se tu razumeva eksperimentisanje sa medijskom formom kao središnjim svojstvom sopstvene političke prakse, kritičkom i samo-razlikujućom orijentacijom koja se jasno vidi i u naslovu njihovog izdavačkog „minifesta:” „Ceci n'est pas un magazine.” („Ovo nije časopis”). Ovo poglavlje smatram svojom ulaznom tačkom za jednu od *Mute*-ovih najtajanstvenijih podnaslova - „Proud to Be Flesh”, („Ponosni što smo meso”) - kojim nastojim da razvijem model onoga što ovde nazivam „dijagramskim izdavaštvom”. Ovaj model pristupa izdavačkim platformama, mehanizmima učestvovanja, uredničkim i novinarskim paradigmama, estetskim stilovima, praksama naručivanja tekstova, vremenskim modusima i komercijalnim strukturama koje čine jedan časopis, koji se sada razumeva ne kao integrisan i centralizovan medij, nego kao raspršen i otvoren entitet imanentan neoliberalnim društvenim odnosima. Dakle, *Mute* nije „autonoman” ili „nezavisan” izdavački projekat - što su često izvikani ali ograničeni označitelji političkog izdavaštva - već izdavački projekat koji se razotkriva u svoj svojoj zaronjenosti u društveno-materijalni svet, u svoj njegovoj složenosti i protivrečnosti.

2. POGLAVLJE

HIJEROGLIFI ANTI-ROBE: KOMUNISTIČKI OBJEKT I MALOTIRAŽNI PAMFLETI

I stvari koje držimo u našim rukama moraju da budu jednake, drugovi.

– Aleksandar Rodčenko

Ako je izumevanje štamparske prese utemeljilo buržoasko doba, na dohvrat ruke je njegovo opozivanje geštetnerom, jedinim odgovarajućim, neupadljivim sredstvom širenja.

– Teodor V. Adorno [Theodor W. Adorno]

Ako su štampani mediji zauzimali integralno mesto u modernim umetničkim i političkim pokretima, „novine” i „časopisi” možda predstavljaju njihove najznačajnije primere. Da uzmemo tri ikonička primera radikalnih serijskih publikacija, *Nadrealistička revolucija* (*La Révolution surréaliste*), *Situacionistička internacionala* (*L'Internationale situationniste*) i *Crvene sveske* (*Quaderni rossi*), koje predstavljaju nešto kao nestabilno tlo na kom su se nadrealizam, situacionisti i italijanski *operaizam* vremenom ispoljili – ključna prizorišta i sredstva kojima su te struje i pokreti brusili svoje ideje i estetke stilove, uspostavljali sklad grupe i ubirali ponešto od društvenog imaginarijuma. Njihovu suštinu britko je sažeo Gi Debor i to na tako blaziran način, u potpunoj suprotstavljenosti sa posvećenim tonovima koji su obično pratili izraz Situacionističke internacionala: „I sama činjenica objavljivanja ‘uobičajenih’ novina u naznaci veoma je mučna; a ujedno to je i jedino oružje kojim definišemo naše osnove i pridržavamo ih se.”¹⁵⁹

Jednostavno rečeno, novine i časopisi značajne su forme političkog pisanja i izdavaštva. Pa opet, u ovoj bliskoj vezi pokreta i medija, oni se pokazuju ipak kao

previše poslušni - naručeni i osadrženi zahtevima koje im ispostavlja pokret. Ova veza ukazuje na to da su ove medijske forme čiste instance političke „medijske ekologije“, da se poslužimo Debreovim terminima, ali one, uglavnom, ne naginju ka tome da budu anti-knjige, s obzirom da potvrđivanje ovog označitelja zahteva samokritički i ometajući odnos prema medijskoj publici što je štetno po tendencije konsolidovanja publikacija (umetničkog i političkog) pokreta. Zagovornici ovakvih serijskih publikacija navešće brojne primere kojima bi osporili ovakvu tvrdnju - i zaista, u četvrtom poglavlju i sam se bavim jednim od njih - ali je iznosim kao korisno sredstvo za isticanje kontrasta prema medijskoj formi koja je predmet ovog poglavlja: „pamflet“.

U malotiražnom pamfletu, kako ćemo videti, veza između medijske forme i pokreta je u još manjoj meri izvesna, i daje mu još neodređeniji, eksplanatoran i kritičkiji karakter, što je sve povezano sa mestima njegovog izdavanja i cirkulacije, kao i sa društveno-materijalnim svetom koji je ovde šire shvaćen. Zbog toga, razmatranje forme pamfleta dozvoljava nam da rasvetlimo i neke atipičnije i neobičnije instance i kvalitete političkih medija, i čak nas ohrabruje da u tim atipičnim instancama - iznad i nasuprot ustanovljenih formi političkih medija - iznađemo istinski zametak medijskog komunizma.

Prva elaboracija ovog mesta a ujedno i ideja-vodilja ovog poglavlja u celini, može da se pronađe u ranoj knjizi Žaka Ransijera (Jacques Rancière) *The Nights of Labor*. Ovde se Ransijer bavi čudnim književnim i estetskim artefaktima koje su proizveli devetnaestovekovni radnici-pesnici, -slikari i -pisci u toku njihovih noćnih *borbi*, onih dragocenih momenata u pauzama između rada, za prekid sa svojom odvojenošću od intelektualnih praksi i od života osuđenog samo na

rad. U jednom momentu, vrlo izazovno se izražavajući, Ransijer te artefakte opisuje kao „hijeroglif anti-robe”.¹⁶⁰ Upotreba termina „hijeroglif” ovde je, svakako, anahrona, ali će makar nakratko poslužiti svrsi s obzirom da nas se Ransijerova formulacija u velikoj meri tiče. Za razliku od poznate Marksove karakterizacije „društveno hijeroglifnog” robne potrošnje koja ovde zasigurno predstavlja referentnu tačku, Ransijer svoj termin ne primenjuje prvenstveno da bi označio neku strategiju demistifikacije, u kojoj bi specijalizovano tumačenje objekta i njegovih odnosa otkrilo istinu pomračenu njegovom misterioznom formom. Pre će biti da on traži kako da upotrebi upravo taj misteriozni, nerešivi kvalitet impliciran popularnom upotrebom reči, ne bi li tako odbranio upravo anomalijsku i paradoksalnu stranu tih radova. Poanta se jasno vidi u njegovoj napomeni o rečima, jednog u mislima izgubljenog posmatrača pomenutih radova:

„Naš ‘prijatelj radnika’, Ledruj (Ledreuille), bio je na tapetu: ‘drvo koje nije tu, slova koja ne znate kako da čitate, slike čiji modeli nikada nisu postojali.’ Toliko je mnogo hijeroglifa anti-robe, proizvoda radničkog znanja koji čuvaju kreativni i rušilački san one proleterske dece koja se upinju ne bi li proterala svoju neumoljivu budućnost korisnih radnika.”¹⁶¹

Ukoliko je taj nerešivi kvalitet, konkretno, proizvod amaterskih ruku i glava radnika neškolovanih na buržoaskoj estetici, onda ta dela obeležavaju društvene veze - ili još bolje, *odbijaju* da ih obeležavaju - u čemu upravo i leži njihova anti-robna vezivost. Ti artefakti stvarani noću, od strane „nekolicine ‘nereprezentativnih’ pojedinaca” ne predstavljaju tipične, popularne proizvode radničke klase (ako takvi uopšte postoje). Naprotiv, oni *podrivaju* klasni identitet, i to tako što su manifest koji nije uperen

samo protiv neposrednog kapitalističkog imperativa rada već, što je još značajnije, i protiv uloge koju radnicima pripisuje sam radnički pokret, čije mobilizacijske slike, organizacione forme, hijerarhije vrednosti i vizije budućnosti služe, koliko god to nesvesno bilo, kao potvrda kapitalističkog subjekta „čoveka-proizvođača” – „diskurs [pokreta] nikada ne funkcioniše tako dobro kao u slučajevima kada se odvija u logici drugih ili u logici njihovog profita.”¹⁶² Zato ja pre kažem „podrivaju” nego *izbegavaju*, pošto ti hijeroglifi anti-robe nemaju autonomnu egzistenciju; oni konstituišu let od „diktature [...] kralja rada” koji, paradoksalno, otkriva nemogućnost takvog leta u društvenim uslovima kapitalizma.¹⁶³ Misteriozni „hijeroglifski” kvaliteti tih dela leže, dakle, u tom paradoksalnom postojanju kojim oni prave „procep” u društvenim i estetskim režimima, izražavajući takve odnose i forme koji su sa one strane onoga što ti režimi mogu da dopuste.

Ono što je od posebnog značaja za moj argument u ovom poglavlju jeste i to što Ransijerova formulacija u sebi sadrži asocijacije na sirovu materijalnost, na medijski *objekt*, s obzirom na to da je hijeroglif po svom poreklu znak urezan u materijal, jedna „sveta rezbarija” (od grčkog korena reči „hieros” i „glyphē”). I zaista, ukoliko bacimo pogled na njegovu kasniju knjigu *Mute Speech*, u kojoj je hijeroglif jedan povratni trop, jasno je da Ransijer mnogo toga polaže na fizički oblik. Više nego u rečima, koje su kao takve povezane sa pravilima označavanja unutar preovlađujućih diskurzivnih režima, u materijalnim formama tih anomalijских dela anti-ropa upravo i nalazi svoju najadekvatniju artikulaciju. Jer upravo tu imamo „nemu” izražajnost uzdignutu do statusa poezije, „poezije sveta”, u kojoj *medij* označavanja postaje značajniji od samog označavanja: „dela koja govore kao slike, kao kamenje, kao materija koja odoleva

označavanju čiji je nosilac.”¹⁶⁴

Tako pesma, slika, komad odštampanog materijala mogu biti anti-robe, ili makar paradoksalni prizivi istih, što je posebno istaknuta crta „nemih” materijalnih formi dela. To je zaista veoma retka konstrukcija.

A za Ransijera, nema sumnje, nužno, ona i dalje ostaje donekle amorfnu, posebno u odnosu na svoju materijalnu egzemplarnost u nemom govoru. Ostajući veran Ransijerovom osećaju za paradoksalni priziv anti-robe, više nego nekoj ostvarenoj i u svojoj punoći prisutnoj formi, ja ipak tragam za nešto preciznijim konceptom anti-robe, i nazivam ga „komunističkim objektom.” Ovaj koncept izvodim iz triju problematičnih polja: prvo, iz pristupa ruskih konstruktivista objektu kao „drugu” i „intenzivnoj izražajnosti” materije; drugo, iz Benjaminovih analiza „kolekcionara”, sa posebnim osvrtom na njegovu kritiku „upotrebne vrednosti”; i, treće, iz zbunjujuće dinamike „fetiša”. Po ustanovljenju komunističkog objekta, poglavlje ga mobilize za istraživanje samizdata i malotiražnih pamfleta, oslanjajući se na intervjue koje sam sprovodio sa proizvođačima i arhivarima savremenih projekata iz domena nedoktrinarnog komunističkog ubeđenja: sa Krisom (Chris) iz *56a Archive* iz Južnog Londona], Jakobom Jakobsenom iz *Infopool*a i Fabijanom Tompsetom (Fabian Tompsett) iz *Unpopular Books*.

Pre nego što nastavim, dozvolite mi da ukratko ocrtam taj široki potez koji činim konceptom komunističkog objekta, kao i nešto o njegovom metodološkom statusu. Komunistički objekt je neorganski, materijalni entitet koji destabilizuje robne vrednosti vlasništva i korisnosti, i njima pridruženim obrascima subjektivnosti i povezanosti. Umesto toga, on postavlja jednu prekomernu materijalnost svojim komunizmom organskih i neorganskih procesa. I dok komunistički objekt

predstavlja konceptualno modelovanje sveta objekata, on to čini tako što ujedno ističe sposobnost tih objekata u smislu njihovih transformativnih efekata na ljudsku društvenost i mišljenje koji nisu određeni formom ljudskog subjekta. Ovo proizlazi iz materijalističkog razumevanja subjekta i objekta kao proizvoda promenjivih podešavanja organske i neorganske materije, podešavanja koja operišu prema konkretnim i apstraktnim skalama i imaju složena i množvena pokretačka svojstva. Dok se u ovom poglavlju bavim objektom, nije mi namera da ponavljam dihotomiju spram subjekta; i zaista, kao što ćemo videti, materijalistička figura komunističkog objekta usredotočena je na način na koji povezanost čoveka i objekta može da opovrgne kapitalističke obrasce subjektivnosti koji, u prvom redu, ustanovljuju tu dihotomiju i njene konstitutivne uslove. Isto tako, ja ne postavljam ni objekt kao neku izolovanu jedinicu van društvenih odnosa; ovde se ne radi o „dečje osetljivom” materijalizmu koji „vidi stvari samo u njihovoj izolaciji”, ili rečeno Marksovim razornim rečima, jednoj osetilnosti koja „nam govori kako bi pri mišljenju na pruge trebalo misliti samo na tračnice i puteve, kad se misli o trgovačkim ugovorima samo na šećer i kafu, a u vezi fabrika kože samo na fabrike od kože.”¹⁶⁵

Ono što je zanimljivo jeste to da Marks ovo naglašava baš na mestu na kom razmatra politiku štampanih stvari. On, u svrhu odbrane slobode štampe, dovodi u pitanje, one koje impresionira fizički oblik i veličina knjiga: „dete misli da je visok čovek isto što i veliki čovek, a na isti detinjasti načn nas i *Staats-Zeitung* informišu kako su debele knjige bolje od onih tankih, a daleko bolje od pojedinačnih letaka ili novina koje proizvedu tek jednu štampanu stranu dnevno.” U posprdno-parodijskom tonu, nastavlja dalje:

„Naravno! Naravno! Naše vreme je izgubilo onaj pravi

osećaj za veličinu kojoj smo se divili u Srednjem veku. Pogledajte samo te naše bedne male tugonjave brošure, pogledajte naše filozofske sisteme u malim oktavama, a onda ustremite pogled ka dvadeset golemih tabaka Jovana Dunska Skota (John Duns Scotus). Ne morate ni da čitate te knjige; uzbuđenje koje one nose dovoljno je da vas u srce gane i da obuzme vaša čula, baš kao i gotška katedrala.”¹⁶⁶

Ako mi dozvoljavate, ovde se ne radi o tome da želim obrnuti ovaj polaritet ne bih li po svaku cenu afirmisao ono malo kao takvo, već o tome da u ovom poglavlju nastojim da mobilišem jedan materijalizam pod Marksovim uticajem ne bih li pokazao kako je zaista moguće pronaći jedinstvenu vrednost u naklonosti kao „malim brošurama”, nasuprot razmetljivoj formi knjige. U svrhu dalje rasprave ja u nekim momentima naglašavam kako do pravilnog vrednovanja takvih dela ne moramo doći samo njihovim čitanjem; komunistički objekt raskriva nam se kao jedan zreli materijalizam, ali ne bez zrnca onog detinjastog.

Objekt kao drug

Prilikom formulisanja komunističkog objekta mora se raditi protiv dominantnih predstava mesta stvari ili objekata u marksizmu, i to prvenstveno o onoj predstavi komunizma kao asketskog poretka. Ova predstava povezana je sa, u najmanju ruku, pojednostavljenim čitanjima Marksovih dijagnoza fetišističke prirode robe u *Kapitalu*, u kojima u okviru dihotomnih odnosa između ljudi i objekata, društveni odnosi između stvari određuju postvarene odnose između ljudi. U ovoj predstavi marksizam nastoji da prevrednuje ljude nasuprot kapitalističkoj fiksaciji na objekte u jednom porocesu raskrivanja zavodljivih i zabavnih osobina objekata i potčinjavanja ovih racionalnom poretku i

planu. Boljševička filozofija i zvanična sovjetska kultura ističu se kao primarne intelektualne i empirijske reference za ovakvu predstavu asketskog socijalizma. Međutim, upravo u središtu rane sovjetske umetnosti i kulture, unutar konstruktivističkog pokreta, možemo pronaći jednu posebno inovativnu formulaciju komunizma i objekta, onu koja čini podlogu za koncept komunističkog objekta.

Kao što to ističe Kristina Kir, problematika objekta i njegove transformativne veze sa ljudskim mišljenjem i čulnim iskustvom, od ključnog su značaja za ruski konstruktivizam, čiji materijalizam ona karakteriše kao materijalizam koji „opsesivno, pa čak i neumesno ističe [...] same stvari”.¹⁶⁷ Zaista, pišući kući sa *Međunarodne izložbe moderne industrijske i dekorativne umetnosti* održane u Parizu 1925. godine, Aleksandar Rodčenko, doista začudno predstavlja kapitalizam kao eksploataciju ljudi i objekata projektujući njihov mogući odnos kao odnos jednakosti i uzdižući objekt na nivo *druga*:

„Svetlost sa Istoka nije samo oslobođenje radnika, [...] svetlost sa Istoka u novom je odnosu prema ličnosti, prema ženi, prema stvarima. Naše stvari u našim rukama, drugovi, moraju da budu jednake, a ne crni i žalosni robovi, kakve nalazim ovde.”¹⁶⁸

Ovaj „socijalistički objekt”, kako Kristina Kir naziva konstruktivističku problematiku, nestabilan je entitet koji proizilazi iz brojnih tema i konteksta: proširenja umetnosti na industrijsku proizvodnju kroz transformacije svakodnevnog života („svrsishodan”, koristan objekt) sa svim uz to povezanim pitanjima koja se odnose na mesto umetnika u industriji; ostvarene socijalističke revolucije koja se projektuje s onu stranu svojine („ne [...] eliminacija materijalnih objekata, nego [...] eliminacija posedničkih odnosa prema

njima”); i na istrajnost robne forme (pod okriljem ponovnog uvođenja privatne svojine Novom ekonomskom politikom, kao i globalnog konteksta opstajanja kapitalističke robne kulture).¹⁶⁹ Jedno od značajnih mesta argumentacije Kristine Kir je njeno razumevanje konstruktivističkog objekta kao operativnog, ne u nekoj vrsti prevaziđene autonomije, nego u samom središtu afektivnog polja robe, u kojem se želeći odnosi u kapitalizmu toliko ne odbacuju nego se istražuju, iskušavaju, razvijaju i prevazilaze unutar socijalističke materijalne kulture. Sve ovo ukazuje nam na to da je konstruktivizam jedan veoma kompleksan i nestalan entitet prožet mnogim tačkama napetosti, ali je za moj argument ovde značajan način na koji se na objekte gleda kao na osetilne entitete u njihovoj materijalnoj jednakosti sa ljudima – na objekte kao na drugove. Ove crte konstruktivističkog objekta misao su vodilja vrlo originalnog eseja Borisa Arvatova, „Svakodnevni život i kultura stvari” (1925), teksta koji iziskuje širu raspravu.

Nasuprot idealističkih tendencija u marksističkim filozofijama kulture koje ističu društvenu svest nauštrb materijalne svakodnevice, Arvatov čvrsto pozicionira „univerzalni sistem stvari” – polje „proizvodnje i potrošnje materijalnih vrednosti” – u središte društvenog života.¹⁷⁰ Ovo je od priličnog istorijskog značaja i smera ka poziciji sličnoj onoj koju zauzima Trocki u *Književnosti i revoluciji*, ali za današnje čitaoce Marksa to jedva da je sporno. Mesto na kom Arvatov zaista vrši udar jeste ono na kom uvodi mogućnost proleterske materijalne kulture „prožete najdubljim smislom stvari”, idući sve do toga da i komunistička politika „postane [...] stvarolika”.¹⁷¹ Sledimo ovaj njegov argument, prvo kroz kritiku robnog oblika, a potom i posredstvom njegove nepostojane politike objekta.

Fetišizam robe: a-materijalna forma objekta

Svoj početni korak Arvatov čini iz perspektive potrošnje. Struktura potrošnje u kapitalističkoj kulturi kao privatne, individualne arene odvojene od kolektivne mašinske proizvodnje, stvara objekt koji je odvojen od iskustva sopstvenog nastanka, odgovarajućih materijalnih odnosa, i koji je kao rezultat konstituisan kao izolovana, „dovršena”, i ponovljiva jedinica privatnog vlasništva.¹⁷² U ovakvom pojavnom obliku, stil i forma postaju „klišeizirani”, podređeni „imitativnom konzervativizmu” u jednom svetu u kom je svaki potencijalno dinamički objekt sveden na puku monetu za raskusurivanje u nategnutosti buržoaskog individualizma.¹⁷³ Ovo takođe utiče i na osetilnu formu objekta. Svojinski odnos prema objektu, zbog svih svojih afektivnih moći u konstituisanju buržoaskog identiteta, redukcija je ljudske osetilnosti. Kako to Marks kaže „na mjesto svih fizičkih i duhovnih osjetila stupilo [je] jednostavno otuđenje svih tih osjetila, osjetilo *posjedovanja*”¹⁷⁴ Dakle, za Arvatova je objekt koji se troši kao roba jedan mrtav i pust objekt:

„Stvar kao a-materijalna kategorija, kao kategorija čiste potrošnje, Stvar odvojena od njenog stvaralačkog razvoja, odvojena od njene materijalne dinamike, odvojena od društvenih procesa proizvodnje, Stvar kao nešto dovršeno, fiksirano, statično i, na kraju krajeva, mrtvo – to je ono što karakteriše buržoasku materijalnu kulturu.”¹⁷⁵

To „a-materijalno” ispoljavanje objekta u potrošnji strukturalna je dopuna njegovog načina postojanja u proizvodnji, gde razmenska vrednost, a ne korisnost ili kvalitet materijala, predstavlja određujući aspekt objekta. Za bavljenje tom tačkom, najbolje je ako se pođe direktno od Marksa. Na više sjajnih stranica

Kapitala, Marks odlično dokazuje kako kapitalistička roba poseduje veoma čudno dejstvo, neku mističnu snagu koja kao da iz nje isijava, nešto fetišoliko samog objekta, kao da je on neko „samostalno biće.”¹⁷⁶ Međutim, Marks je vrlo određen po pitanju toga da to mističko dejstvo nije proizvod materijalnih kvaliteta objekta – ono nema „apsolutno nikakve veze sa fizičkom prirodom robe i stvarnih [*dinglich*] odnosa koji bi iz ovih proizilazile” – već njegove specifične egzistencije u kapitalizmu, njegovog *robnog oblika*.¹⁷⁷

Objašnjenje za ovo leži u strukturi rada. Da preciziramo Marksove zaključke o fetišističkom karakteru robe: izvor vrednosti u kapitalizmu je društveni ili „apstraktni” rad, jednolični rad koji se generalno troši u robnoj proizvodnji društva u celini. Apstraktni rad proizvod je mnoštva različitih instanci „konkretnog rada” kojeg izvode mnogobrojni proizvođači. Dakle, ne radi se ni o kakvoj manifestaciji u samom procesu rada, u kojem se konkretan rad izvodi u relativnoj izolaciji, nego u kruženju robe nakon što je ova proizvedena. I zbog toga, samo kroz mnoštvene prakse razmene, opšti kvaliteti rada kao takvog (apstraktnog rada) mogu da se razviju iz svih različitih vrsta privatnog, konkretnog rada. S obzirom da se sve to dešava u sferi cirkulacije robe, potpuno odvojeno i izvan sfere njene proizvodnje, društveni karakter kapitalističkog *rada* pojavljuje se sada kao vlasništvo *robâ* – dok fetišistički karakter robe, kao vrednost, deluje kao da isijava iz nje same, i dok cirkulacija robe u jednom veoma konkretnom smislu određuje oblik rada.¹⁷⁸

Mnogo toga može biti rečeno o robnom fetišizmu, ali kako bismo ostali fokusirani na cilj ovog poglavlja, naglasićemo dva momenta. Kao prvo, koncept robnog fetišizma ne polazi od toga da su kapitalističke kulture prvenstveno zaljubljene u objekte, kako se

obično razumeva. Suština onog što Marks tvrdi više je u tome da proizvodnja i cirkulacija robe *strukturišu oblik rada*, izolujući proizvođače od društvenih odnosa u celini, kako međusobnih, tako i spram objekata. Da budemo načisto, to ne ide na dušu objekta; perverzni aspekt robnog oblika, fetišolika inverzija, ono je što karakteriše takav društveni rad koji potom izvodi i učvršćuje svoje asocijalno potčinjavanje. Drugo, sve dok robni fetišizam predstavlja ono što čini iskustvo objekta, razumevanje ovoga suprotno je od uobičajenog. Robni fetišizam nije obožavanje objekta, nego privatnog vlasništva čija vrednost ne leži u njegovim materijalnim osobenostima, nego u njegovoj univerzalnoj razmenjivosti; drukčije rečeno, robni fetišizam društveno je obožavanje vrednosti, kao cilj sam po sebi. Takav objekt je objekt *ispražnjen* od materijalnosti; robni fetišizam fiksacija je o *a-materijalnom*. Ovo je veoma dobro istakao Peter Stalibras (Peter Stallybrass):

„Fetišizirati robu ne znači ništa drugo do – kako to u jednoj od najmanje shvaćenih Marksovih šala stoji – izokrenuti čitavu istoriju fetišizma. Zato što se tu radi o fetišizaciji nevidljivog, bestelesnog, natčulnog. Robni fetišizam upisuje *nematerijalnost* kao odlučujuću crtu kapitalizma.”¹⁷⁹

Intenzivna izražajnost materije

Potpuno suprotno od otuđenog i a-materijalnog robnog objekta, Arvatovljeva komunistička materijalna kultura orijentisana je na eliminaciju „jaza između stvari i ljudi”, i to na razini njihove dinamičke interakcije, u kojoj objekt poseduje pokretačku moć – on je izlečen od „nepokretnosti”, „neaktivnosti”, kao i od „odsustva [...] bilo kog elementa instrumentalnosti” – za praktičnu, psihološku i čulnu rekonfiguraciju čoveka.¹⁸⁰ Lišena ograničavajuće „egoističke prirode” vlasničkog odnosa,

kao što je to i kod Marksa, i ovde je neorganska priroda „izgubila svoju puku *korisnost*” u jednom svetu „*društvenih organa*” u zajedničkoj i transformativnoj razmeni sa „*društvenim* objektom(ima).”¹⁸¹ Dakle, nasuprot osujećenog čulnog domašaja robnog objekta, komunizam predstavlja – makar u Marksovoj ekstatičnoj ekspresiji – „potpuno oslobođenje svih ljudskih čula i osobina”, u meri u kojoj čovečanstvo dolazi do svesti o „trpljenju” objekta:

„Biti *osjetilan*, tj. biti zbiljski, znači biti predmet osjetila, *osjetilni* predmet, znači dakle imati osjetilne predmete izvan sebe, imati predmete svoje osjetilnosti. Biti osjetilan znači *trpjeti*.”¹⁸²

Pitanje koje ovde preostaje jeste kako postići takav komunizam; otkuda bi on mogao doći. Za Arvatova, radi se o udaljavanju od individualnog vlasništva deljenjem složenih tehničkih objekata koji bi omogućili ovakvo otvaranje izolovane i klišeizirane robe ka jednoj društvenoj kolektivnosti objekata i čula, među kojima on pažnju obraća na dva. Prvo na materijalne kvalitete stvari koji izbijaju u prvi plan, nešto na čemu ljudi rade čim forma prestane da funkcioniše:

„Staklo, čelik, beton, veštački materijali i tako dalje, nisu više presvučeni ‘dekorativnim’ navlakama, već govore i sami po sebi. [...] Stvar je dinamizirana. Sklopivi nameštaj, pokretni trotoari, rotaciona vrata, pokretne stepenice, automati-restorani, odeća sa dva lica, itd. čine novi stadijum u evoluciji materijalne kulture. Stvar je postala nešto funkcionalno i aktivno, nešto povezano kao sa-radnik sa ljudskom praksom.”¹⁸³

Vratiću se na pitanje o korisnosti nešto kasnije; sada mi, za trenutak, dopustite da ovde naglasim veoma snažno prisustvo kulture materijala, ono što na jednom drugom

mestu Arvatov opisuje kao isprepletenost sa materijom na „elementalnom” nivou, nivou njene „intenzivne izražajnosti”.¹⁸⁴ Ako ćemo odvesti stvar malo dalje, to znači da materijali ovde nadvladavaju umetnika ili proizvođača, koji postaju čitaoci ili agensi neorganske materije; tako, na primer, Tatljina (Tatlin) opisuje Marija Gug (Maria Gough) kao nekoga ko nastoji da „podstakne volju materijala”, i ko time istiskuje svoju ulogu kao stvaralačkog subjekta i „ponovo se uspostavlja kao ispomoć materijalu”.¹⁸⁵ (slika 7) Ovakav pristup pojačan je i jednim drugim aspektom, Arvatovljevim bavljenjem „prirodnim” životom stvari i njihovim izražavanjem „snažnih i beskonačno ekspanzivnih energija materijalne sfere”.¹⁸⁶ Dok Arvatov gleda ka institucionalnim istraživanjima i proizvodnim kulturama američke tehničke inteligencije ne bi li tamo pronašao tendencije ka komunističkoj materijalnoj kulturi, tehnički objekt ovde i dalje ostaje „samodovoljan” i „u sebe povučen” do te mere da je u industrijskoj kulturi on potpuno odvojen od svoje veze sa prirodom. Kao takva, „radno-dinamična struktura” objekta kao i „njegova živa snaga nikada nisu prisutne u isto vreme, tako da i jedna i druga postaju ‘bezdušne’”.¹⁸⁷

Arvatovljev opčinjeni pristup „intenzivnoj izražajnosti” objekta ima čvrste uporišne tačke u onome što Delez i Gatarı nazivaju „neorganskim životom” materije, čije „zanatlije” dovode u pitanje hilomorfični model materije-forme i umesto njega rade sa (ili je makar slede) singularnošću materije i načina njenog pojavljivanja.¹⁸⁸ Ali Arvatovljevo vrednovanje izražajnog života materije suprotstavlja se dominantnom imperativu u njegovom delu (kao i konstruktivizmu u jednom širem smislu) zbog utilitarnog ili „svrhovitog” objekta. Pravo okruženje konstruktivističkog objekta u masovnoj proizvodnji, kao i njegov udeo u transformaciji svakodnevnog života posredstvom

racionalne reorganizacije sovjetskog društva, veliko je obećanje konstruktivizma, ali i ono što uliva bojazan. Jer, isticanjem dejstvenosti materije, sada čak i najapstraktnije i najeksperimentalnije materijalne vrednosti – „kvaliteti čiste boje, linije”, na primer – postaju podređene planu i društvenoj korisnosti naspram bilo kakve „neorganizovane proizvodljivosti.”¹⁸⁹ Postoji logička osnova za jednu ovakvu očiglednu protivrečnost. Konstruktivizam je, držeći se boljševičke pravovernosti, začeo iz transformacije kapitalističke industrije u socijalizam, kao proces kolektivizacije, prelaza vlasništva nad proizvodnim snagama sa kapitalističke klase na Državu. Industrijska proizvodnja bila je osnova na kojoj je procvetao socijalistički objekt. Ali ovakav pristup ne uspeva da prepozna imanenciju kapitalističkih struktura, kao i imperitive koje ova zadaje samom procesu proizvodnje. Na taj način socijalistički objekt doseže svoju granicu, pošto mu je potpuno udobno u jednom društvenom režimu koji i dalje ostavlja kapitalističke proizvodne odnose – dominaciju tehničke mašine nad radnikom, društvenu afirmaciju subjekta rada i odvojenost proizvodnje od potrošnje – mahom neupitnima.¹⁹⁰

Beskorisni objekti

Šta bi to, onda, mogao da bude komunistički objekt, materijalni drug, takav koji ne bi bio posredovan imperativima probitačnosti i proizvodnje? Spekulacije Valtera Benjamina, o figurama „kolekcije” i „sakupljača” pomažu nam da odgovorimo na ovo pitanje. To je ujedno i neka vrsta posvete Benjaminovoj velikoj originalnosti u spoznaji da raskidanje robnog oblika ne bi bilo dovoljno za suzbijanje razmenske vrednosti; i *upotreba* objekta takođe mora da bude suspendovana ukoliko njegova intenzivna izražajnost – njegov „nemi govor” (Ransijer) ili njegov „kvazi-animistički govorni efekt” (Gatari) –

iskače u prvi plan.¹⁹¹

Neretko kritičari (uključujući tu i marksiste), suočeni sa nametanjem fetišizma robe, posežu za „upotrebnom vrednošću” kao nekom vrstom umirujućeg temelja za jednu politiku objekta; upotrebna vrednost, pojmljena kao van-kapitalistički odnos spram objekta koji je tek posredno uhvaćen u robne odnose i iz kojih isto tako može biti i otrgnut. Ali ovo je pozicija koju Marks opovrgava. Kako to piše u jednom pasusu koji je imao značajan uticaj na Benjaminovu teoriju sakupljanja, naš otuđen odnos prema objektu nije tek proizvod i iskustvo „vlasništva” i „kapitala”, već takođe i same „*upotrebe*”:

„Privatno vlasništvo nas je učinilo tako glupim i jednostranim da je neki predmet naš tek onda kad ga imamo, dakle, kad za nas postoji kao kapital ili kad ga neposredno posjedujemo, jedemo, pijemo, nosimo na svome tijelu, nastanjujemo itd., ukratko kad ga *upotrebljavamo*.”¹⁹²

Upotreba, u ovoj formulaciji, jeste ono što uobličava i reguliše objekt u njegovom ponavljanju unutar robnog modusa. To nije nešto što je spoljnje razmenskoj vrednosti, nego se tu radi o odbijajućem metaboličkom i čulnom iskustvu objekta koje je stvoreno i funkcioniše unutar atomizovanog svakodnevnog života u kapitalizmu, u kojem su upotrebe objekata „*sredstva za život*; i život za koji ovi služe *život je privatnog vlasništva, rada i kapitalizacije*”.¹⁹³ Ovakvo shvatanje implicirano je i u konstruktivističkoj kritici redukovano čulnog dometa buržoaskih stvari, ali za Benjamina ni komunistička alternativa ne bi smela da bude u manjoj meri izuzeta od (kriterijuma) korisnosti. Kako kaže, pravi materijalistički pristup objektu „*iziskuje oslobađanje stvari od mukotrpnog truda da se pošto poto bude koristan*”, što je teza za koju je Adorno smatrao

da predstavlja Benjaminovu „briljantnu tačku obrata u dijalektičkom spasenju robnosti”.¹⁹⁴

Upravo u ovoj tački Benjamin se okreće politici sakupljanja, što za njega predstavlja način eksperimentisanja u „sizifovskom poslu oslobađanja stvari od njihovog robnog karaktera”.¹⁹⁵ Na jedan način koji izvorno i nije toliko različit od Arvatovljevog, Benjaminov sakupljač poseduje „taktički instinkt”, jedan duboki odnos spram objekta koji zamenjuje čulo vida dodirrom, rukovanjem, mirisom, razmišljanjem, ljubavlju i imaginacijom, pri čemu se objekt doživljava kao jedan afektivan „udar” na čulnost.¹⁹⁶ Na taj način i ono Marksovo mesto o „patnji” objekta postaje mnogo jasnije. Kako tvrdi Ester Lesli (Esther Leslie), to je „jedna intenzivirana percepcija, u čvrstoj vezi sa šokom, udarom i radoznalošću”, takvom koja, na nivou svakodnevnog materijalne kulture, zamenjuje povišenu tehnološku percepciju koju Benjamin odlično detektuje u fotografiji i bioskopu: „sve – čak i ono naizgled najneutralnije – pogađa nas.”¹⁹⁷ Ali, za razliku od Arvatova, na ovaj način se ne iskušavaju funkcionalna, upotrebna svojstva objekata. Izgleda da ti „fiziognomisti sveta objekata” cene isključivo sve *sem* korisnosti objekta, jer sakupljanje je

odnos prema objektima koji ne ističe njihovu funkcionalnu, utilitarističku vrednost – što će reći, njihovu korisnost – nego se bavi i voli ih kao scenu, pozornicu njihove sudbine. [...] Doba, oblast, izrada, prethodno vlasništvo – za istinskog kolekcionara čitava pozadina neke stvari pridodaje se magičnoj enciklopediji čija kvintesencija jeste sudbina njegovog objekta.¹⁹⁸

Ovakva formulacija objekta zahteva jedno okruženje koje suspenduje upotrebu, makar i trenutno. Dok je Arvatovljev objekt situiran u jedan uznapredovali plan

industrijske proizvodnje, Benjaminov objekt potiče isključivo iz neproizvodnog, nestabilnog i trenutnog aranžmana, kojeg on naziva „kolekcijom”.¹⁹⁹ Nasuprot društvenih odnosa rada kakve zahteva upotrebljivi objekt, sakupljeni objekt je jedan *nulti* sa-radnik. Objekt koji je ovako sakupljen jeste fragment ili, da se poslužimo Lajbnicovim (Leibniz) terminom, „monada”. To je izbor, ili sažimanje društveno-materijalnih odnosa „izvučen” iz tih odnosa aktom sakupljanja, „opisano područje” unutar kog se ostvaruje taj šok objekta, kao neka vrsta čulnog polja otvorenog da obuzme kolekcionara: „jer za [...] pravog kolekcionara [...] vlasništvo je najintimniji odnos koji neko može da ima u odnosu sa objektima. Ne radi se o tome da [objekti] oživljavaju u njemu; *on je taj koji živi kroz njih.*”²⁰⁰

Možda je teško oceniti kolekciju kao dinamičan način udruživanja, dok se ne shvati da je to za Benjamina „balansirajući akt krajnje nesigurnosti” i psihološkog intenziteta, koji je sačinjen od slučajnih susreta, dugih traganja, intenzivne strategije sticanja i, kao što to pokazuju fiktionalni i stvarni slučajevi koje je istraživao N. A. Bazbejns (Nicholas Andrew Basbanes), čak i kriminalnih aktivnosti.²⁰¹ To je jedna propusna kontura, koja se održava na samoj ivici raspada. I taktilno opažanje objekta u sebi sadrži rušilačku crtu koja kolekcionara stavlja u ravan ne-kontinualnog načina istorijske percepcije, što Benjamin izvodi u svojim „Tezama o filozofiji istorije”, pošto intenzivne konstelacije sakupljenog objekta „rasprskavanjem otvaraju istorijski kontinuum”, sa svim njegovim postvarenim linijskim progresijama „praznog vremena”.²⁰² I ovde, takođe, postoji razvojna linija ka Arvatovljevom bavljenju nestabilnim silama prirode, pošto je u opažanju singularne „sudbine” objekta – njegovih orbita, tokova njegove prošlosti i budućnosti – kolekcionar podešen prema rasipajućim svojstvima materije. Nasuprot

ograničavajućim i integrativnim vremenskim obrascima cirkulacije roba, kolekcionarski način odnosa otvara se prema mnogim i singularnim trajanjima stvari, prikazujući tako jednu „anarhističku, destruktivnu” strast, „samovoljnu subverzivnu pobunu protiv onog tipičnog, klasifikabilnog”.²⁰³

S obzirom na Marksovu kritiku vlasništva kao a-materijalnog iskustva objekta, pomalo neusklađeno deluje to što Benjamin upravo sticanje i vlasništvo čini konstitutivnim crtama sakupljenog objekta; štaviše, to što pretpostavlja privatne kolekcije onim javnim, u kojima „fenomen sakupljanja gubi na svom značenju u meri u kojoj gubi svog privatnog vlasnika”, a „objekti uspevaju kao takvi” samo u privatnima.²⁰⁴ Ali, suština kolekcionar(ke)a - njena strast istovremeno „pripitomljena” i „opasna” - jeste u tome što je vlasništvo ona tačka od koje se polazi u njegovom opozivanju.²⁰⁵ Benjamin traga za načinom odnosa prema objektima koji je situiran u polju svakodnevne potrošnje robe, dok istovremeno traga za načinom da poništi njihovu strukturu upotrebe i vrednosti, kao identitetskih formi, koju ovaj pripisuje i potvrđuje. (U svakom slučaju, iako javne kolekcije mogu naizgled da deluju kao „u manjoj meri objektibilne”, one za Benjamina ne predstavljaju rešenje za kapitalističko vlasništvo, sa njegovim konstitutivnim buržoaskim mitom generičke javnosti i njegovu praksu uzurpiranja objekata mimo njihovog konteksta „ne bi li se tako stvorila iluzija univerzalnog znanja”, kako to predstavlja Douglas Krimp [Douglas Crimp], „prikazujući proizvode posebnih istorija u jednom postvarenom istorijskom kontinuumu”).²⁰⁶ Što se tiče očiglednog prigovora da je sakupljanje u bliskoj vezi sa buržoaskom izvrsnošću, spekulacijom i akumulacijom, Benjaminov odgovor je taj da je „sama misteriozna veza sa vlasništvom” stvarn(e) og kolekcionar(ke)a ono što ove odvaja od uobičajenih

oblika imovine i svojine; njena „strast” se gotovo nikada ne vezuje za objekte koji imaju komercijalnu vrednost, već za anomalne, kič, popularne, mistične ili odbačene primerke masovne proizvodnje. To je jedna praksa nadohvat, dakle, svega.

Vrednost beskorisnosti može se bolje istaći preko razmatranja onoga što su nadrealisti zvali *objet trouvé* ili „pronađenim objektom”, što je, možda, i najuticajnija ili najpolitičnija formulacija objekta. Benjamin stavlja značajan naglasak upravo na revolucionarnu transformaciju stvari – „porobljene i porobljavajuće objekte” – u nadrealizmu, pokretu koji „donosi neizmerne sile ‘atmosfera’ skrivene u [...] stvarima do tačke eksplozije.”²⁰⁷ To su objekti koji isklizavaju iz i ustaju protiv kruženja robne razmene; i zaista, Andre Breton (André Breton) karakteriše takve objekte „produženog čulnog kontakta” upravo u našim terminima – kao „beskorisne”.²⁰⁸ Opet, Bretonov pronađeni objekt određen je lancima psihoseksualnih asocijacija, što podrazumeva drugi poredak upotrebe u odnosu na onaj koji je prvobitno otišao u beskorisnost. Ovo se najjasnije vidi u njegovom stavu iz dela *Mad Love*, o buvljoj pijaci koju je pronašao skupa sa Albertom Đakometijem (Alberto Giacometti), a na kojoj se narativ kreće od jednog inicijalnog fluksa nedeterminisanih objekata – „između zamorenosti jednih i želje drugih”, kako Breton opisuje objekt konstituisan u polju slučajnog susreta – sve do nametanja jednog od najdeterminisanijih psihoanalitičkih obrazaca značenja, što i jeste tajna drvene kašike koja privlači Bretonovu pažnju, a za koju nalazi taj sumorni refren po kome je ona „simbolička figura muškog seksualnog aparata”.²⁰⁹

Kada se malo pogura, nadrealistička formulacija pronađenog objekta može da otkrije još kompromisnije obrasce povezivanja. U pojačavanju avangardnog pedigrea

nadrealističkog pristupa objektima i mapiranjem, umesto njegovog nastanka u odnosu prema njegovom društveno-istorijskom miljeu, Romi Golan (Romy Golan) otkriva snažno poklapanje između strukture nadrealističkog objekta i kolonijalnih fantazija, tržišta nekretninama i robnog ukusa Francuske iz tridesetih godina XX veka.²¹⁰ Ovo dodaje jednu društveno-ekonomsku dimenziju Delezovoj i Gatarijevoj izjavi kako je „nadrealizam bio jedan ogroman poduhvat edipalizacije”.²¹¹ Ali, umesto da se bavim ovim mestom, ja ću nastaviti sa radom na izgradnji koncepta komunističkog objekta, polako se okrećući ka marginama pariskog nadrealizma.

Fetišizam anti-robe

Ocena koju je Denis Holijer (Denis Hollier) dao za Batajev (Georges Bataille) disidentski časopis *Documents*, ukazuje na još značajniji odjek Benjaminovih sakupljenih objekata i to preko tropa kakvi su „dokument” i „fetiš”. Sam naslov već najavljuje opsesije časopisa; njegove stranice ispunjene su onim što se tu razumeva pod „dokumentima”: scenskim fotografijama iz holivudskih filmova, slikama klanica, molitvenih svitaka, novčića, muva, cveća i radova kakvi su Đakometijevi, Pabla Pikasa (Pablo Picasso), Andre Masona (André Masson). U ovom tropu radi se o nekoj vrsti etnografskog poravnavanja dokumenta koji briše podele između artefakta i umetnosti, i to tako što podiže vrednost heterogenosti i materijalnoj specifičnosti svakog od dokumentovanih entiteta. Kako to Holijer opisuje, dokument ne označava toliko *nad*-realno iskustvo, koliko realističku „osudu imaginacije”: u svojoj stranoj heterogenosti, dokument predstavlja jednu materijalnu i anti-metaforičku „šok-vrednost”.²¹² Moja rasprava o destabilišućem šoku objekta kod Marksa i Benjamina ovde veoma jasno odzvanja. Ali, Holijer dodaje i jedan

novi aspekt, bezočno predstavljajući ove kvalitete kroz kategoriju *fetiša*, što pokušava da poentira navodeći sledeći Batajev citat: „Čikam [...] bilo kojeg ljubitelja umetnosti da voli platno onoliko koliko jedan fetišista voli cipelu”.²¹³

Ako se ima u vidu da fetišizam o kome se ovde radi nije psihoseksualne vrste (uprkos Batajevom izboru jednog frojdovskog primera), onda je Holijerova formulacija od velike pomoći. Ovoga sam se dotakao ranije, kod Stalibrasovog razmatranja o tome kako je robni fetišizam jedna inverzija istorije fetišizma i kako fetišizam nije fetišizam objekata već jedne nad-čulne vrednosti. Sada možemo krenuti dalje, s onu stranu Marksove šaljive inverzije, i proglasiti sam fetiš za komunistički objekt, fetišizam *anti-robe*. Kako to Piter Pels (Peter Pels) pojašnjava u svom obračunu sa „duhom materije” (radeći skupa sa Vilijamom Picom [William Pietz] na njegovom uzornom trodelnom radu o fetišu, objavljenom u časopisu *Res*), fetiš je destabilizujući objekt, jedna anomalna singularnost čija „neprimenjivost u svakodnevi i nedostatak razmenske vrednosti čine da se njegova materijalnost ističe” i „preti da prevlada svog subjekta”.²¹⁴ U ovom smislu, fetiš je veoma blizak Benjaminovom sakupljenom artefaktu. Ali postoji takođe i jedan aspekt fetiša koji baca senku na samu stvar komunističkog objekta, koji je manje očigledan kod Benjamina, a to je njegova stalna povezanost sa robnim oblikom. Kako to pokazuje Pic, fetiš, i kao objekt i kao ideja, jeste „među-kulturni” entitet, entitet „nastao iz susreta radikalno heterogenih društvenih sistema” i bez odgovarajuće egzistencije niti u jednom posebnom prethodnom društvu.²¹⁵ Značenje ovog koncepta leži u naporima evropskih trgovaca iz sedamnaestog veka da obračunaju ono što je njima delovalo kao iracionalno pridavanje vrednosti potpuno proizvoljnim objektima, čemu su svedočili u Zapadnoj Africi; ono

što je tamo bilo vrednovano, nisu bili samo objekti univerzalno razmenljivi za novac i druge robe, već bilo koja „drangulija’ koja bi ‘zaokupila’ ‘imaginaciju Afrikanca’”.²¹⁶

Dakle, fetiš je postojao samo prilikom susreta nekapitalističkih i kapitalističkih vrednosnih sistema. I ukoliko možemo da primenjujemo fetiš danas – s obzirom na pozitivnu valentnost ove kategorije rođene u trgovačkoj pljački i pogrešnoj interpretaciji, i ne koristeći ga više kako bismo označili odnos čiji je cilj demistifikacija – onda se tu radi o svojstvu koje posebno dobro služi ne bi li se njime mislio komunistički objekt. Jer, shvatanje komunističkog objekta kao fetiša pomaže nam da se istovremeno očuvaju njegova ekscesivna materijalnost i njegov rušilački odnos sa robnim oblikom, kao jedinstvo prisutno i u sledećem Pelsovom opisu:

„Fetiš je objekt koji poseduje kvalitet da se singularizuje i omete kruženje i samerljivost sistema vrednosti. [...] Njegova singularnost nije rezultat sentimentalne, istorijske ili na bilo koji drugi način personalizovane vrednosti: fetiš predstavlja jednu *generičku* singularnost, jedinstven ili anomalan kvalitet koji se sam odvaja, i od svakodnevene upotrebe i razmene i od individualizacije ili personalizacije objekata.”²¹⁷

Sa fetišom smo napravili pun krug: od fetišizma robe koji je preispitan i demaskiran kao atomizujuće potčinjavanje ne-materijalnoj vrednosti, do fetišizma nepovezane i rušilačke materijalnosti koja deluje *protiv* robe, unoseći nemir u njene razmenske i upotrebne vrednosti. Uz rizik da se bude previše shematičan, to priziva utvrđivanje osnovnih kontura koncepta komunističkog objekta kakav se iz dosadašnje rasprave naslućuje. Kao „drug”, komunistički objekt postoji na

planu jednakosti sa ljudima, stoga pojačavajući čulnu razmenu između organske i neorganske materije i remeteći afektivnu organizaciju kapitalističkog subjekta. To niti je objekt koji je koristan, niti komercijalno razmenljiv – zatvoren i mrtav kao i ove robne vrednosti – već on postoji u svojoj otvorenosti ka neodređenom kruženju, menjanju i uništenju. To je kruženje kakvo ne nalazimo u radničkoj praksi ni u tržišnoj razmeni, nego u prolaznim i propusnim aranžmanima ili „kolekcijama” koje prizivaju singularnost objekta, njegovu intenzivnu izražajnost. Pa opet, komunistički objekt nije tek neko osiromašeno drugo robe; strastvena i destabilizujuća veza koju proizvodi proističe iz središta svakodnevnih objekata i želja aktiviranih u robnoj kulturi. I upravo na tom mestu on poseduje nešto od fetišističkog karaktera; on nije izdvojen niti u potpunosti ostvaren entitet, već izražava duh materije koji, u svojim stalnim pokušajima da otpočne iznova sa prevladavanjem kapitalističkih odnosa, izranja samo u svojim rušilačkim presecima sa robnim vrednostima. Ovo je apstraktna definicija koncepta komunističkog objekta, ali intenzivna izražajnost materije kojom se odlikuje čini nužnim njegovu isprepletenost sa (i oblikovanost od strane) singularnim svojstvima određenih objekata. I dok odražava ta opšta svojstva, komunistički objekt postoji, dakle, samo kroz mnoštvo svojih konkretnih manifestacija. Jednoj od njih – malotiražnom pamfletu – nakratko ću se posvetiti.

Štampana stvar

Pre nego što uzmem u razmatranje pamflet, želim da se osvrnem na jedno šire pitanje o tome kako bi se pomoću koncepta komunističkog objekta moglo pristupiti određenim svojstvima štampanih stvari, u kojima se objekt kombinuje sa tekstom. Knjiga i njene margine mogli bi se učiniti kao previše očiglednim fokusima istraživanja komunističkog objekta, s obzirom

na relativnu slobodu koju su doneli izražavanju komunističkih ideja. Ali, to bi značilo usredsrediti se na knjigu isključivo kao na tekstualni i označiteljski sadržaj, a ne kao na složen sadržaj. Izdanja Marksovog *Kapitala*, na primer, nisu u potpunosti, pa čak ni u svojoj osnovi, komunistički objekti; kako je to Konrad Baker (Conrad Bakker) istražio u svojim, poštom naručivim, ručno rezbarenim i oslikanim primercima *Kapitala*, dominantni oblik Marksove knjige je *robni oblik*.²¹⁸ (slika 8) Napomenuo sam u prvom poglavlju da, iz mnogih razloga, robni uslovi knjige teže opskurnosti, i to ne samo u uslovima modernog komercijalnog izdavaštva. Kako tvrdi Triš Trejvis, izdavaštvo je svoju naprednu *industriju* smestilo u diskurs koji knjige artikuliše kao objekte imune na komodifikaciju, „roba koja teži da više ne bude roba uopšte”.²¹⁹ Ovo predstavlja donekle ironičnu dobit u podsticaju koji daje knjizi, kao mesto za projektovanje s onu stranu kapitala: „Na specifičan način na koji učestvuju i oblikuju svet roba, knjige nas uveravaju kako postoji mogućnost bega iz tog sveta ili njegove alternative.”²²⁰ Međutim, ono što Trejvisova opisuje kao „transcendentni identitet”, pre će odvratiti od jedne politike pune materijalnosti štampanih medija, a upravo je to ono za čime ovde tragam.

Ostajući i dalje uz kritička stremljenja i pisce koje sam u ovom poglavlju razmatrao, može se reći da su konstruktivisti ulagali pozamašnu eksperimentalnu energiju u materijalne oblike knjige, tragajući za problematikom koju najsažetije izražavaju reči El Lisickog koje sam i uzeo kao epigram prethodnog poglavlja: „Može se pričati samo ustima, ali izražajne mogućnosti knjige poprimaju mnoge oblike”.²²¹ I Benjamin takođe pravi mnoge značajne intervencije u ovom polju. Bio je pasionirani sakupljač knjiga, ali je isto tako i opisivao metod *proizvodnje* knjige, kao *Arcades*

Project, u tom smislu. Ova nedovršena knjiga, u velikoj meri sačinjena od citata, takođe predstavlja jednu zbirku. Njeno posthumno objavljivanje – sa sve povezom, ujednačenim stranama, usaglašenim fontovima, izdavačem, itd. – izneverava činjenicu da sam Benjamin nije znao šta bi sa njom niti kao zbirkom fragmenata, niti kao knjigom ili zbirkom, čija *forma* je imala destabilizujuće posledice o kojima sam raspravljao: „ovo delo – po svojoj metodi uporedivo sa cepanjem atoma – oslobađa enormne količine energije istorije, inače povezanih onim ‘bilo jednom’ klasične historiografije.”²²² Možda više iznenađuje to što je jedan još oštrij Benjaminov intelektualni drug, Teodor Adorno, takođe kritički intervenisao u formu knjige. Upravo se na ovu dvojicu autora ovde koncentrišem.

Medijska forma knjige ima svojih privlačnih čari, koje prizivaju nepostojane sile sakupljenog objekta; za neke je „arhetip knjige toliko moćan da poseduje načine da vas ugrabi i prenese u svoju sopstvenu dimenziju.”²²³ Benjamin, gotovo sigurno, ne bi odbacio glavninu ove tvrdnje, jer i dobar deo njegove formulacije destabilizujućih sila kolekcije potiče iz njegove vlastite prakse sakupljanja knjiga. Pa opet, ako je makar i delimično privučen „arhetipom” knjige, nekom vrstom generičke forme knjige, ono što je njega zapravo ugrabilo, jeste *pojedinačna kopija* knjige, knjiga u njenoj materijalnoj posebnosti. Štaviše, Benjamin pokazuje jednu posebnu privučenost oblicima tekstualnih medija koji egzistiraju bilo na samoj granici, ili čak izvan knjiške forme. U eseju „Unpacking My Library”, u kom istražuje dijalektičku međuigru kolekcije između reda i nereda u razmatranju sakupljanja knjiga, Benjamin usmerava pažnju na „rubna područja” biblioteka, na „knjigolike kreacije” koje „u strogom smislu opšte ne pripadaju polici za knjige.”²²⁴ Ti „prizmatični rubovi” – on tu nabraja samolepljive

foto-albume, knjige autograma, pamflete, prospekte, faksimile rukopisa, kopije neobjavljenih knjiga pisane pisačom mašinom, religijske traktate – kao da svojim anomičnim i osetljivim oblicima artikulišu generativni haos koji predstavlja onu istinsku dinamiku kolekcije. U *Jednosmernoj ulici* ide čak i dalje, čineći jedan odlučan anti-knjiški korak postavljanjem tih rubnih područja *nasuprot* knjizi, kao jedina adekvatna sredstva jednog vitalnog intervencionističkog pisanja:

„Književna delotvornost od značaja može jedino poteći iz stroge razmene delanja i pisanja; ona se mora razvijati u lecima, brošurama, revijalnim člancima i plakatima, skromnim formama koje bolje odgovaraju njenom uticaju u aktivnim zajednicama nego pretenciozni, univerzalni gest knjige.”²²⁵

Sa Benjaminovom bibliotekom pomerili smo se od sakupljanja, preko knjige, pa sve do predmeta naše rasprave – pamfleta. Ali, pre nego što se posvetim razmatranju ovog posebno „neuglednog” medijskog oblika, morali bismo da razmotrimo mesto koje on zauzima u materijalnosti knjiga prema njihovom tekstualnom i označiteljskom *sadržaju*. Naposletku, knjige su objekti koje imaju izuzetnu izražajnu sposobnost zahvaljujući svom *sadržaju*. I zaista, s obzirom na visokoparne efekte *sadržaja* knjiga, ne može li se smatrati perverznom ili neukusnim potezom potražiti izražajnost knjiga na nekom drugom mestu, u usredsređivanju na knjige kao objekte? Ova ocena znakovito je dramatisovana u filmu Majka Lija (Mike Leigh) *Abigail's Party*, kada sitni buržuj, glava kuće, sav usplahiren govori o svojim tomovima Šekspirovih (Shakespeare) dela, njihovom povezu, zlatotisku, samo da bi primetio – a to je komični efekt koji ilustruje ono što hoću da kažem – da to, zapravo, i nisu predmeti *koji mogu da se čitaju*. Ali, ova šala poprma pomalo gorak ukus ako samo malo

izbliže pogledamo na subjekta na kojeg se odnosi. Jer, prezir prema onima koji knjigu smatraju objektom, središnja je i konstitutivna osobina buržoaskog subjekta konstruisanog u instituciji književnosti. Kako je to pokazala Lia Prais (Leah Price), u sadržaju i kulturi viktorijanskog romana, siromašni i nepismeni, iscrpljena vlastela, žene i pripadnici drugih rasa obično su portretisani kao oni koji zauzimaju pogrešnu stranu dihotomije knjiga/tekst, s obzirom na to da vrednuju materijalnost ove prve, dok je uzvišena apstrakcija u estetskom delu smatrana karakteristikom strane koja je baštinila vrednost i njenog subjekta: „pravilan odnos čoveka od ukusa prema njegovoj knjizi”, kako je za svoju klasu govorio Četvrti grof od Česterfilda (4th Earl of Chesterfield), jeste „da obrati dužnu pažnju na unutrašnjost knjige i da gaji prezir prema njenoj spoljašnjosti”.²²⁶

Otuda pomalo zabavlja to što Benjaminova kritička ocena za vrednost i vrednosti knjiga dolazi kroz kritiku njihove društveno vrednovane upotrebe kao spremišta tekstova: „zagriženi sakupljač knjiga”, piše on, dokazuje se svojim „neuspehom u čitanju istih tih knjiga.”²²⁷ Ova orijentacija igra ulogu i u onome što dalje vidimo kao povezanost sa Ransijerovim osećajem da je medij označavanja politički presudniji od sadržaja koji nosi, a vrlo je moguće da je to upravo zbog svoje *otpornosti* prema označavanju. Pa opet, tekstualni sadržaj jeste deo materijalne forme knjige, tako da i mi moramo pronaći način da sa njom radimo i to tako da to omogućava da knjigu mislimo kao objekt. Ovde posebno prosvetljujućim smatram Adornov pozni esej „Bibliographic Musings”, delo koje je u dobroj meri pod uticajem Benjaminovog pristupa knjigama i sakupljanju. Neko ću se vreme zadržati na njemu, s obzirom na to da predstavlja jedinstven filozofski ekskurs o vezi koja je od središnjeg značaja za koncept kojim se *Anti-knjiga*

vodi u celini.

Postoje i granice ovog Adornovog eseja. Recimo da on isuviše liči na lamentiranje nad knjigom kao izgubljenim arhetipom, neokaljanim trgovinom; kako sam već raspravljao u prvom poglavlju, a vratiću se tome u trećem, nikada nije postojao rajski vrt za knjige pre nekakvog pada u čeljusti robe, nekakvog stanja u kome su nas, bar prema Adornu, različiti formati, slike i drečeće boje (dalekobilno) prisiljavale da „priznamo kako se knjige stide što su još uvek knjige a ne stripovi ili neonima osvetljeni izlozi.”²²⁸ I ovde Adorno zadržava malo nade za ta „rubna područja” koja su i Benjaminu zapala za oko; oni koji će posegnuti za novim oblikom, kakvi su recimo „letak ili manifest”, ne bi li izrazili istinsku prirodu knjige u novim vremenima, „jedini se ponašaju kao tajni obožavaoci sile, paradirajući sopstvenom nemoći”. Bilo kako bilo, ako smo u stanju da premostimo Adornovu veru u arhetip knjige (jer ovde je nužno reč o jednom *duhovnom* modelu knjige, koji u njegovoj raspravi zauzima mesto pred-robne knjige) i za trenutak zastanemo pre nego što krenemo u razmatranje rubnog područja pamfleta, ovaj esej može da nam ponudi veoma intrigantnu konstrukciju mesta sadržaja u materijalnosti knjige.

Kao glavni primer nužnosti jednog komunizma knjige da poradi na kritici njene kapitalističke forme, Adornov slučaj se bavi upravo kritikom knjige kao robe. Kao roba, knjiga se „naslanja na čitaoca”, i ne postoji „po sebi” u nekoj vrsti izražene autonomije, već isključivo „za nešto drugo”, kao jedinica razmene „spremna da služi mušteriji”. Pored opštih crta dizajna koje su nabrojane ranije, Adorno navodi i jedan poseban primer, trend da se sa naslovne strane ispuštaju paratekstualni detalji kakvi su mesto i datum izdavanja, te da se na taj način uklanja „*princip individuacije* (*principium*

individuationis) knjiga [...] zajedno sa vremenom i mestom", pošto ove postaju „puke predstavnice vrste, već međusobno razmenjive kao bestseleri", „kao lek(ovi) na tržištu."229 Ovo ima svog uticaja i na sadržaj pošto je intelektualni sadržaj knjiga, koji zahteva „odvojenost, koncentraciju, kontinuitet", poništen njihovom robnom „transformacijom u novčanu predstavu stimulansa."230

Nasuprot zavodljivoj „drogi" knjige kao robe, Adorno politiku knjige smešta u sposobnost knjiga da se *opiru* svojim vlasnicima, autorima i čitaocima. Adorno je poznat kao zagovornik političke vrednosti teškog pisanja. Pošto su mišljenje i jezik okupirani kapitalom – posredstvom klišeiziranih obrazaca značenja, upravljanog javnog mnjenja, „liberalne fikcije o [...] univerzalnoj sposobnosti komunikacije" – pisci moraju da stvore „vakuum" u jeziku, da „suspenduju sva mnjenja koja do njih dopiru", ukoliko žele da postignu bilo kakav politički efekat. U ovoj oštroj odbrani modernizma, svi oni koji bi da dovedu u pitanje „reč unovčenu trgovinom [...] moraju da prepoznaju zagovornike komunikabilnosti kao izdajnike onoga o čemu komuniciraju".231 Ali, u svojim „Bibliographic Musings" Adorno ide nešto drukčijim putem, obraćajući pažnju ne samo na kritičke kapacitete jezika, nego i na formu i materijalnost same knjige. Knjige gube svoje vlasnike, piše on, raspadaju se, otkrivaju sopstvene greške autorima tek kada poprime čvrst oblik štampane stvari, rugaju se nastojanjima da se prizove njihov sadržaj ili da se pronađu citati, „kao da tragaju za osvetom za leksički pogled koji prebire po njima tražeći pojedine pasaže i time čine nasilje nad njihovim autonomnim pravcem kretanja, koji ne bi da se usaglašava ni sa čijim željama".232 Poslednja tačka pomera nas od nesumnjive Adornove zabrinutosti za fizičko postojanje knjiga ka razmatranju specifične veze između medijske forme knjige i njenog sadržaja, što je ono što nas ovde zanima. Dajmo svoju ocenu ovog odnosa, imajući

u vidu njegove komentare Marksa.

Iako se određen broj Marksovih iskaza „deklamuje kao da su citati iz Biblije”, Marksov način pisanja inače se brani „skrivanjem svega što ne spada u te zalihe citata”.²³³ Adorno ovo pronalazi u određenom osećaju da nas Marksovo delo često navodi na to da je pisano – kao što to često stvarno i jeste – kao komentar ili marginalija, što u *Teorijama o višku vrednosti* „postaje gotovo književna, umetnička forma”, jedna, iako je to možda i nesvesno, „zaverenička tehnika” koja izražava „antisistemsku tendenciju kod autora čiji čitav sistem predstavlja kritiku postojećeg sistema”.²³⁴ U tim slučajevima razotkrivaju se singularne politike knjige kao materijalne forme. Za Adorna, robni oblik knjige ne dovodi se u pitanje *značenjem* Marksove antisistemske kritike kapitalističkog sistema, ili njegovom odbojnošću prema citiranju kao takvom; značajnija je tu razmena između dveju stvari: „mimetičkog” odnosa između značenja i forme kao dvaju heterogenih domena, koji se novcem drže na okupu u jednom izražajnom jedinstvu, koje operiše negde između jezika i objekta, što Džejmson (Jameson), u svom eseju o formi kod Adorna, naziva „pesničkim predmetom”.²³⁵

Priroda ovog mimetičkog kvaliteta knjiga postaje jasnija u Adornovim skretanjima u muzičke zapise, čiji grafički elementi – notne linije, zaglavlja, lukovi njihovih taktova – „nisu samo znaci nego isto tako i slike onoga što je ozvukovljeno.”²³⁶ Isto treba očekivati od jezika i knjiga, tvrdi Adorno, ali ovde preimućstvo značenja, „pojmovno-označiteljskog aspekta”, ostavlja mimetički moment „u mnogo većoj meri potisnutim” nego što je to slučaj sa muzikom.²³⁷ I zaista, on preživljava samo „u ekscentričnim crtama onoga što će se čitati.”²³⁸ Ovo smo videli u njegovom komentaru o Marksu, iako je Adornova interpretacija Prustove (Proust) „tvrdo glave

i paklene strasti” za pisanjem bez paragrafa možda još instruktivnija.²³⁹ Opet, čitaocu se opire, ali tako što se ističu *vizuelni* i *prostorni* kvaliteti pisanja i štampanja: „[Prust] je bio iritiran zahtevom za ugodnim čitanjem, koje prisiljava grafičku sliku da isporučuje mrvice koje onda gladna mušterija lakše može da proguta, makar to bilo i po cenu kontinuiteta samog materijala.”²⁴⁰ Nasuprot ovome, Prustove rečenice, u njihovoj „polemici sa čitaocem”, liče na pisani sadržaj, na podražavalački način pisanja koje „menja Prustove knjige u note unutrašnjeg monologa koji njegova proza istovremeno izvodi i prati.”²⁴¹ Ono što je važno, ova mimetička razmena između sadržaja i forme nije ograničena na nedokučive citate i grafičko uređenje stranice, nego je satkana van dometa materijalnih i paratekstualnih svojstava knjige:

„Sledeći obrazac linija štampe, oko posvuda traga za takvim sličnostima. Kada ni jedna od njih nije uočljiva, onda svaki grafički element, svaka osobina poveza, papira i štampe – drugim rečima, sve ono u čemu čitalac stimuliše mimetičke impulse same knjige – može da postane nosiocem sličnosti. U isto vreme, takve sličnosti nisu tek subjektivne projekcije već nalaze svoju objektivnu legitimaciju u neregularnostima, poderotinama, rupama i drugim uporištima koje je istorija uobličila u glatkim zidovima grafičkog znakovnog sistema, materijalnim komponentama knjige kao i njenim perifernim karakteristikama.”²⁴²

Naravno, takav mimetički odjek teško je dostići: „Ono što nam knjige govore izvana, kao nekakvo obećanje, nejasno je” (pa ipak, „u tome leži njihova sličnost sa sopstvenim sadržajem”).²⁴³ Uloga aktivnog čitaoca ovdje je središnja. Ukoliko se određene mimetičke sličnosti ukažu, one imaju i određenu objektivnost u okviru jednog dela (Prustovi anti-paragrafi, na primer), a čitalac

„stimuliše mimetičke impulse” pomno proučavajući mnoštvo semiotičkih i materijalnih komponenti dela u potrazi za sličnostima. Ovde je slučaj odlučujući, pošto je poetski objekt mimeze jedna „slučajnost privremeno preobraćena u nužnost”, prema Džejmsonovoj karakterizaciji.²⁴⁴ Opet, ništa nije konačno, ali moguće je razbistriti ovaj senzibilitet do stepena da je najbliži, najintimniji odnos prema knjigama onaj da se one ne čitaju – i evo nas nazad kod kolekcionarovog odnosa prema knjigama, samo što sada, paradoksalno, u nečitanju knjiga mi postizemo najprefinjeniji odnos i prema njihovom *sadržaju*:

„idealna čitalac, kojeg knjige ne tolerišu, znaće o tome šta se nalazi u knjizi čim oseti njenu koricu u svojim rukama i vidi oblikovanu naslovnu stranu a pre svega kvalitet stranica, i osetiće vrednost neke knjige bez potrebe da je pre toga pročita.”²⁴⁵

Sa Adornovom ocenom mimetičkog iskustva knjiga, izložili smo samo-razlikujuću razmenu između sadržaja i forme, kakvu sam predočio u prvom poglavlju kao središnju figuru anti-knjige. U ovom kontekstu, on nesumnjivo čini uslugu naglašavajući da se ne moramo nužno kretati u nekom usko specijalizovanom polju proizvodnje knjige, jer čak, ili *posebno*, dela velikih autora mogu da budu u pravom smislu doživljena u takvom odnosu prema sopstvenoj formi. Pa opet, u isto vreme to je i jedna politika knjige koja deluje kao da je *ograničena* baš na takva dela – pored Marksa i Prusta, on u ovom smislu pominje još i Kafku, Kanta, Šilera (Schiller), Bodelera (Baudelaire) – i, kao takva, je retka i odumire. Takođe, izgleda da ona sadrži i ograničen broj klasičnih svojstava knjige (povez, paratekst, paragrafe) i njene cirkulacije (oštećuju se, gube); krenu li autor ili izdavač u potragu za eksperimentalnijim putem – to jest, odmetnu li se otvorenije na stazu anti-knjige – čeka ih

još jedna kratka ispovest: „Nad knjigama koje odbiju da igraju po pravilima masovnih komunikacija ostvariće se kletva da postanu umetnine ili rukotvorine.”²⁴⁶

Pošto smo štošta naučili iz Adornovog čitanja knjiga velikih autora, vreme je da se okrenemo pamfletu, štampanom mediju koje je znatno skromnijeg porekla ali koji je, opet, stalno prisutan na radikalnim scenama već nekih 400 godina.²⁴⁷ Da bismo uveli u ono što sledi, rasprava će se kretati od fragmentisane cirkulacije i sabijenih slojeva pamfleta, preko njegovih samo-institucionalnih svojstava, bazične i zastarele fizičke kompozicije i efemerne trajnosti, pre nego što se dovrši raspravom o njegovim „nepopularnim” intervencijama na području „javnosti” i knjige kao robe. Svako od ovih dimenzija prišlo se kao da predstavlja manifest nekog od konkretnih izdavačkih projekata, i kao da ističe jedno ili više svojstava komunističkog objekta. To radim na način potrage za razmenom između objekta i koncepta, proširujući razumevanje i jednog i drugog a da, pri tome, zadržim smisao procesualne otvorenosti inherentne konceptu komunističkog objekta, konceptu koji baca svetlo na konkretno polje koje ispituje, ali da ga pri tom ne određuje. U nekim delovima raspravljam o tekstualnom sadržaju ovih štampanih objekata, iako je najvažnija tendencija da se pristupi sadržaju samo u onoj meri u kojoj je on u mimetičkom ili samo-razlikujućem odnosu spram forme pamfleta, tako da do izražaja dolazi više politički i konceptualni senzibilitet pamfleta nego njihov specifični sadržaj. U drugim delovima ni ne pominjem tekstualni sadržaj u nastojanju da pamfletu i dalje prilazim kao komunističkom objektu, za koji „nemi” materijali i netekstualne dimenzije tekstualnog medija sami po sebi predstavljaju sredstva političkog izražavanja.

Fragmentirana cirkulacija i kompaktni nabori

U svom otporu spram određujućih obrazaca razmene i upotrebe, komunistički objekt mora da cirkuliše sa određenim stepenom autonomije i slučajnosti. To je svojstvo pamfleta koje se da raspoznati kroz poređenja sa časopisom. Suprotno od kumulativnih tematskih obzira i nataloženih intelektualnih navika časopisa - *homogenizujućih* tendencija njegove forme - jedno od određujućih iskustava prilikom čitanja pamfleta jeste susret sa određenim i usmerenim diskursom koji je razvezan od svog poznatog i pre-strukturisanog kritičkog okruženja. Pamfleti su diskurzivni fragmenti, izolovane jedinice raspršene bez institucionalnog autoriteta, infrastrukture i temporalnog hoda koji naručuje i distribuira serijske publikacije u vremenu i prostoru. Istovremeno, ovo je razmatranje cirkulisanja pamfleta kao objekata. S obzirom da im manjka institucionalna distribucija, oni kruže različitim i diskontinuiranim tokovima i povezivanjima - posredstvom prijateljstva, slučajnih susreta, političkih događaja. Johana Draker predstavlja ovo kao aspekt štampanih materijala kojim knjiga-rad kreira sopstveni, „nezavisni život”, „jednu potentnu autonomiju”, i jedan „životvoran kvalitet”: „Pošto imaju tu sposobnost da slobodno cirkulišu, knjige su nezavisne od bilo kakvih institucionalnih ograničenja (možemo ih pronaći u kućama prijatelja, u motelskim sobama, po vagonima, školskim klupama). To su objekti laki za održavanje, relativno dugovečni i slobodno-plutajući.”²⁴⁸ Iako formi pamfleta nedostaje trajnost knjige, u njegovim samizdatskim, ne-tržišnim a često i nad-komercijalnim svojstvima, vidimo veoma jak primer karakteristika knjige. Ove karakteristike istaknute su u Ian Sinklerovoj (Iain Sinclair) raspravi u biltenu koji je objavilo *London Psychogeographical Association*, LPA, projekat koji je usko povezan sa Fabijanom Tompsetom iz *Unpopular Books*: „Ovaj anonimni, nesponzorisani, neredovni, jednolisni satiričnjak verovatno je nešto najvrednije od svih tabloida u

londonskim susedstvima. A sigurno najzabavniji. Nema fiksnu cenu niti distribuciju. Ako ga trebate, on će vas sam pronaći”.249

Ovakav nasumični način cirkulisanja daje pamfletu kvalitet slučajnosti i iznenađenja; on ga takođe održava kao jednu nužno samodovoljnu ili autonomnu formu. Umesto da se ugurava čitaocima, rasprostire društvenim prostorom kroz ustanovljenu infrastrukturu proizvodnje i potrošnje (kao što je to slučaj sa serijskim časopisima, delima renomiranih autora, bestselerima), pamflet kao fragment zazire od društvenog sveta, cirkulišući umesto navedenog, kao zatvoren i kompaktan objekt. Ovo nije bez određenog estetskog kvaliteta, kao što to malotiražna izdavačka kuća *Guestroom* obznanjuje kada svoj bazični interes opisuje kao nešto što je sačinjeno od „ljubavi prema knjigama, [...] i kompaktnosti prostora koji one stvaraju”.250 To je kvalitet koji je središnji i za Malarmeovo razumevanje knjige; ali ne ono razumevanje sadržano u njegovoj često citiranoj duhovnoj formulaciji totalne knjige – „sve zemaljsko iskustvo konačno mora da završi u knjizi” – nego njegovo poštovanje sabijene i kompaktne prirode knjiga, njihove vremenske i prostorne „slojevitosti:” „njihove gustine kada su nagomilane jedna na drugu; jer tako tvore grobnicu za duše u malom”.251 Kako da razumemo ovu slojevitu kompaktnost? Delez nam donekle odgovara na ovo pitanje u objašnjenju koje daje za ovu donekle ezoteričnu Malarmeovu crticu. Tu se radi o knjizi kao „monadi” sa „mnogim listovima”, jednom određenom izboru ili nabiranju sveta koji je u isto vreme „poseban svet apsolutno različit od svih drugih svetova” i „ono što konstituiše i iznova konstituiše početak sveta”, kao neka potpuno zatvorena posuda koja „je spremna da se otkrine”.252 Dakle, susrećemo se sa knjigom kao monadom, jednom „neuobičajenom energijom” kompaktnog nabiranja stranica sve do granica njihovog raz-vijanja: „ona sadrži svaki

svitak, pošto su kombinacije njenih stranica beskonačne; ali ona ih sve uključuje u svoj opseg i sve njihove akcije za nju su unutrašnje.”²⁵³

Pa opet, zar Malarmeova knjiga *kao* nabrana monada ne priziva sliku teških tomova u kožnom povezu, potpuno suprotno od zanemarivog obima pamfleta? Jasno je da Adorno misli upravo ovim pojmovima kada, na malarmeovski način, opisuje knjigu kao „samo-zatvorenu, trajnu, hermetičnu – kao nešto što u sebe apsorbira čitaoca i zatvara poklopac nad njim na isti način na koji korica knjige poklapa tekst”.²⁵⁴ To su krute knjige koje su u stanju da „čvrsto stoje na svojim nogama”, jer su im leđa dovoljno široka da može da podnese njihovo „lice” u vidu poprečnih naslova.²⁵⁵ Ali, šta ako je pamflet, koji nema odgovarajuća leđa za *bilo kakav* naslov, takođe jedna monada, pa čak i prvenstveno to, s obzirom na njegovu fragmentarnu prirodu? Jer fragment je, po definiciji, „izvučen” iz celine, da navedemo Benjamina; ili, Delezovim rečima, on „nema totaliteta u koji bi mogao da uđe, nema jedinstva iz kojeg bi bio otrgnut i kojem bi mogao da bude vraćen”, što mu daje singularnu autonomiju, nedeterminisanu snagu raz-vezivanja.²⁵⁶ I tako, sa Delezom, dolazimo do toga da je fragment a ne knjiga u celini, ono što je prava tekstualna monada:

„Dobro je poznato da je totalna knjiga Lajbnicov san u istoj meri koliko i Malarmeov, iako ni jedan od njih nikada nije prestajao da radi u fragmentima. Naša greška je u tome što mislimo kako oni nisu uspjeli u svojim nastojanjima: oni su savršeno sačinili tu jedinstvenu Knjigu, knjigu monada, u pismima i uzgrednim parčićima koji mogu da sadrže onoliko račvanja koliko i kombinacija.”²⁵⁷

Dakle, kao monada, forma pamfleta drži kvalitet kompaktnog nabora na jedan poseban način, na način da

dramatizuje granice raz-vijanja: papiri su stešnjeni jedni uz druge, ali opet na jedan labav način, sa koricama tanjušnim kao i same stranice unutra; rad na povezu čiji su jednostavni potezi prikazani svima da ih vide i koje, kao nekakvu „pletenu rukotvorinu“, kako to opisuje Jakobsen, „možete rasturiti i videti sve delove od kojih je sačinjena”.²⁵⁸ Ista dramatizacija primenjiva je i na čin njihovog objavljivanja. Objavljivanje je od središnjeg značaja za aktualizaciju štampane monade, jer upravo je ono to što joj daje mogućnost autonomije, što joj dozvoljava da bude svoja na svome pošto objavljivanje konačno odstranjuje knjigu od miljea u kom je proizvedena.²⁵⁹ Ali, za malotiražna dela i samizdat, koji nemaju oslonca u komercijalnom preduzetništvu, objavljivanje predstavlja vrlo krhko postignuće u kom je razmak između skupljanja postignutog posla i širenja zbog neobjavljivanja često veoma mali. Knjiga Žaka Kamata (Jacques Camatte), *Capital and Community* u izdanju *Unpopular Books*, podesan je primer koji ovo ilustruje.²⁶⁰ Izdavačev predgovor počinje primedbom kako je tekst imao ograničeno postojanje pre izdavanja i to u obliku nekolicine neobjavljenih fotokopija, i da je sada objavljen kako bi bio dostupan široj čitalačkoj publici. Sadrži znak izdavača i podatke o izdanju (kolofon), ima omotnicu, formu kodeksa – drugim rečima, to je jedan objavljeni objekt, jedno kompaktno izdanje. Pa opet, to je ujedno i fotokopija rukopisa pisanog na pisačkoj mašini, donekle bleđa i svedena, hrbat joj čini plastična spirala za povezivanje, i sve to u izdanju od svega nekoliko kopija – Tompset je odštampao korice i napravio gomile fotokopija koje je koričio kako se za to ukaže potreba.²⁶¹ Kao objavljeno delo koje se razlikuje od fotokopirane skice prevoda, ovakva objavljena monada izgleda kao nešto u nastanku, pa takav utisak i ostavlja na čitaoca dajući svemu izražajnost nabora kojim se nadilazi bilo koja savršeno uvezana knjiga.

Ovaj kvalitet pamfleta kao kompaktnog nabora ima i dodatnu dimenziju u vidu zajedničke tendencije pamfletā da obuhvate i ranije objavljen tekst. Pamfleti se često sastoje od originalnih tekstualnih radova, ali jednako često predstavljaju isečak ili svitak radova koji su se pojavili na nekom drugom mestu u različitim oblicima i kontekstima. Ovo je svojstvo i izdanja *Unpopular Books*, što je često naglašeno od strane izdavača, a sve u nameri da se čitalac ohrabri da pamfletu priđe samo kao nekoj vrsti privremene srasline, s obzirom na to da publikacija pritiska tekst paratekstualnim interpretacijama i preoblikovanjima, koja čitaocima odvrćaju u drugom smeru. No, najčudnovatiji primer jednog takvog refleksivnog nabiranja sa kojim sam se susreo - štaviše, i pamfleta kao monade uopšte - jeste još jedno malotiražno izdanje Kamata, ali ovoga puta pamfleta u kom je sadržan sada već uticajan tekst „On Organization”, kog je napisao u koautorstvu sa Đanijem Koluom (Gianni Collu). Sam po sebi, tekst je nešto kao fragment, s obzirom da se radi o pismu koje je dovelo do raspada grupe okupljene oko ultra-levičarskog časopisa *Invariance*, prateći kritiku „reketaške” funkcije političke organizacije. Ali, ono što mene ovde interesuje jeste tekst koji je napisao jedan od američkih saizdavača pamfleta (*Beni Memorial Library*) i koji je dodavan kao pismo uz primerke pamfleta koji su slati poštom, tekst sa primamljivim naslovom „The ‘On Organization’ Pamphlet—A Bibliographic Dissection.” Na izvestan način, pismo podriva tezu o slučajnosti i iznenadnom karakteru pamfleta kao monade lociranjem njegovog porekla i procesa proizvodnje, ali to čini tako što istovremeno podseca i stabilnost koji bi takvo jedno umeštanje narativa obično prouzrokovalo. Ovaj dokument informiše čitaoca da se pamflet sastoji od dva teksta koja su poslata u *New Space* (čikaška knjižara blagonaklona prema ultra-levičarskim strujama) iz Savone u Italiji, najverovatnije od strane Kamatovog izdavača

na italijanskom, *Edizioni International*, s tim što je taj paket poslat anonimno bez navođenja prevodioca, izdavača ili distributera – samo sa detaljima o originalnoj objavi teksta u *Invariance*. Američki izdavač se dosta potrudio da naglasi ove detalje, uključujući u sam dokument i model u prirodnoj veličini naslovne stranice koji ukazuje na izvor iz kog potiče originalna publikacija. Iznad svega, dokument daje do znanja da se ovde radi o štampanom pismu o pamfletu koji je reprint teksta pisma štampanog na geštetneru, koje je do tada dva puta objavljivano u istom tom časopisu, a jednom i sa novim predgovorom. To je jedan tekstualni fragment koji zaista u sebi sadrži mnoge kombinacije: „nabore u naborima, preko nabora i posle nabora.”²⁶²

Pismo takođe opisuje, i to poprilično detaljno, fizički oblik i format originalnih dokumenata, kao i kasniji proces štampanja pamfleta. Ovaj pamflet, dakle, ne samo da predstavlja tekstualno nego i artefaktsko nabiranje, pošto nabire i raz-vija jednu sraslinu pored druge, od „geštetnerisanih, crno-belih, dimenzija 21x29.5 cm, zaheftanih i bez ilustracija”, sa kojima nabiranje počinje, pa sve do „pravljenja ploča za ofsetno štampanje 1.500 kopija, i slaganja stranica, savijanja i povezivanja”, sa kojima završava.²⁶³ Konačno, kao što je i anonimnost originalne pošiljke narušila konvencionalne paradigme distribucije, i sam tekst završava podrivanjem uslova i obaveza – ili, Kamatovim rečima, svaki mogući „reketaški marketing” – koje bi inače mogle da nastanu, osiguravajući time da ovaj nastavi da postoji kao slučajan fragment: „kao i sa svim što distribuiram, ni ovde ne želim da stavljam u obavezu bilo koga da uradi bilo šta. Takođe, iako sam siromašan, donacije u novcu sa zahvalnošću odbijam.”²⁶⁴

Ranjive sile institucije

Kompaktna priroda pamfleta kao nabrane monade generiše nešto od kvaliteta *intimnosti* prilikom njegovih susreta, u njegovim „zbirdama” ili propusnim savezima. To je onaj afektivni aspekt štampane stvari – ono što Johana Draker naziva „zbijenost informativne neposrednosti i intimnosti iskustva koje nam knjige omogućuju” – koji ima istaknuto mesto u razumevanju pamfleta kakve je razvio *Infopool*.²⁶⁵ Saglasno komunističkom izdavačkom projektu, *Infopool*ova formulacija potiče jednim delom i iz susreta sa robnim vrednostima, kako je to već i opisano u njihovom tekstu „Operation Re-appropriation”, koji se odnosi na kršenje forme pamfleta koje se dešava kada neka od *Infopool*ovih izdanja pređu prag između dvaju potpuno različitih vrsti zbirki i postanu delom jedne velike izložbe u *Tate Modern* muzeju.

Smešten malo u Londonu a malo u Kopenhagenu, *Infopool* (2000–2009) je bio projekat zajedničkog pisanja, štampanja i interneta, koji je pokrenuo vizuelni umetnik Jakob Jakobsen. On se ukrštao sa istraživačkim, izložbenim i društvenim prostorima *East London Info Centre* (1998–1999) i *Copenhagen Free University* (2001–2007). *Infopool* je utemeljen na posvećenosti samizdatu kao „vektoru aktivnosti i mišljenja – obično ispunjen užitkom/gađenjem/manjkom”, i na jednoj investiciji u šire procesne i asocijacijske kvalitete medija s onu stranu bilo kojih granica umetnosti i politike.²⁶⁶ A što se tiče samih pamfleta, koji su bili središnje dešavanje projekta, bili su otprilike u A5 formatu sa metalik-srebrnim koricama koje su bile u svemu iste sem broja i datuma izdanja.

Pogled javnog mnjenja na medijsku hronologiju, na onlajn dostupnost *Infopool*ovih tekstova gleda kao na nešto što poništava pamflet kao podesnu formu, ali *Infopool* na to, ispoljavajući osećaj za post-digitalno, gleda potpuno drukčije; onlajn dostupnost lišava pamflet funkcije

puke diseminacije, dopuštajući i drugim kvalitetima i dimenzijama da dođu do izražaja, od čega je, što za *Infopool* i nije baš od malog značaja, i sposobnost pamfleta da se samo-uspostavi. *Infopool* opisuje ove pamflete kao „samo-institucionalne” entitete – oni stvaraju kontekst, afekte i načine razmene. Sa ovim smo na teritoriji Benjaminovih kolekcionarskih objekata, njihovih agencijskih i samo-uspostavljujućih kvaliteta, iako sada propusne konture objekta imaju i eksplicitan društveni nagib:

„[U]zimanje pamfletske forme nije beznačajno. Korišćenje malotiražne ili post-medijske forme implicira da se radi o dokumentima koji kruže u ekstremno malom broju. Na neki način, oni su intimni i osobeni i, što je ključno, komunikacija na koju smeraju jeste neposredovana. Ukratko, pamfleti, kao *Infopool*ovi projekti, bave se razvijanjem sopstvenog konteksta.”²⁶⁷

Ovo je jedno vrlo „golobrado” samo-institucionisanje, natopljeno „ranjivošću”, jer bez formalnih institucionalnih struktura ili zaštite prava, pamfleti šire samo „ugovor o ‘poverenju’” koji se odnosi na osetljivost spram sadržaja i cilja u jednoj „nezaštićenoj ponudi za komunikaciju”.²⁶⁸ Ovo može da izgleda kao slabost, ali se zapravo radi o znakovnom svojstvu samo-institucionalnog objekta. S obzirom da, nasuprot instanci političkog izražavanja koje su i proizvodi i nosioci institucionalnih normi i regularnosti, ova ranjivost potvrđuje baš *iznenadnost* kao odliku pamfleta, njegovo postojanje samo u neodređenim, ispitivačkim i intimnim „institucijama” koje se artikulišu ili održavaju u međusobnim susretima. Otuda, dakle, nije kontradiktorno ako se kaže, kao što to čini Jakobsen, da je „ranjivost pamfleta ujedno i njegova snaga.”²⁶⁹

Biće da se upravo nešto od ovih samo-institucionalnih kvaliteta dopalo kustosima izložbe *Century City 2001.* godine u *Tate* muzeju, kada su, bez ikakvog saopštenja ili konsultacija, odabrali i zajedno uvezali tri *Infopool*ova pamfleta u nove tvrde korice, ispravili tekst na naslovnici i izložili takav artefakt okačen na jednoj od izložbenih žica (slika 9). Prema *Infopoolu*, interesovanje muzeja za ove pamflete primer je „vrednovanja socijalizacije” – komodifikacija društvenih odnosa koji nastoje da izbegnu robne odnose – što je zajedničko za sve savremene kulturne institucije, u njihovim potragama za sadržajem i legitimacijom. U ovom posebnom slučaju, to pokazuje nesposobnost *Tate* muzeja da razume i izađe na kraj upravo sa kvalitetima koji su i privukli pažnju kustosa. Jer, u svom novom izgledu, vrednosti ogledne i iznenadne samo-institucionalizacije su izokrenute (uz posednički nemar za sam objekat) u izložbenu vrednost; vrednost, kako kaže Arvatov, „ubijenih objekata” „skrivenih iza stakla.”²⁷⁰ Jedini odgovarajući odgovor za *Infopool* bio je da se artefakti oslobode, dokumentovanjem njihovog „Operation Re-appropriation” koji sadrži jednu ograđujuću kritiku muzejske nabusite i trapave akcije:

„Izloženi u novom, tvrdom povezu i tretirani žicom (nova vitrina), pamfleti dobijaju auru koja podriva kako njihovu formu tako i sadržaj. Oni više ne mogu da prelaze iz ruke u ruku, da se poklanjaju i da kruže među prijateljima i saputnicima, tj. da budu samo-institucionalni. Ukratko, pamfleti su postali roba iznad njihove neformalne i nominalne cene od jedne funte sterlinga. Generator vrednosti kakav je *Tate Modern* dodelio im je nematerijalnu kulturnu vrednost (prestíž, izvrsnost) u zamenu za pojavni oblik vrednosti u vidu njihove autonomije. [...] Pokupili smo pamflete u petak 9. februara. Pregovoranje oko uslova njihovog iznošenja trajalo bi isuviše dugo.”

Varvarski asketizam

Pošto idemo dalje od razmatranja načina cirkulacije pamfleta i kompaktnog nabiranja preko njegovih samo-institucionalnih kapaciteta, sada možemo da se fokusiramo na nešto neposrednije fizičke osobine ovog medijuma, počevši od papira. Daleko od toga da se radi o pukom supstratu ili podlošku, papir predstavlja jedan složen i senzualan entitet – za Deridu „papir [...] nas obuzima telesno, i kroz svako čulo”²⁷¹ – koji je od ključnog značaja za osobenu fizičku i osetilnu formu pamfleta. U svojoj anatomiji nastanka i forme pamfleta u ranoj modernoj Britaniji, Džod Rejmond (Joad Raymond) pokazuje da su tu svojstva i ekonomisanje papirom odigrali ključnu ulogu.²⁷² Ranomoderni pamflet bio je češće heftan nego povezan, u veličinama koje su dozvoljavale upotrebu manjeg i jeftinijeg papira, u vremenu u kom je na ovaj materijal otpadalo i do tri četvrtine ukupnih troškova. Obično su bili obima od jednog do 12 štamparskih tabaka, što je bilo od 8 do 96 stranica ukupno, u tiražu od 250 do 1.500 primeraka.²⁷³ Razumljivo je to što Rejmond naglašava ova fizička svojstva, obrazlažući da su „neka od najosnovnijih svojstava pamfleta” bila „njihov izgled, veličina, težina i tekstura”, tako da su „čitaoci znali kako je pamflet izgledao i kako je bilo držati ga u rukama.”²⁷⁴ Osećaj, neskladan oblik i relativno odsustvo komercijalne vrednosti takođe su igrali ulogu u značaju i kulturalnim asocijacijama ranomodernog pamfleta, koji je bio – iako su, u izvesnoj meri, u sedamnaestom veku podignuti i njegova prepoznatljivost i uticaj (za razliku od rukopisa, knjige ili kasnije časopisa) – ozloglašen entitet. Ovo se posebno jasno vidi u Rejmondovom nalazu uobičajene percepcije tog medija u kasnom sedamnaestom veku: „Pamfleti si bili mali, beznačajni, prolazni, do njih je bilo lako doći, bili su nepouzđani, razuzđani, upadljivi, varljivi, loše odštampani i stvarali

su zavisnost, rečju - predstavljali su traćenje vremena.”²⁷⁵

Ponešto od ove svedenosti i nesklada opstalo je kao neka vrsta određujućeg svojstva pamfleta i drugih nevidljivih medijskih formi, i tokom dvadesetog veka. Knjige i pamfleti ruskih futurista iz 1910. godine pravljani su u vrlo malim tiražima na jeftinom papiru i lošim materijalima, uključujući tu i jutu i tapete (kao što ćemo videti u trećem poglavlju). U tajnoj produkciji „samizdata” u sovjetskoj eri, funkcionalnost indiga u nedozvoljenoj kućnoj reprodukciji načinila je od njega uobičajen materijal, tako da se čak i danas, i pored široke dostupnosti sredstava kućnog izdavaštva, u okviru strategija razvijenih u duhu samizdata, često izbegavaju previše uglađene i profesionalne vizualne estetike (koje je na nivo tipa podigao časopis *Wired*), inače dostupne ovim tehnologijama; Tompset, na primer, govori o mogućnosti da se u današnje doba koristi stari *Roneo* geštetner uz sva njegova ograničenja, da bi se igralo bojom i razlivanjem iste - „entropija u štamparstvu” - ne bi li tako isprovocirao suviše osavremenjeni dizajn za koji kaže da je „toliko gladak” da navodi „pogled da sklizne sa stranice.”²⁷⁶ Slično ovome, fizički atributi pamfleta i dalje su ključni za njihovu materijalnu i čulnu prirodu: njihove teksture i osećaj, različit miris papira zavisno od njihove starosti i stanja, kvalitet štampe kao i sam fizički čin listanja stranica. Nije nužno praviti krutu razliku između analognih i digitalnih medija kako bi se prepoznala posebna svojstva i zadovoljstva štampane stvari:

„Sve su knjige vizuelne. [...] Sve knjige su taktilne i prostorne, isto tako - njihova fizikalnost fundamentalna je za samo njihovo značenje. Isto tako, elementi njihove vizuelne i fizičke materijalnosti deo su njihovog vremenskog dejstva - težina papira, korice, forzaci,

narzaci i umeci, savijeni umeci i prilozi - svi oni doprinose iskustvu knjige.”²⁷⁷

Pažnja koja se poklanja takvim fizičkim kvalitetima pamfleta - reći ćemo sa Arvatovim „najdubljem smislu stvari” - stalna je tema u *Infopoolu*. Istrajan u svom naglašavanju prožimanja materijalnih i konceptualnih aspekata pamfleta, Jakobsen govori o *Infopoolovim* pamfletima kao artikulacijama „svakodneve materijalnosti”, „materijalnosti dostupnih sredstava.” On ukazuje na to da, za razliku od dovršenih predmeta masovne proizvodnje i savršeno uvezanih knjiga, pamflet „posredstvom svog materijala priča priču”, onu koja u prvi plan stavlja sam proces njegove proizvodnje, ili „praktični poduhvat” razvijanja pamfleta „kao pojedinačnog, kao jednog malog entiteta.”²⁷⁸ Ranjiva, samo-institucionalna gesta *Infopoolovog* pamfleta u saglasnosti je, dakle, sa pričom koju nam priča o svojoj proizvodnji. Ti pamfleti bili su relativno jeftine izrade, od fotokopirnog papira i sa koricama sačinjeni od srebrnog kartona naručenog iz stovarišta ostataka robe iz Istočnog Londona (slika 10). Naslovni tekst uključuje kombinaciju odštampanih i rukom pisanih brojki, što snažno ukazuje na rukopisni karakter samog predmeta dok se, za razliku od obeju grafičkih tehnologija, ističe to da pamflet postoji u međuprostoru u kojem se ukrštaju različiti proizvodni ciklusi.²⁷⁹

Ovde je takođe načinjena i revalorizacija materijala, s obzirom na to kako se pamfleti pojavljuju i rasturaju. Jakobsen se eksplicitno bavi ovom temom u jednom tekstu koji postavlja pitanje o „novome” tako što sastavlja jedan sto od odbačenih materijala, sto koji je usko povezan sa samo-instituisanjem (kao mesto prikazivanja i rasprave) *Infopoolovih* pamfleta.²⁸⁰ Ovde Jakobsen komentariše Bodlerovog sakupljača otpada (figuru koju Benjamin usko povezuje sa kolekcionarom), u smislu

stvaranja vrednosti u sivoj zoni između otpada i korisnosti, što je praksa koja je na globalnom Severu odbačena u korist potrošačkog predmeta i njegovih trenutnih obrazaca novog i zastarelog. Opet, za Jakobsena, prevrednovanje materijala ne postoji u ekonomiji već u rastezanju robne forme, kroz rasklapanje društvenih i ekonomskih podela na otpad i vrednost, i u oživljavanju materijala u njihovim novim društvenim preraspodelama – što, prema Asgeru Jornu, naziva „nemonetarnim viškom vrednosti”.²⁸¹

Možemo dalje da razmatramo destabilizujuće efekte otpada s obzirom na ulogu koju ovaj u budućnosti može da igra u vezi sa formom pamfleta. Napomenuo sam ranije da pamflet poseduje post-digitalnu vitalnost, jedno potpuno savremeno mesto u našem hibridnom polju medija. Ali nešto nedostaje u toj tvrdnji. S obzirom na superiornost digitalnih medija po pitanju distribucije, nije li i pamflet jedan proizvod koji je sam po sebi otpadak, izlišan medij pomračen onim novim? I dalje možemo da polažemo pravo na naše interesovanje za ovaj medij, pošto možemo da smatramo to proizvodom poslednjeg odbleska samog pamfleta, medija koji je puno poštovanje zadobio samo u trenutku svog nestajanja.²⁸² Ali, melanholiju te Benjaminove konstrukcije smatram nezadovoljavajućom i više preferiram Adornov zaokret. On pokazuje interesovanje za medije koji su izašli iz mode, ali manje iz perspektive njihove prolaznosti, koliko iz njihove *trajne povezanosti sa najnovijim formama*, spram kojih stoje kao postojana negacija, jedan „varvarski asketizam”. Mediji koji su u skorije vreme izašli iz mode predstavljaju mogućnost da budu „strateški nesinhroni”, kako to primećuje Džoel Bardžis (Joel Burges), sa onim što Adorno naziva „nametljivom” mešavinom novih tehnologija i kapitala koja upravlja društvenom i afektivnom vernošću „ujedinjenom frontu” novog: „Napredak i varvarstvo danas su kao masovna

kultura tako uklopučeni da je jedino varvarska askeza bila u stanju da naspram te kulture i napretka sredstava proizvede ono nevarvarsko.”²⁸³ U cilju ovoga, nemoderni i „neupadljivi” mediji nisu tek slavljenje starog nego „odbacivanje lažnog obilja;” oni prave naprslinu u vremenskoj strukturi novog koja, paradoksalno, od njih samih pravi medije koji su *najsavremeniji*: „Stariji mediji koji nisu sračunati na masovnu proizvodnju postaju ponovo aktuelni: aktuelnost neuhvatljivog i improvizacije.”²⁸⁴ Postoji, dakle, jedan *modernizam* koji može poslužiti za Adornovu odbranu zastarelog, jedan varvarski asketizam medijske forme koji bi mogao da posluži kao dopuna za takoreći – nasilni lingvistički asketizam Semjuela Beketa.²⁸⁵

Prisećajući se motoa ovog poglavlja, sada možemo da vidimo kako taj, u smislu zastarelosti donekle nezgrapan, medij – geštetner, štamparska tehnologija koja je zauzimala istaknuto mesto u modernom pamfletarstvu – može ponovo da se prizove u svrhu opoziva knjige dizajnirane za tržište. To je lekcija o objektu koju je, na jedan zavodljiv način, sam Adorno uveo u igru svojom prvom verzijom *Dijalektike prosvetiteljstva* – koje je kao delo pod imenom *Filozofski fragmenti* kružilo među saradnicima Instituta za društvena istraživanja, u obliku rukopisa štampanog na geštetneru sa veoma neupadljivim koricama napravljenim od smeđeg kartona.²⁸⁶ Vrednost ovog dela možda je i veća kada se ono uporedi sa svojom nešto formalnijom verzijom, jer kretanje od jedne do druge knjige predstavlja zavodljivu artikulaciju, jedan preobražaj iz vrste u vrstu, Adornove kritike knjige. Očigledno da je Adornov rad na pripremi teksta za njegovo formalno objavljivanje, kako je prerastao od samizdatskog uratka štampanog na geštetneru ka nečemu što ima svojstvo knjige, za posledicu je imalo i to da, ne samo da je izmenio svoju marksističku terminologiju ne bi li tako olakšao i

knjizi i Institutu da dopru do šire publike, nego je ubacio i napomene o nedovršenom karakteru samog dela, pomažući na taj način njegovom prihvatanju kao određenog entiteta, što je gest koji se potvrđuje promenom naslova.²⁸⁷ Da se vratimo na stvar, što se tiče pamfleta – ukoliko je on post-digitalna forma zbog raspona svojih izražajnih kvaliteta – Adornova lekcija o varvarskom asketizmu ono je što jeste upravo zbog rascepa koji otvara svojom fiksacijom na tehnološki novo i na linearnu temporalnost medijskog „progresu”. Međutim, ovo nije jedini temporalni kvalitet pamfleta.

Efemerno trajanje

Svaki pamflet ima promenljivo trajanje, koje zavisi od mesta na kom nastaje kao i od trenutka političke intervencije, od njegovog oblika i dužine cirkulisanja, popularnosti teme i tako dalje; za Jakobsena, „specifičnost bilo kojeg od ovih samizdata je u tome da oni imaju svoje sopstveno vreme.”²⁸⁸ Takva atipična specifičnost naglašena je zbog prolaznosti pamfletā, njihove sklonosti da prestanu da cirkulišu, da se zagube ili da se nepodeljeni gomilaju i pretvaraju u dokumente. I zaista, pamflet nije izložen zastarevanju samo od strane novih medija; on je oduvek smatran za predmet koji se može baciti, otpadak od imovine – kako ga je Tomas Bodli (Thomas Bodley) nazvao, u zabrani čuvanja pamfleta, u onome što će kasnije postati Oksfordska Bodlijeva biblioteka – kao medij koji „nije vredan čuvanja u jednoj takvoj Biblioteci”.²⁸⁹

Jedno tako jedinstveno postojanje, potaknuto destrukcijom, u stanju je da artikuliše i prikladnu političku vrednost, što bi moglo da se nazove, posle fetiša, jednom vrednošću „neprenosivosti”. Upravo to je vrednost koja je prožimala *56a Archive*. Pva otvorena arhiva i prostor za čitanje sa sedištem u socijalnom

centru u londonskom *Elephant and Castle* sadrži više od 10.000 naslova radikalnih efemernih medija – medija povezanih sa direktnom akcijom, anarhističkim, *queer*, skvoterskim, feminističkim i komunističkim politikama.²⁹⁰ Ustanovljena je 1991. godine, jednim delom i kao *posledica* efemernosti takvih medija, jer kao štampane stvari koje su cirkulisale mrežama radikalnih grupa i pojedinaca koji su koristili centar, neke od akumuliranih postale su klice za samu arhivu.²⁹¹

Suprotstavljajući svoje arhivarske prakse tendencijama u radikalnom bibliotekarstvu koje idu ka tome da očuvaju jednu seriju pamfleta u savršeno uvezanoj knjizi, Kris govori o prolaznosti i efemernosti kao fundamentalnom svojstvu ovih medijskih predmeta: „prolaznost zina ili pamfleta, o tome se upravo i radi. Zinovi dolaze do vas zato što hoće.”²⁹² Pamfleti „ostavljaju tragove” preko otvorenog niza susreta, i ti susreti su zapisani na njihovim telima.²⁹³ Pažnja koja se posvećuje upravo ovim detaljima biva jasna u tenziji spram konvencionalnih arhivskih imperativa za potpunošću i očuvanjem, ali umesto da tu tenziju razreši, *56a Archive* je drži otvorenom kroz artikulaciju kvaliteta efemernosti pamfleta u samoj arhivi. Materijali nastavljaju da pristižu uglavnom na neformalan način, i sama arhiva održava se na samoj granici raspadanja; džentrifikacija centralnog Londona takođe može doprineti nestanku kolekcije, ukoliko društveni centar bude zatvoren pod pritiskom vrednosti nekretnina i posledica klasnog čišćenja takozvane urbane regeneracije.²⁹⁴ Unutar arhive, naglasak se stavlja na taktilni odnos prema medijskim predmetima koji su tu sakupljeni, na „senzualnost”, i „svesni odnos prema stvarima”, takav koji dozvoljava kvarenje. Kako to Kris kaže: „Ono što mi imamo goli je minimum, a to je prostor prepun stvari. A onda vreme i klima rade šta već rade, ili žičci, ili...”²⁹⁵ (slika 11)

Daleko od toga da sugerišemo kako je temporalnost pamfleta samo ono trenutno, efemernost u ovom slučaju postaje, paradoksalno, kvalitet koji traje. To je kvalitet koji prožima predmet i boji njegove društvene susrete, dajući mu osećaj diskontinuiranosti i raznolikosti intelektualnog, političkog i neorganskog vremena. Benjaminova spekulacija da objekt otelovljuje vremena i osećaje povezane sa prethodnim vlasnicima i kontekstima ovde se ogleda u smislu povezanosti objekata sa, ili njihovog izražavanja, posebnih političkih događaja, pokreta ili kritičkih strujanja. Baš to je moment koji je naglasio i Adorno. Naj snažniji motiv u „Bibliographic Musings” jeste upravo razobličena knjiga kao jedinstvo u potpunom raskoraku sa oštećenim životom u emigraciji u kojem „[o]štećene knjige, knjige koje su bile razbacane naokolo i koje su morale da pate, jesu prave knjige”. Ali, on takođe daje komentar i o efemernim političkim medijima koristeći iste ove termine, samo ovoga puta skupa sa Benjaminovim ukusom za štampane rubove: „Revolucionarni leci i srodne stvari: izgledaju kao da su preživeli katastrofu, čak i kada nisu stariji od 1918. Gledajući ih, može se videti kako se ono što su želeli nije ostvarilo. Otuda i njihova lepota.”²⁹⁶ Štaviše, taj katastrofični kvalitet izgleda da je nešto unutrašnje ovim medijskim formama, jer to je „upravo ista ona lepota koju poprimaju optuženi u Kafkinom *Procesu*, oni čije je pogubljenje ugovoreno već od prvog dana”.²⁹⁷

Ovakva ocena očigledna je u Krisovim primedbama o arhiviranju radikalnih medija, iako za njega efemerni revolucionarni artefakt manje ima da zahvali melanholičnom afektu Adornovog osećaja prema lecima. Ovako Kris ocrtava snažan afektivni udar originalnih izdanja političkih štampanih stvari: „Kakav je to impuls? Ne govorimo ovde o sakupljanju trofeja. Govorimo o stvari koja ima želju za promenom, za revolucionarnom

promenom.”²⁹⁸ Iz perspektive Benjaminovog kolekcionara, trofej je integrisani objekt linearnog, istorijskog pamćenja; stvar, kako to Lesli kaže, „lovca na suvenire.”²⁹⁹ U Krisovoj formulaciji možemo da otkrijemo politički nagib ka jednom neodređenijem naboju, donekle nalik događajnom kvalitetu Benjaminovih kolekcionarskih objekata, gde je pamćenje nevoljno, „improvizovano, odskače od predmeta koji se slučajno susreću. Ono je lucidno, preverbalno i skopčano sa euforijom”.³⁰⁰ Ono što je ovde za jedan komunizam objekta najprivlačnije, jeste susret materije i nelinearnog vremena sa revolucionarnom prošlošću, nestabilna mešavina koju Delez i Gatari nastoje privesti svom (donekle protiv-intuitivnom) konceptu „spomenika”:

„ali spomenik ovde ne znači ono što čuva uspomenu na prošlost, već blok sadašnjih čulnih utisaka koji bivaju sačuvani samo zahvaljujući sebi samima i koji jednom događaju podaruju sklop koji ga veliča. Rad spomenika nije pamćenje, već fabulacija. [...] [On] uhu budućnosti poverava trajne čulne utiske koji ovaploćuju događaj: ljudsku patnju koja se neprestano obnavlja, ljudsku pobunu koja se uvek iznova javlja, borbu koja se uvek nastavlja.”³⁰¹

Ovaj naročiti intenzitet efemernog štampanog artefakta može da bude uništen, ironično, kroz napore da ih se očuva. Za Holijera, materijalistički dokument poseduje unutrašnju i afirmativnu povezanost sa efemernom egzemplarnošću, sa „onim što ne traje”, neprenosivim karakterom koji vidi i kao osobenost časopisa *Documents*.³⁰² Kada se podvrgne preštampavanju u komercijalne svrhe – radi očuvanja i ponavljanja u izdavačkim kolima *Istorije Umetnosti (Art History)* – časopis *gubi* svoju vrednost: „Ali upravo se kamikazama, najkratkotrajnijim pronalazačima avangarde, onim koji nisu ni dve zime dočekali, htela odati počast

preštampavanjem. Onaj koji dobija – gubi.”³⁰³ Ovo je problem koji isplivava i u konceptualizaciji političkog postera kakvog su razvijali *Atelier Populaire*, u okupiranoj *École des Beaux-Arts* tokom pariških događaja maja-juna 1968. godine, gde kažu da je nekih 600.000 šablonskih postera štampano u sito-štampi, u otprilike 350 različitih dizajn-predložaka.³⁰⁴ Za *Atelier Populaire*, povezivanje medija sa situiranim političkim praksama bilo je do te mere tesno da oni ne samo da su se protivili prodaji tih postera, ili odvaračajućem obraćanju pažnje na njihovu estetsku vrednost, nego su procenjivali da je čak i arhivsko očuvanje mimo samog događaja jedna vrsta narušavanja njihove singularne doslednosti:

„Koristiti [postere] u dekorativne svrhe, izlagati ih na buržujskim mestima kulture ili ih smatrati predmetima estetskog interesovanja krnji i njihovu funkciju i njihove efekte. Zbog toga je *Atelier Populaire* uvek odbijao da ih pusti u prodaju.

Čak je i njihovo čuvanje kao istorijskih dokaza određenog stadijuma borbe jedna izdaja, jer sama borba je od tolikog primarnog značaja da je pozicija „spoljašnjeg” posmatrača priča koja se neminovno odvija u rukama vladajuće klase.”³⁰⁵

Ne bih da poričem značaj ovog kretanja ka trenutnoj i neprizovljivoj potrošnji političke umetnosti u događaju. Ali, zaključak koji se odavde izvlači jeste to da je anti-arhivska konfiguracija izraz postojane vitalnosti objekta iz ‘68. i danas, vitalnosti koja artikuliše taj nad-istorijski događaj upravo u neprenosnom otporu efemernog objekta prema očuvanju.

Ukoliko je na ovaj način dopušteno samouništenje efemernih štampanih dela samerljivo jačini događaja,

onda se ono retko kada da odvojiti od širih društvenih snaga. U Italiji sedamdesetih godina XX veka, da uzmemo jedan primer, posedovanje radikalnih štampanih materijala redovno je korišćeno kao indikacija krivice prilikom masovnih hapšenja i istražnih postupaka protiv pojedinaca povezanih sa pokretom *Autonomia*, tako da je postala uobičajena praksa militanata da unište svoje lične arhive.³⁰⁶ A takav čin uništavanja nije bio samo pojedinačni čin. U slučaju Antonija Negrija, na temelju optužbi protiv njega za „objavljivanje i distribuciju pamfleta i *communiqués* koji huškaju na oružanu pobunu”, njegove pamflete kakvi su *Domination and Sabotage* i *Workers Party Against Work* uništio je sam izdavač, *Faltrinelli*.³⁰⁷ Naravno, prisustvo Države prilikom prakse uništavanja ni u kom slučaju ne negira pojam prema kom efemerni medijski objekti imaju svoje vlastito vreme.

Nepopularni pamfleti

Zbog svih svojstava koja sam ovde opisao, pamflet može da se shvati kao veoma zavodljiv objekt. I zaista, određena mera zavodljivosti prisutna je i u samoj njegovoj etimologiji, pošto je reč izvedena od grčke reči „*pamphilos*”, što znači „od svih voljen”, a prema glavnom liku jedne popularne ljubavne pesme iz dvanaestog veka, *Pamphilus seu de Amore*.³⁰⁸ Koncept komunističkog objekta slavi zavodljivost objekta, što bi trebalo da je već jasno, ali to ne čini nekritički: generička ljubav i popularnost mogu da budu problem, što je lekcija koju *Unpopular Books* uče kroz eksperimente u formi pamfleta. U ovom komunističkom izdavačkom projektu, pamflet je razvijen kao jedan nepopularan medij, kao manifest koji je u vezi sa čitalačkom „publikom” i prema robnom obliku.

Unpopular Books osnovao je Fabijan Tompset kasnih

sedamdesetih godina XX veka, jednim delom i kao proizvod njegove uključenosti u rad saradničke štamparske scene i *Rising Free* knjižare i štamparije (koja je objavila prvo jednotomno izdanje *Revolucije svakodnevnog života*, knjige Raula Vanegema [Raoul Vaneigem], knjige koja je pretrpela posledice slabog poznavanja materijala za povez, tako da je, prema Tompsetovim rečima, postala „autodestruktivna roba”, „savršena situacionistička knjiga: raspadala se dok ste je čitali”).³⁰⁹ Prva dva izdanja *Unpopular Books* pokazatelji su njihove donekle neortodoksne orijentacije: persijski prevod Rod Džounsovog (Rod Jones) eseja o fabričkim komitetima u Ruskoj revoluciji, objavljene 1979. godine u kritičkoj konstelaciji prema Iranskoj revoluciji; i rani tekst Žana Baroa (Jean Barrot) o „komunizaciji”, pod živopisnim natpisom kakvog se ne bi postideo ni jedan vodič za početnike: *Šta je komunizam*.³¹⁰ *Unpopular Books* objavljuju knjige i letke, ali pamflet je Tompsetov omiljeni medij, što ističe pozivanjem na tekstualni i fizički oblik pamfleta kao i na proces njegove proizvodnje: „Nije kabast, idealan je jer ga lako možete staviti u džep. Neće vam oduzeti puno vremena za čitanje, ali je to dovoljno dugo da biste do nečega došli. I to možete da postignete na sve te različite načine.”³¹¹ Možemo da započnemo i razmatranje nekog od tih „različitih načina” koji su *Unpopular Books* načinile i tako propitamo pamflete u odnosu prema, na prvom mestu, političkom problemu javnosti/publike, još jednom počinjući od medijske forme časopisa.

Zajedničko za časopis i formalnu organizaciju jeste potreba da okuplja i spaja značajnu publiku na način čitalaštva, tržišta ili članstva; ovo poslednje mahom je određena finansijskim zahtevima publikacije, dok, kasnije, predstavlja prevladavajući kriterijum samoocenjivanja kao prikladnog političkog entiteta. Nasuprot tome, niski proizvodni troškovi, fragmentarna

i povremena forma pamfleta oslobađa ga zahteva koji imaju časopisi, a tiču se udela publike. Ovo ga čini idealnim medijem komunističke štampe koja nastoji, kao što je to slučaj sa *Unpopular Books*, da preispituje ustaljene političke istine i tendencije političkih grupa i radikalnih subjektiviteta ka laskanju samima sebi – drugim rečima, da bude *nepopularan* – ali i da destabilizuje svaku političku zajednicu u koju bi i sama štampa mogla da preraste ako bi podlegla prestižu koji prati takve izazove. Apel za intelektualnom autonomijom u tom pogledu zaista je osetan, bez obzira na uobičajenu privlačnost dogmi u političkim krugovima, ali tako samovoljno nepopularan pristup političkoj zajednici zahteva dalje razjašnjenje.

Može izgledati da je ime *Unpopular Books* perverzan naziv za jedan komunistički izdavački projekat, pa opet jedan od njegovih izvora je jedna Marksova napomena: „Obojica se podsmevamo popularnosti.” To je napomenuo povodom rastućeg kulta ličnosti njega i Engelsa sedamdesetih godina XIX veka, i umesto toga je istakao određenje komunizma kao *ravnomerno raspoređenog* i *samokritičkog* procesa, procesa koji se čuva bilo kog određujućeg centra privlačenja. Ova napomena postala je deo i Kamatovog i Koluovog spisa „On Organization”, teksta koji je uključen u knjigu *Capital and Community* u izdanju *Unpopular Books*.³¹² A ovo je samo jedno od mnogih dela koja su objavljena u *Unpopular Books* a tiču se komunističke teorije koja proširuje ovaj Marksov „nepopularni” uvid, koji daje podstrek komunizmu kao kritičkom pokretu imanentnom promenjivim granicama kapitalistikih društvenih odnosa, a ne kao privilegovanom političkom subjektu, organizacionoj formi ili repertoaru ideja.³¹³ Bilo koja od ovih vrsta popularnosti samo bi poslužila da se zatvore promenjive granice komunizma i od ovoga napravi jedan ograničen identitet; ili, kako to u *Unpopular Books* kažu (ako mi

je dozvoljeno da poopštim jedan komentar povodom stalnih poziva Situacionističke internacionale): „popularnost” jedne kritičke pozicije pokazatelj je „činjenice da revolucionarni pokret još uvek mora da prevaziđe [svoje] slabosti.”³¹⁴

Ako je komunistička kritika društvenih odnosa usmerena protiv postvarenih subjektiviteta, organizacija i ideja, ona je okrenuta i protiv robnog oblika objekta; ovo je druga dimenzija nepopularnosti pamfleta. Obaveštenje za štampu povodom *Mémoires* Gija Debora, knjige diverzije (*détournement*) uvezane u šmirgl-papir, utemeljuje ovo delo kao „nepopularnu knjigu”, i to ne na području njenog tekstualnog sadržaja, nego po pitanju njenog robnog oblika:

„u vreme u kom se sve civilizovane nacije bore da steknu što veću popularnost, koristeći se industrijskim dizajnom i masovnom proizvodnjom umetničkih predmeta i kućnog pribora na svetskom tržištu, jedna veoma nepopularna knjiga mnogo je potrebniji raritet. [...] Ima previše plastike, nama je draži šmirgl-papir.”³¹⁵

Čak i ako ovo nije direktan izvor imena *Unpopular Books*, ne može se reći ni da je neka neumesna asocijacija, jer Tompset je odigrao značajnu ulogu u kritičkom usvajanju situacionističkog mišljenja, napokon i kao (re)osnivač LPA u ranim devedesetim godinama prošlog veka (LPA je organizacija koja je prvobitno istovremeno i osnovana i prekomponovana pošto se spojila sa Letrističkom internacionalom i Međunarodnim pokretom za imaginistički Bauhaus, prilikom osnivanja Situacionističke internacionale). Štaviše, ovakvo rezonovanje protiv „popularnosti” knjige kao robe ima svoje mesto u davanju imena *Unpopular Books*, pošto se ujedno radi i o poigravanju sa imenom i poslovnim modelom lanca marketa za mase koji se zvao *Popular Book Centre* (Centar

popularne knjige) koji je u to vreme bio raširen po londonskim poslovnim četvrtima, sa izlozima u kojima su bili istaknuti natpisi koji su prikladno arikulisali ekonomsku dimenziju onog što je popularno: „CENTAR POPULARNE KNJIGE / SVE DOSTUPNO U POLA CENE / POVOLJAN KREDIT ZA SVE KNJIGE KUPLJENE OVDE”.³¹⁶

Pa ipak, ako je, kao što je to slučaj sa *Mémoires*, komunistički oblik izdanja *Unpopular Books* i konstituisan na terenu robnog oblika, on je više u vezi sa idejama i praksama Asgera Jorna koji je, suprotno Deboru posle njihovog razlaza u Situacionističkoj internacionali, zadržao posvećenost komunizmu umetnosti i proizvodnje – prema „ljubavi jednog materijaliste prema materiji”, kako to sam Jorn kaže.³¹⁷ U slučaju *Unpopular Books*, ova posvećenost materiji ogleda se i kroz angažovanje u umetnost i štamparske konvencije kao i u sredstva pomoću kojih se komercijalne i političke vrednosti artikulišu štampanim stvarima. Tako, govoreći o radu i vrednosti štampanja, Tompset komentariše: „kada god čujete termin opredmećeni rad, pomislite na stvrđnuto mastilo. Isto to rade i svi ostali štampari. [...] gledamo štamparsku presu dok njome prolazi papir i zamišljamo je kako utiskuje vrednost na te komade papira.”³¹⁸ Materija koja je ovde „opredmećena” i „utisnuta” složena je, i sastoji se od dimenzija koje su i *apstraktne* koliko su i konkretne, dimenzije koje mogu da se zahvate samo pomoću mišljenja – kritikom robnog oblika. To jest, Tompset se poziva na konkretne dimenzije apstraktnog rada, u kojima cirkulacija štampane robe određuje i formu i vrednost opredmećenog rada kao i mastila uloženog u njenu proizvodnju (što je primedba koja ima određenu istorijsku prođu, s obzirom da je, kako sam napomenuo u prvom poglavlju, štampa odigrala središnju ulogu u pojavljivanju društvenog oblika apstraktnog rada, kroz njegovu vodeću ulogu u mehanizaciji zanatstva i odvajanju estetskih aktivnosti

od tehničke prakse).³¹⁹ Ali, Tompset istovremeno ukazuje i na nešto drugo u okviru samog procesa štampe, na vrednosti mastila i papira koje se, u meri u kojoj se i dalje razvlači sa robnom formom štampanih predmeta, mogu razumeti i kao svojevrsni fetišizam anti-robe (slika 12).

Kao primer političkog investiranja *Unpopular Books* u ove dimenzije stvari i vrednosti, uzimam pamflet čije se autorstvo pripisuje Jornu. *Open Creation and its Enemies* sadrži Tompsetov engleski prevod Jorinovog teksta pod istim imenom kao i njegov tekst „Originality and Magnitude (on the System of Isou)” sa uvodom Ričarda Esekse (Richard Essex) (što je jedan od mnogobrojnih pseudonima koje je uzimao Tompset u svojim nepopularnim podražavanjima autorstva i prestiža).³²⁰ Pamflet je konstituisan kroz promišljanje (refleksivnost) sopstvene materijalne forme na način da se ponavlja bibliografska samosvest koju Rejmond prikazuje kao zajednički motiv ranomoderne kulture pamfleta, sa posebnom pažnjom koju poklanja njenim robnim odnosima.³²¹ Tompset ga je, što je neobično za pamflet, čak i registrovao u ISBN sistemu i predao kopiju u *British Library*. Na taj način on je smešten i vrednovan unutar komercijalnog polja knjige kao jednoobrazne i određene razmenjive robe – i mi treba da se prisetimo da su upravo to ona standardizacijska svojstva štamparske tehnologije koja su omogućila da se Gutenbergova knjiga nametne kao uzor za modernu robu, s obzirom da se radi o prvom jednoobraznom i ponovljivom masovno proizvedenom predmetu.³²² Ali, pamflet *Open Creation* istovremeno dovodi u pitanje ovaj režim, poigravajući se mehanizmima koji ga čine standardizovanim i određenim entitetom. Pamflet je odštampan uz kontroverzu smeštanja pod ISBN pravila sa dve različite korice (iako su, zbog doslednosti čitavog pamfleta – „osobene mešavine dvaju boja”, „i ujednačene vlažnosti koja se propušta na papir” – u isto vreme

postavljeni na istu ploču A2 formata).³²³ „Beleška za bibliotekare” na poleđini svake od njih upućuje na to da je korica samo zaštita za tekst u njegovom prelaženju iz ruke u ruku i da bi je trebalo uništiti kako bi se izbegla zabuna kod bibliotekara koji dolaze. Čak i unutrašnjost svake od korica najavljuje različita nova izdanja *Unpopular Books - A Trip to Edzell Castle* i *An English Hacienda* - koja ostaju neobjavljena, pa se tako baca senka sumnje na autorstvo i pouzdanost koji se tradicionalno povezuju sa institucijom izdavača i samim činom štampanja nekog izdanja.

Dakle, pamflet *Open Creation* nije autonomni entitet u potpunosti izvan strukturalnih obrazaca komercijalne knjige - takva formulacija ne bi se ukalapala u tezu o fetišizmu komunističkog objekta, koji je, ukoliko se i nadalje navlači sa kapitalističkim odnosima, uvek i operativan u njihovim okvirima. Umesto toga, on dostiže svoj posebno snažan izražaj materije i vrednosti, operišući tu kao jedna *neoperativna mimika* koja otvara procep u protokolima i institucijama koje sačinjavaju knjigu kao robu. U isto vreme, ovaj pamflet direktnije se sudara sa robnim oblikom knjige. Pamfleti *Unpopular Books* imaju istaknutu cenu, ali nemaju razmensku vrednost; u njih nije uloženi nikakav kapital sa namerom da ostvari višak vrednosti od prodaje. A što se tiče rada uloženog u njihovu proizvodnju, oni su često proizvođeni u vreme pauza u komercijalnom štampanju. Ovo bi se moglo posmatrati kao ukradeno vreme „neotuđenog” rada, ali bolje je ako se razume kao savremena instanca *rasklapanja* rada i njegovih identiteta koje Ransijer, kako sam ranije rekao, naziva „noćima rada”; beg od rada koji, paradoksalno, razotkriva nemogućnost takvog bega pod kapitalističkim društvenim uslovima. Tompset takođe naglašava proizvodnju i potrošnju pamfleta kao konstitutivnu za „potlač” - neproizvodno širenje ekstravagantnog poklona - iako za razliku od

uzajamnog obavezivanja unutar ekonomije potlača, LPA preferira da potajno ubaci svoje pamflete u knjižare i radnje sa dobrovoljnim priložima na koje nalete tokom svojih ekskurzija, što je jedan način ne-ugovorne distribucije koju Tompset naziva „negativnom krađom iz prodavnica”.³²⁴

Nije li onda ovo jedan zavodljivi objekt, baš kao što je to i roba? I da i ne. Objekt u obličju robe univerzalno je zavodljiv, on poseduje jednu vrlo „empatičnu dušu”, kako to Benjamin kaže: „Kada bi duša robe, koju Marks povremeno u šali pomene, zaista postojala, bila bi to najempatičnija duša koju je moguće susresti u sferi duša, jer bi ona morala u svakome da vidi kupca u čijim rukama i kući bi da se ugnezdi.”³²⁵ Suprotno ovome, *Open Creation*, kao i ostali malotiražni pamfleti, niti zahtevaju komercijalnu razmenu niti vrednuju rad na svojoj proizvodnji, tako da nema potrebu za time da bude potrošen samo zbog obrta sredstava, te može da izbegne jednom takvom ekspanzivnom zahtevu. Nasuprot dominantnom načinu trženja komercijalnih knjiga danas (čak i najtežih teorijskih i kritičkih dela), on „ne zahteva čitalački pristup”, kako to kaže i Malarme.³²⁶ Oslobođen ovoga, njegova založenja – koja to nesumnjivo jesu – mogu da iskrsnu iz njegovih neuređenih susreta, sa svim stepenovanjima afekata do kojih susret dovodi.

U nekima od ovih susreta pamflet će posedovati i nešto od događajnog kvaliteta, kao što je naglašeno u ranijem reizdanju *Open Creation*. Pamflet iz 1994. godine zapravo je prepravljeno izdanje; u predgovoru stoji napomena da je verzija objavljena godinu dana ranije u tiražu od pedeset komada kako bi ih se ponelo na put na ostrvo Kalaniš (u arhipelagu Spoljašnji Hebridi), koji je LPA organizovala kao događaj povezan sa komemoracijom povodom Jornove smrti. Postoji ritualna dimenzija u Kalaniškom izdanju – ima nešto

„talismansko” u Tompsetovim rečima – koja intenzivira događajni aspekt antirobnog fetišizma pamfleta. Za razliku od prepravljenog izdanja, ovaj pamflet nije neko podražavanje u krugovima razmene knjige kao robe, već jedan artefakt isključivo vezan za svoj događaj, gde događaj može da bude opisan – terminima koje Jorn upotrebljava u *Open Creation* – kao „stalnost intenziteta i jedinstveni osećaj propagiranja procesa”.³²⁷ Ovo događajno bivanje zapisano je u predgovoru za pamflet sa osvrtom na njegovo izdavanje i ekskluzivnu distribuciju, i usaglašeno je sa kopijom koju je Tompset držao u zatvorenoj koverti, koja je poslata iz Kalaniša na dan njenog objavljivanja.³²⁸

Iz razloga koje sam ranije naglasio, ja sam izbegao da direktno komentarišem sadržaj pamfleta kojima se bavim. Ali sada mi deluje kao podesno da zaključim poglavlje napomenom kako ova događajna dimenzija same stvari predstavlja središnje mesto argumentacije u tekstovima obuhvaćenim *Open Creation pamfletom*. Jor nova karakterizacija događaja prethodno opisanog, deo je doprinosa ovog teksta jednoj matematičkoj topologiji komunizma. Rečeno Jor novim topološkim jezikom, događaj predstavlja imanentno učestvovanje u organskim i neorganskim silama sveta – „jedan višedimenzionalni kosmos na površini, baš kao linija i tačka”, „transformativna morfologija jedinstvenog” – postavljenog nasuprot perspektivi monokla i odvajanju oblika i podloge, objekta i subjekta, prostora i vremena propagiranih od strane Euklidove geometrije, i koji prožima javno mnjenje kapitalističke kulture.³²⁹ Događaj, dakle, nalazimo istovremeno i u medijskom obliku *Open Creation* i u njegovom testualnom sadržaju. On je instanca mimetičke razmene između ova dva, i time predstavlja – u smislu da prosleđuje intenzivne materijalne kvalitete pamfleta kao praktične kritike robnog oblika – komunistički objekt.

*

Jornov tekst, takođe, uvodi i novi termin, koji može nam da završnu reč za ovo poglavlje. Može li pamflet *kao* komunistički objekt/predmet da bude jedan *topološki* entitet? Jorn se takvom pojmu ne bi protivio. On je posmatrao intenzivne morfologije u predkapitalističkim figurativnim i dekorativnim motivima, u ekspresionističkom slikarstvu, skulpturi i, iako o tome ne teoretizira direktno, u štampanim knjigama, jer njegovi rani radovi u saradnji sa Deborom i izdavačem *Permild and Rosengreen – Fin de Copenhague i Mémoires* – sigurno mogu da se posmatraju u topološkom ključu, sa svim njihovim izuvijananim i nelinearnim stranicama od aproprisanih vizuelnih i tekstualnih materijala.³³⁰ Ali ja želim da koristim oblik topologije zarad drukčije poente. To je termin koji provocira um da misli na više napredno-tehnoloških polja nego štampane stvari, na polja koja su generisala neku vrstu topološkog predmeta koji Delez, posle Bernarda Kašea (Bernard Cache) naziva „objektilom”, objektom u procesu neprestanog uobličavanja. Ontološke i industrijske karakteristike objektila su sledeće:

„On se ne odnosi ni na početke industrijskog doba niti na ideju standarda koja je i dalje isticala neki vid suštine i nametala zakon stalnosti (‘predmet proizveden od masa i za mase’), već na naše trenutno stanje stvari, u kom fluktuacija normi zamenjuje stalnost zakona; u kom objekt pretpostavlja neki prostor u kontinuumu na temelju varijacija; u kom industrijska automatizacija ili serijska mašinerija zamenjuju presovane oblike. Novi status predmeta ne odnosi se više na prostorni kalup – drugim rečima, na odnos forma-materija – već na temporalnu modulaciju koja podrazumeva kako početke kontinuiranih varijacija materije, tako i stalni razvoj forme.”³³¹

Objektil je ovde čvrsto situiran u polje napredne, kompjuterski modifikovane proizvodnje i dok ovde deluje kao da mu se pripisuje pozitivan ton, čitaoci Deleza prepoznaju terminologiju ove stalne promenljivosti kao onu koja, u kasnijim esejima, predstavlja suštinu postdisciplinarnе kontrole. Objektil, dakle, jeste robni predmet postfordističkih režima akumulacije. Da li želimo da povežemo pamflet i komunistički objekt sa tako rafiniranim svojstvom savremenog kapitalizma? Postoje jako dobri razlozi za tako nešto, jer to nam omogućava kritičku interakciju između post-digitalne forme pamfleta i savremenih formacija robe. Nema ničega čudnog u pravljenju jedne takve veze, jer Delez nastavlja sa svojim opisom objektila napominjući kako ovaj modulacioni kvalitet, zapravo, ne predstavlja ništa drugo do Lajbnicovu monadu, u njenim polimorfnim nabiranjima i raz-vijanjima. Drugim rečima, topološki kvaliteti materije ne pronalaze se samo u najmodernijim tehno-kulturnim formama – u „virtuelnim objektima” i „intenzivnim ordinatama” o kojim raspravljaju Skot Laš (Scott Lash) i Silija Luri (Celia Lury) obuhvatajući brendirane predmete nove „globalne kulturne industrije” – čije izvršne i događajne snage uključuju i lukavi spoj tržišne logike i afektivnih, libidinalnih struktura, intenziviranja rada i naprednih formi preduzetničkog samopotčinjavanja.³³² Topološke kvalitete materije takođe možemo naći i u mnogo neupadljivijim predmetima; u našem slučaju, u papirnim naborima štampanih pamfleta, u njihovom efemernom trajanju, u sraslosti politike, materije i vremena u njima, u njihovim efektima fetiša, efektima njihove nepopularnosti, i u mimetičkim bleescima razmene između značenja i forme. I upravo na ovom mestu topološki proces ima očiglednu kritičku, antikapitalističku orijentaciju, manifestujući se ne kao roba, već kao drug, kao komunistički objektil.

3. POGLAVLJE

KOREN, FASCIKLA, RIZOM: FORME I STRASTI POLITIČKE KNJIGE

Nema razlike između onoga o čemu knjiga govori i načina na koji je napisana.

– Žil Delez i Feliks Gatari

Uloga knjige kao medijuma u nastajanju političke kulture moderne nacije-države bila je tema velikog broja istraživanja.³³³ Mnogo manje pažnje je posvećeno njenom položaju u vanparlamentarnoj političkoj kulturi, ili – a time ću se baviti u ovom poglavlju – kritici forme i funkcije političke knjige. Jedan od retkih izuzetaka može se naći u Delezovom i Gatarijevom eksperimentalnom filozofskom delu, *Hiljadu platoa*, drugom od dva toma njihovog zajedničkog projekta sa podnaslovom *Kapitalizam i šizofrenija*. U ovoj jedinstvenoj filozofskoj analizi politike štampane reči uobičajeno shvatanje knjige kao generičkog instrumenta svetovnog prosvetiteljstva zamenjuje se slikom knjige kao ispunjenog i ambivalentnog materijalnog entiteta, isprepletenog sa prilično uznemirujućom strašću, strašću koja se isto tako javlja i u knjigama koje polažu pravo na radikalne učinke. Veoma kritični prema dominantnom obliku knjige i njemu odgovarajućim semiotičkim i subjektivnim sistemima, što oni nazivaju „knjigom-korenom”, Delez i Gatari razvijaju niz koncepata za potpuno materijalističko razumevanje ovog medijuma i njegove politike, ukazujući na mogućnosti suprotnog pojma, „knjige-rizoma”. Upravo istraživanje ovih pojmova, kroz konkretno korišćenje pojedinih knjiga, biće sadržaj ovog poglavlja, jer problematika anti-knjige je razmatrana kroz analizu korena i rizoma, što čini možda najmoćniju savremenu filozofiju na temu materijalne politike knjige, a koja je do sada dobila vrlo malo kritičkih komentara.

Kao što sam rekao u prvom poglavlju, materijalnost o kojoj govorim je složena i nova. Materijalnost nije

stalna osobina knjiga, nego promenljivi proizvod njihovih fizičkih, čulnih, tekstualnih, konceptualnih, vremenskih i afektivnih materijala i odnosa. Dobro je poznato da je najviši domet Delezovog i Gatarijevog rada upravo razmatranje pune složenosti materijalnih odnosa. Upravo po korišćenju ovog materijalizma za razmatranje politike knjige njihova kritika se najviše razlikuje od drugih u kanonu poststrukturalističke filozofije koji su se bavili knjigom; kod Deride i Blanšoa, najpoznatijih među njima, „knjiga u dolasku” svakako se uključuje među formalne osobine knjige, ali tu *tekst* i *pisanje* imaju jedinstvenu moć transformacije. Blanšo: „Knjiga: varka kojom se pisanje približava *odsustvu knjige*”.³³⁴ Derida: „Ako razlikujem tekst od knjige, rekao bih da uništenje knjige, kakvo je sada u toku u svim oblastima, ogoljava površinu teksta.”³³⁵

A ipak, uprkos Delezovom i Gatarijevom materijalističkom određivanju knjige – a u *Hiljadu platoa*, koji su njihov eksperiment sa knjigom-rizomom – oni zapravo obraćaju malo pažnje na konkretne forme i materijale štampanih stvari, suviše često ostavljajući tipologiju knjige isključivo u oblasti koncepta. Ovo je u značajnom kontrastu sa, recimo, Delezovim istraživanjima filma ili slikarstva, gde se filozofska angažovanost odvija kroz blisku artikulaciju sa konkretnim specifičnostima medijuma filma i boje.³³⁶ Mislím da nije preterano odvažno pretpostaviti da krivicu zbog ovakvog pada u apstrakciju treba svaliti upravo na pleća materijalnih i formalnih svojstava knjige o kojima Delez i Gatari upravo toliko toga otkrivaju. Suprotno takvoj tendenciji apstrahovanja, ovo poglavlje se bavi upravo materijalnim i formalnim odlikama na način koji će zadržati bogatu materijalnost knjige u središtu rasprave, doprinoseći tako razumevanju političke knjige koja je potpuno angažovana oko pitanja svojih konkretnih oblika. U tom smislu, poglavlje odmah postavlja obrise Delezove

i Gatarijeve tipologije knjige i koristi se ovom da proceni materijalne odlike četiri konkretna dela: *Crvene knjižice* Mao Ce Tunga, ruskih futurističkih knjiga, papirnih „čini” Antonena Artoa i samoprogllašene „anti-knjige” Gija Debora i Asgera Jorna, *Mémoires*.

Možda se već pitate koliko je mudro analizirati zajedno tako raznorodna dela, od kojih samo Maova knjiga ispunjava konvencionalne kriterijume za ono što ovde nazivam „političkom” knjigom (ostalima više odgovara analitički okvir kulturne avangarde). A jedno od ovih dela, Artoove „čini”, ne bi se ni pod kakvim normalnim pravilima klasifikacije moglo podvesti čak ni pod „knjige”, jer se radi o artefaktima na po jednom listu papira koji su mnogo bliži pismima ili slikama na papiru. Pa zašto sam onda okupio tako heterogenu grupu? Maova knjiga je uključena uglavnom zato što predstavlja paradigmatički primer političke knjige-korena, a ipak je knjiga o kojoj je pisano veoma malo – što je vrlo neobično, s obzirom na njenu ogromnu prodaju i globalni uticaj. Istraživanje *Crvene knjižice* takođe predstavlja i priliku da poboljšam razumevanje komunizma koji je sporedna tema u ovoj knjizi, u ovom slučaju kroz kritiku maoizma i Kulturne revolucije, političko-filozofskog sistema i istorijske sekvence koja je imala nimalo beznačajan uticaj na savremene napore da se oživi takozvani komunizam u našem vremenu. Ostala dela koja su navedena su odabrana zbog toga što su istovremeno i jedinstveni eksperimenti u obliku knjige i pisani materijal, i pritom vrlo privlačni primeri za razmišljanje o konceptu knjige-rizoma. Sama heterogenost ovog skupa je ono što ga čini zanimljivim, jer nikako nisam želeo da načinim jedinstvenu grupu knjiga-rizoma; Delez i Gatari, dobro je poznato, nemaju odbojnost prema nalaženju vrednosti u otvorenim skupovima raznorodnih elemenata. Što se tiče Artoovih čini, one remete klasifikacionu šemu poglavlja u *Anti-knjizi*, koja grupišu

materijal oko materijalnih formi pamfleta, knjige i časopisa - a to nije loše, jer ako pri odabiru strukture ovog poglavlja želim da iskažem nešto o konkretnosti ovih oblika (suprotno normativnim moćima klasifikacije „knjige” u svim oblicima tekstualnog napisa) nipošto ne želim da utvrdim nekakve stroge granice između njih. Ali ako uzmemo da „knjiga” označava apstraktno delo, kao što zaista često i jeste, onda Artoove čini ovde lako mogu naći svoje polje primene.

Obmanjivačka strast knjige

Pri imenovanju tri komponente „mašine pisanja” Franca Kafke - pisama, kratkih priče i romanâ - Delez i Gatari isključuju njegove dnevnike, jer ih označavaju kao „sam rizom” koji „dodiruje sve” kao energetska središte Kafkinog dela u celini.³³⁷ Ja neću tvrditi baš to isto za nedavno objavljene odlomke iz Gatarijevog dnevnika, koji se tiču pisanja i objavljivanja *Anti-Edipa*. Ipak, *The Anti-Oedipus Papers (Spisi o Anti-Edipu)* povezuju tu knjigu sa psihološkim, društvenim i tehničkim miljeom njegove kompozicije i recepcije, pružajući uvid ne samo u „mašinu pisanja” samih Deleza i Gatarija - za koju se ispostavlja da zavisi od složenog i libidom ispunjenog „toka teksta” pisama, beleški o knjigama, teoretskih spisa, intimnih dnevničkih zapisa koje je Gatari slao Delezu, pomalo kompulzivno, preko Fani Delez (Fanny Deleuze) - već i u život same te knjige.³³⁸ Među razmišljanjima o takvim pitanjima kao što su štetni uticaj *Anti-Edipa* na njegove odnose sa Lakanom („Hteo je da vidi rukopis. Zaklonio sam se iza Žila, koji želi da mu pokaže samo ono što je potpuno završeno [...] Nemoguće je da se izvučem. Poziv na večeru, sledeće nedelje, da se otkriju karte”), ili njegovih strahova da će postati priznati pisac upravo zbog pisanih reči („Plan konzistencije pisanja ne propušta ništa, svaki udarac se računa. Od toga mi se jebeno ježi kičma”),

Gatari ovako komentariše prijem knjige: „*Anti-Edip* se širi kao militantna knjiga.”³³⁹ Odmah intuitivno znamo šta takva formulacija znači: „militantna knjiga” će biti prihvaćena u oblastima političke misli i prakse pre nego, recimo, u isključivo akademskim krugovima ili na širokom tržištu knjiga, i tamo će je intenzivno koristiti, te će za posledicu imati intervenciju i konsolidaciju u političkom okruženju. Jasno je da Gatari ovde ne lamentira nad „militantnim” načinom potrošnje ove knjige. *Anti-Edipom*, kao što je dobro poznato, Delez i Gatari su želeli da uvedu prelom u „frojdo-marksizam” i to na praktičnom nivou; kao što kaže Fukoov uvod, „*Anti-Edip* (neka mi njegovi autori oprostite) je knjiga o etici.”³⁴⁰ A ipak, Delez i Gatari ne bi trebalo da se suviše lako slože sa pojmom militantne knjige, jer represivna subjektivnost pojma „militantan” je tema koju *Anti-Edip* naširoko kritikuje. Neodređena ambivalentnost prema takvoj knjizi u *Anti-Edipu* postaje oštra kritika u narednom tomu, gde tvrde da je politička knjiga prepletena sa religijskim modelom podjarmljivanja koji se sastoji manje od inventivne politike a mnogo više od autoritativne monomanije.

Od prvih stranica *Hiljadu platoa* čitalac se susreće sa neobičnom tipologijom tri tipa knjiga: „knjiga-koren”, „fasciklarna knjiga-koren” i „knjiga-rizom”. Radi se o tendencijama ili sistemima organizovanja u oblast knjige, a ne o kategorijama koje se uzajamno isključuju; u svakoj konkretnoj knjizi može se očekivati njihovo zajedničko prisustvo i interakcija, mada sa različitim stepenima naglašenosti. No, za Deleza i Gatarija, dominantna tendencija, u tolikoj meri da predstavlja „klasičnu” figuru ovog medijuma, jeste knjiga-koren.

Knjiga-koren je znakovna celina, zatvoren i dovoljan entitet sačinjen kao slika sveta, u kom se uzima kao zastupnik istine i mesto autoriteta, a njene

enciklopedijske pretenzije postižu duhovno jedinstvo sa totalizujućom rečju Božjom. Takva formacija je prisutna u svetim tekstovima judaizma, hrišćanstva i islama. Ograničiću raspravu na hrišćanske izraze: prema Frensisu Bejkonu (Francis Bacon) u *Napretku učenosti* iz 1605. godine, Bog je obezbedio dve knjige: jedna je Sveto pismo, koje otkriva Božju volju, a druga su stvorenja – poznatija kao „knjiga prirode” – koja pokazuje njegovu moć.³⁴¹ Ove knjige postoje u imitativnom odnosu komplementarnosti, gde su osnovni oblici kakvi postoje u prirodi oslikani i u univerzalnoj knjizi *Svetog pisma*. Ranije, 1550, u *Primera parte de las diferencias de libros que hay en el unicerso*, Aleho Venegas (Alejo Venegas) je zamislio knjigu kao „barku” i „skladište” božanskog znanja. Kao što objašnjava Volter Minjolo, za Venegasa „ljudska knjiga ima dve funkcije: da spozna Tvorca Vaseljene čitanjem Njegove Knjige i da, u isto vreme, cenzuriše svaki ljudski izraz u kojem se Đavo manifestuje diktiranjem lažnih knjiga.”³⁴²

Osnovna struktura knjige-korena se jasno vidi u temeljnim izlaganjima same knjige. Kako stvara *imitativnu* sliku prirode, knjiga predstavlja, po zakonu refleksije, *podelu* između knjige i sveta. Odvojena od sveta i, kao takva, besprekorna u svojoj duhovnoj autonomiji, knjiga je takođe i činilac *autoriteta*, kao što je jasno kod Venegasa: „barka” knjige istovremeno nameće pokornost reči Božjoj i osigurava nas od „lažnih knjiga”. U ovakvoj strukturi knjige kao duhovnog autoriteta možemo naći i izvor za *podelu* između teksta i materijalne forme i pritom klevetanje ovog drugog, koje je tako često odlika savremene kulture knjige. U tome leži i priča o Reformaciji. Uticajna odlika hrišćanskog poštovanja knjige u Srednjem veku poprimila je aristotelovski oblik poklapanja istine i bića, sa „kvazi-sinonimijom [...] između *pagina* i *doctrina*, *liber* i *scientia*.”³⁴³ No, sa Reformacijom stvari su krenule

drugim tokom. Kao što je pokazao Džejms Kirni (James Kearney), za Martina Lutera materijalna knjiga je bila deo palog sveta, znak da je čovečanstvo izgnano iz direktne komunikacije sa Rečju Božjom. Kao što Luter kaže: „da je Adam ostao nevin, ove propovedi bi bile kao Biblija za njega i za sve nas, i ne bi nam bili potrebni papir, mastilo, pero i ovo beskrajno mnoštvo knjiga koji nam danas trebaju.”³⁴⁴ Prema tome, pozornica je spremna za ocrnjivanje forme u korist sadržaja, kao što su protestanti suočeni sa „nemogućim položajem stavljanja svoje vere u aspekt palog sveta kako bi pomogli sebi da prevaziđu stanje palih.”³⁴⁵

Nastavljajući sa sastavnim delovima koncepta knjige-korena, iz Venegasove barke autoriteta jasno je da postoji ovozemaljski *subjekt* sadržan u istini i autoritetu knjige koji bi bili pridruženi reči Božjoj. Tu postoji tendencija prema osobenoj *strasti*, koju Delez i Gatari nazivaju „monomanija” „knjige kao početka i kraja sveta”.³⁴⁶ Time naglašavaju strasnu subjektivnost knjige kroz procenu mesta knjige u semiotičkom sistemu, što nazivaju „postznakovni režim znakova”. Nešto kasnije ću prikazati kineski maoizam kao primer ovog postznakovnog režima, ali korisno je da prvo iznesem njegove glavne karakteristike.

Grešimo kada mislimo da je naš lingvistički ili znakovni sistem, u kome se znaci sastoje od arbitrarnih odnosa između označitelja i označenih u beskrajnim lancima razlikovanja, po bilo čemu jedinstven ili privilegovan u istoriji izražavanja. Zapravo, Delez i Gatari tvrde da postoji mnogo različitih semiotičkih sistema, ili „režima znakova” među kojima je „postznakovni” režim (nazvan i „strasni, subjektivni” režim) posebno pogodan za raspravu o knjizi. Kao analitički drugačiji od znakovnog režima (mada je retko i empirijski tako; sva društva imaju mešovite semiotike), postznakovni

režim znakova je „aktivan“ a ne „ideacioni“ semiotički sistem. Što će reći, ne odlikuje ga beskrajni ciklus tumačenja znakova, nego „koncizna formula“ koja odgovara strastvenom, subjektivnom postupku. U znakovnom režimu, zrakasta mreža znakova je ukotvljena u centrima autoritativnog tumačenja (sveštenik, politički vođa, despot), a tačke njegovog raspada su duboko opterećene negativnom vrednošću žrtvenog jarca. Suprotno tome, u postznakovnom režimu, ova znakovna mreža je labava, a žrtveni jarac zadobija pozitivnu vrednost. Umesto despota, pojavljuju se lokalne „tačke subjektivnosti“ koje su konstituisane kroz izdaju dominantnih društvenih odnosa i semiotičkog kôda kao i kroz izvesnu monomaniju koja navodi subjekt na vektor strasti kroz niz konačnih linearnih postupaka, i pritom je svaki privučen sopstvenom kraju, kao „crnoj rupi“. Ovakva je semiotika bekstva Izraelićana iz Egipta, semiotika Kaina i Jone, gde se odnos prema Bogu konstituiše kroz bekstvo i izdaju, „u kojem pravi čovek nikada ne prestaje da izdaje Boga baš kao što Bog izdaje njega.“³⁴⁷ Isus, kažu Delez i Gatari, u ovome ide najdalje: „on izdaje jevrejskog Boga, izdaje Jevreje, a njega izdaje Bog („Zašto si me napustio?“), izdaje ga Juda, pravi čovek.“³⁴⁸ Ali, mi ovde nemamo posla samo sa Bogom. Postoji mnogo primera strasnog bekstva: izdaja hrane u slučaju anoreksičara; strasni beg kod fetišista, gde je cipela tačka njegove subjektivizacije; monomanija svakog para. Što se tiče samih semiotičkih izraza, oni stvaraju strasni subjekt kroz udvostručavanje ili obuhvatanje „subjekta iskazivanja“, onog ko emituje znake, proroka, i „subjekta iskaza“ ljudi u bekstvu, koji su ograničeni rečima onog prvog i ponašaju se kao u „reduktivnoj eholaliji“ kao njegov sabesednik i jemac.

Kad se pokrene bekstvom, označavanje je tada neukotvljeno i pokretno, i zato mu je potreban pokretan teren: Zavetni kovčeg, „ništa više do malog

prenosivog paketa znakova”, a ne više Hram.³⁴⁹ I tako, u formulama orijentisanim ka akciji u postznakovnom režimu, pojavljuje se knjiga kao kvintesencijelni objekat pokretne signifikacije (slike 13 i 14). Delez i Gatari kažu da ovde knjiga gubi svoj u osnovi usmeni, „neknjiški” karakter sa spoljašnjim osloncem u bogu ili despotu, i umesto toga počinje da internalizuje svet kao početak i izvor istine i autoriteta:

„u strasnom režimu izgleda da je knjiga internalizovana, i da sve internalizuje: postaje sveta pisana Knjiga. Ona zauzima mesto lica i Boga, koji krije svoje lice i daje Mojsiju ispisane kamene tablice. [...] *Knjiga je postala telo strasti*. [...] Sada je knjiga, najneteritorijalnija moguća stvar, ta koja fiksira teritorije i genealogije. Ove druge su sačinjene od onoga što knjiga govori, dok su prve mesta sa kojih knjiga govori.”³⁵⁰

I opet, iako su knjiga-koren i njena „obmanjivačka strast” religijski po poreklu, oni nisu ograničeni na taj oblik. Zaista, ovaj „najčudniji kult” bio je istaknuta odlika perjanice tadašnje kulture i politike: „Vagner, Malarme i Džojks, Marks i Frojd: i dalje Bibli[r]ja[ju].”³⁵¹ Malarmeova formulacija o knjizi kao o „duhovnom instrumentu” – „svo zemaljsko postojanje mora konačno biti sadržano u knjizi” – možda je najčistiji izraz ove tendencije.³⁵² No, pitanje je u kojem se stepenu Marks može posmatrati u smislu podređenosti strastvenom obliku knjige; i zaista, u *Nemačkoj ideologiji* Marks lično daje direktnu kritiku religijskog tona knjige koja je neočekivano saglasna sa tonom Deleza i Gatarija.³⁵³ Ipak, ova odbrana Marksa ne može se uvek primeniti i na marksizam, a režimi u kojima je marksizam postao državna ideologija, često se odlikuju ekstremnim kultom knjige. Iz jednog od tih režima sam i uzeo za razmatranje konkretan primer političke knjige-korena.

Mao Ce Tungova *Crvena knjižica*

Bilo bi teško naći knjigu koja je više uticala na svoje neposredno okruženje nego što su to *Citati predsednika Mao Ce Tunga* (u daljem tekstu *Citati*), takođe poznati i kao *Crvena knjižica*. Iako znatno zaostaje za Biblijom prema procenjenom broju prodatih primeraka, većina od ukupno 900 miliona primeraka druge najprodavanije knjige u istoriji sveta, objavljena je u periodu kraćem od četiri godine, između 1964. i 1967. godine, pri čemu je u drugoj godini Kulturne revolucije, 1967, objavljeno 350 miliona.³⁵⁴ Naravno, *Crvena knjižica* nije uzrok Kulturne revolucije, a ipak – kao što se vidi po njenom čestom i središnjem prisustvu na ikoničkim plakatima i fotografijama tog perioda – odigrala je veliku ulogu u inspirisanju, širenju i konsolidovanju kolektivne strasti tog pokreta (slike 15, 16 i 17).³⁵⁵ Ti plakati i slike govore takođe o važnosti knjižice kao bogatog materijalnog entiteta – baš kao i njeno popularno ime, koje manje nagoveštava sadržaj, „citate””, nego fizičke dimenzije knjige i njenu boju.

Citati su uglavnom sredstvo širenja političko-filozofskog sistema koji se zvanično nazivao „Misao Mao Ce Tunga”.³⁵⁶ Dok se Maova Kina sastojala od različitih semiotičkih režima (naravno, uz uglavnom despotsko označavanje), misli Mao Ce Tunga jasan su primer dinamike reči u postznakovnom režimu znakova. Žižek nije jedini koji je primetio potpuno „kosmičku” orijentaciju u maoizmu, koja povezuje kineski narod i Partiju sa transcendentnom putanjom oslobođenja koju je Maova Misao otkrila u ljudskoj istoriji i prirodi.³⁵⁷ Ova proročanska *refleksija* sveta u Maovoj Misli je istovremeno i *odvajanje* od njega, čime štiti „čistotu” reči od „sveprisutnog zagađenja” svakodnevnog sveta.³⁵⁸ Ipak, u skladu sa strasnom strukturom knjige-korena, upravo neiskvarena istina se potom vraća u svet, u

obliku autoriteta i akcije. U tom smislu, Misao Mao Ce Tunga čini maoističku „tačku subjektivizacije”, uzdižući na duhovni nivo reč kao materiju, hranu i energiju za besmrtni revolucionarni cilj. Jezikom novina Narodne Oslobodilačke Armije iz 1966:

„Misao Mao Ce Tunga je sunce u našem srcu, koren našeg života, izvor sve naše snage. Kroz nju čovek postaje nesebičan, odvažan, inteligentan, sposoban da učini sve; ne zaustavljaju ga teškoće i u stanju je da zaustavi svakog neprijatelja.”³⁵⁹

Tako uobličena, ova strasna subjektivnost trebalo je da prevaziđe običnu smrtnost pojedinca, kao što potvrđuje i katastrofa Maovog „Velikog skoka napred” (1958–1963): između 18 i 40 miliona ljudi umrlo je od gladi, premora, mučenja i masovnih ubistava dok je Mao tražio ultra-voluntaristički put ka industrijalizaciji putem super-eksploatacije rada, izvozeći žito tokom velike gladi kako bi finansirao uvoz vojne i industrijske tehnologije.³⁶⁰ Ovaj transcendentni subjektivni princip vidi se i u Maovim rečima – u njegovom prizivanju nuklearnog rata, na primer, iz pisma Hruščovu: „Za našu konačnu pobjedu [...] za totalno uništenje imperijalista, mi smo [...] spremni da istrpimo prvi [američki nuklearni] udar. Ipak je to samo gomila ljudi koji umiru.”³⁶¹ Takva besmrtna politička subjektivnost je bila moguća kroz individualnu identifikaciju sa kosmičkom orijentacijom Maove misli, ali njena moć se manifestovala u sposobnosti da funkcioniše i na mikro-nivou, dajući u vidu maoizma skup etičkih kriterijuma i ritualnih postupaka za procenu i upravljanje tipovima svakodnevnog ponašanja, od kojih će neki biti kasnije navedeni.

Odlike misli Mao Ce Tunga su takve da nije nikakvo čudo što su, iako se jedan rani Maov članak bavio pozivanjem na „suprotstavljanje obožavanju knjiga”, do vremena

Kulturne revolucije Maovi tekstovi postali uzdignuti do izvora (jedinstvenog) znanja: „najbolje knjige na svetu, najnaučnije knjige, najrevolucionarnije knjige.”³⁶² Ili, u Lin Piaovom uvodu u drugo izdanje *Citata*, Maova misao je „duhovna atomska bomba beskonačne moći”. Tako osvećene, Maove reči su poprimile i autoritativnu funkciju knjige-korena kakvu smo videli ranije kod Venegasa, što se vidi i po pozivima dnevnog lista Komunističke partije, *Crvene zastave*, da se „vede, uz maksimalne napore, apsolutni autoritet velike Maove Misli”, „Neka Misli Mao Ce Tunga kontrolišu sve”.³⁶³

Ako je ovo strastvena subjektivnost Maove misli, centralni način njenog društvenog izražavanja je njena artikulacija u fizičkom obliku *Citata*, kojima se sada okrećem. Možemo početi od njihove konkretne tekstualne strukture. *Citati* su prvobitno objavljeni, u ograničenom obliku, maja 1964. prema direktivi Lin Piao, kao sredstvo za obrazovanje pripadnika Narodne Oslobođilačke Armije, kojom je on komandovao. Knjiga se sastojala od odlomaka iz Maovih dela u 30 tematskih poglavlja, a do 1965. proširena je na 33. Ovakva struktura kratkih odlomaka omogućavala je pedagošku praksu karakterističnu za grupno učenje i recitovanje odlomaka i parola, pristup koji je postao preovlađujući način korišćenja knjige posle njene masovne publikacije 1966. Lin Piao je opisivao koristi takve pedagogije: „Učenje dela druga Mao Ce Tunga je najkraći put da se nauči marksizam-lenjinizam. Dela predsednika Maoa se lako uče, a čim se nauče mogu odmah da se primenjuju.”³⁶⁴ Pošto je stanovništvo bilo uglavnom nepismeno, ovakav pristup „najkraćeg puta” u učenju imao je pozitivne odlike, ali jasno je i koliko je blizak obrascima autoritativnog označavanja. Kao „aktivna” a ne „ideaciona” semiotička struktura, koncizna formula knjige-korena zahteva jedino identifikaciju, jer tumačenje „omogućava čisto i bukvalno recitovanje koje ne dozvoljava ni najmanju promenu,

Dodatak ili komentar”.³⁶⁵ A baš to se i desilo, kao što se vidi u rečima jednih šangajskih novina iz 1967: „Moramo da sprovedimo instrukcije predsednika Maoa bez obzira da li ih razumemo ili ne.”³⁶⁶

Strastvena aktivacija *Citata* je konstituisana ne samo u strukturi njihovog sadržaja i pedagoškog sistema, nego i u njihovim širim materijalnim odlikama. Upravo *crvenilo Citata* je njihova najupadljivija i najprimamljivija odlika. Crvene plastificirane korice karakteristične su za knjigu u svim prevodima, što možda predstavlja oličenje univerzalne privlačnosti, ali u Kini je to nosilo i određeno semiotičko značenje. Kao već istaknuti simbol prosperiteta u kineskoj kulturi, crvena boja je takođe označavala i posvećenost kineskom komunizmu, i uzdignuta je u temeljni simbol strasne borbe tokom Kulturne revolucije. Jedan bivši član Crvene garde se seća:

„U to vreme Kina je bila zahvaćena neprekidnom crvenom olujom. [...] Predsednik Mao je bio naš crveni Vrhovni komandant. Za sebe smo govorili da smo ‘njegovi mali crveni đavoli’. Čitali smo i citirali njegovu crvenu knjižicu. Imali smo crvene bedževe na grudima. Crvene zastave. Crvene trake oko ruke. Crvenu krv. Crvena srca. [...] Nismo mogli da trpimo nikoga ko je bio drugačije boje.”³⁶⁷

Na ovaj način, crvena boja *Citata* može se iskusiti kao kolektivna poplava boje. Opisujući Maove jutarnje audijencije 1966. godine sa Crvenim gardistima na trgu Tjenanmen, jedan biograf piše: „Mahali su njima, a zbog crvenih korica [*Citata*] trg je ličio na livadu prepunu leptira.”³⁶⁸ No, masovna distribucija ove kompaktne knjižice – uz bogat osetilni kvalitet koji je relevantan za ovaj taktilni, prenosivi medijum – bila je takva da su se njeni elementi crvenila, borbe i Maove misli mogli

iskusiti i na intimnom, ličnom nivou. Uvodni list sa kaligrafskim rukopisom Lin Piaoa doprinosa je osećanju intimnosti sa knjigom, osećanju koje je nesumnjivo bilo ojačano kasnijom emotivnom promenom usled precrtavanja ili uklanjanja te stranice koje se zahtevalo od svakog vlasnika knjige, posle smrti i javne osude Lin Piaoa.³⁶⁹ Knjiga je takođe mogla i da učestvuje u svakodnevnim ritualima. Na početku radnog vremena ili dana u školi, grupe bi se postrojile ispred Maovog portreta i mahale *Citatima* dok su izražavali „tri poštovanja i tri želje”; isto se moglo činiti i odmah po ustajanju ili pre jela.³⁷⁰ Ritmičko mahanje knjižicom imalo je mesto u maoističkim plesnim pokretima nazvanim „plesovi odanosti”, a prema Šing Luu postojao je čak i ispravan način držanja *Citata* pri tim ceremonijama: palac na prednjoj strani i ostali prsti pozadi, a knjižica je držana na srcu da se time pokaže odanost i bezgranična ljubav.³⁷¹

Raspravu o Maovim *Citatima* ću dovršiti prelaskom na postznakovnu temu monomanije, koja je bila jasno prisutna među Crvenim gardistima, mladim i strasnim zastupnicima Kulturne revolucije. Odlike postznakovnog režima znakova imale su posebno značenje u autonomiji Crvenih gardista, autonomiji koja je omogućila bezgraničnu brutalnost Kulturne revolucije, u skladu sa Maovim pozivom da se „odvažno pokrenu mase” protiv priznatih autoriteta.³⁷² Ovo je donekle paradoksalna autonomija strasnog modusa subjektivnosti, koja se odlikuje monomanimom i reduktivnom ehoolalijom, gde „što se više pokoravaš [...] više vladaš”.³⁷³ Kako kaže Lifton, autonomija Crvenih gardista odlikovala se retkim osećanjem „učestvovanja u velikom moralnom poduhvatu” i „uzimanja stvari u svoje ruke”, ali na način osmišljen kroz „totalitarni napad na svaki znak nezavisne (nemaostičke) ličnosti”.³⁷⁴ Izdaja je bila česta: smatralo se da kinesku revoluciju izdaju unutrašnji

„kapitalistički prirepici” (Maova sklonost da uklanja svoje protivnike iz partijske hijerarhije izazvala je krvave društvene nemire); revoluciju je trebalo shvatiti kao *stalnu* izdaju (ovaj maoistički princip „kulturne revolucije” zapravo je bio uzburkavanje birokratije, a ne izazov u stvarnim uslovima teškoća i eksploatacije); a izdajnici i oni dvolični mogli su se naći svuda, stalno pokrećući subjekt strasti ka sledećoj fazi. Misao Mao Ce Tunga je bila sredstvo da se proceni ova izdaja, da se podstakne plamen strasne borbe, što se naročito videlo u primeni „kritike i samokritike”. To je u početku bio zvanični postupak za priznavanje i eksternalizaciju nepoželjnih postupaka, čime se razvijala spasonosna integracija pojedinaca sa Partijom, ali u Kulturnoj revoluciji kritika i samokritika su se stopile sa destruktivnom monomanijom Crvenih gardista. Drugim rečima, simbolična cirkularnost „kolegijalnih” odnosa prešla je u postznakovne linearne postupke po „principu autokratije” kako kaže Lauel Dittmer (Lowell Dittmer), gde je „neodređenost Maove Misli kao merila nevinosti ili krivice značila da kritika nema ugrađene granice u sebi”:

„Kada neko bude napadnut, nastupala je neizbežna dinamika procesa kritike koja ga je gonila ka uništenju. Meta je bila izolovana, pošto je svaki kontakt sa njim nosio rizik implikacije. Njegove samokritike su odbacivane sa indignacijom, jer biti ‘levo’ značilo je biti odlučan i nemilosrdan, dok je prihvatanje nečije samokritike značilo rizik da se svrstate uz osuđenog čoveka. Ovakva dinamika je izopačila planiranu funkciju kritike u neku vrstu kušanja vatrom za kadrove koji su zastranili, prosto zato što niko od optuženih jednostavno nije mogao da ‘prođe test’.”³⁷⁵

Citati su imali posebnu ulogu. Ne samo da je ovaj masovno distribuiran objekt stvarao direktnu vezu

afektivne integracije između Maoa i stanovništva, bez posredovanja partijske strukture, nego je ovakvo „odbacivanje” „posrednika ili specijalista” omogućavalo povratak Maoa u mase, dakle subjekta iskazivanja u subjekt iskaza.³⁷⁶ Kao prenosivi paketić simbola, *Citati* su time pružili Crvenim gardistima rasprostranjeni i mobilni skup elemenata strasne subjektivizacije i artikulacije bez povezanosti, dakle poricanjem utvrđenih izvora institucionalnog autoriteta. Ako autoritet za promenu potiče iz puščane cevi, kao što kaže Maova najpoznatija izreka, onda je knjiga, evo, na drugom mestu, jer kako bismo drugačije mogli da tumačimo slike ostrašćenih Crvenih gardista u žaru talasa mahanja, gle čuda, ovim crvenim knjižicama? Zaista, Mao nije „krio lice” u direktnom smislu koji Delez i Gatari označavaju kao bitan za strasni režim znakova – 11 ili 12 miliona Crvenih gardista došlo je u Peking 1966. godine na mitinge sa Maom, a njegova slika, kao deo zvaničnog kulta ličnosti, bila je bukvalno sveprisutna. Ali stoga on nikada nije bio daleko od uloge despota, i uskoro će se vratiti i povratitiće red, kada njegov položaj na vlasti bude potvrđen. Do tada, na ovim masovnim mitinzima, Mao je retko progovarao više od par reči – inače bi rizikovao da umanju postignuti autoritet snaga strasti: „Vođa koji je govorio satima kako bi ubedio svoje sledbenike u koristi nove politike, sada se samo pojavljivao pred njima sa podignutom rukom i staklastim osmehom”.³⁷⁷

Knjiga-rizom

Delez i Gatari su sledeću odrednicu, „knjigu-rizom” postavili vraćajući se odnosu između knjige i sveta. Ako je, kao što smo videli, knjiga-koren u odnosu odvojenosti od sveta i njegovog podražavanja – „Zakon knjige je zakon refleksije” – to je zasnovano na pogrešnom shvatanju prirode: „Kako može zakon knjige

postojati u prirodi, kada ona prethodi samoj podeli između sveta i knjige, prirode i umetnosti?”³⁷⁸

Upravo potpuno različito shvatanje prirode je ono što čini knjigu-rizom, knjigu koja se više ne odlikuje devičanskom istinom u imitativnom odvajanju od sveta, nego pre impresivnom transformacijom, „paralelnom evolucijom knjige i sveta”.³⁷⁹ U tom smislu, „knjiga postoji samo kroz spoljašnjost i u spoljašnjosti”.³⁸⁰ Knjiga-koren, naravno, takođe postoji kroz odnose sa spoljašnjošću (kao što smo videli u Kulturnoj revoluciji), ali kod knjige-rizoma spoljašnjost više nije strukturisana duhovnom autonomijom i istinom same knjige. Ovde spoljašnjost zapljuskuje knjigu. Knjiga gubi svoj koren ili jedinstvo i postaje „rizom”, čudesni spoj, „mala mašina” koja se zariva u svoju spoljašnjost – ne da bi reprodukovala svet prema slici knjige, nego da konstruiše isprekidan ili razbijen niz intenzivnih stanja ili platoa.³⁸¹

Knjiga-rizom je, kao takva, složen i promenljiv sklop heterogenih materijala: „Knjiga nema ni objekat ni subjekt, načinjena je od različito formiranih materijala, vrlo različitih datuma i brzina.”³⁸² A ipak, uprkos ovom materijalističkom konceptualnom okviru, Delez i Gatari nude vrlo malo značajnijih uvida u to kako konkretni materijali i formalne odlike knjiga mogu biti izraženi u vidu knjige-rizoma. Ovo je razumljivo, s obzirom na radikalno otvoren proces kojeg ovaj koncept pokušava da imenuje. No, ostaje nezgodna posledica dozvoljavanja knjizi-rizomu da se pojavi po definiciji kao prilično apstraktan entitet, a ne kao nešto sa konkretnim i raznorodnim materijalnim manifestacijama. Ovakav opis knjige-rizoma je indikativan: „Ideal knjige bi bio da se sve izloži u ravni spoljašnjosti [...] na jednom listu, na istoj stranici: živi događaji, istorijske odrednice, pojmovi, pojedinci, grupe, društvene formacije.”³⁸³ Bez obzira na sva moćna

pominjanja imanencije knjige prema njenoj spoljašnjosti, kao materijalna forma ona postoji samo kao metaforična „jedna stranica”.

Skeptični čitaoci mogli bi ovde odgovoriti da je knjiga-rizom u osnovi figura *konceptualne* produkcije, da je to ono u čemu leži njena materijalnost, a ne u nekom ozbiljnom ili trajnom odnosu prema konkretnim formama knjige. I zaista, takva tvrdnja može naći uporište u argumentu Deleza i Gatarija, u njihovom konceptu „fasciklarne knjige-korena”. U osnovi to je neuspeli beg od knjige-korena; fasciklarna knjiga-koren je prekinula svoj glavni koren ili jedinstvo na način koji je otvara prema svetu – svetu za koji se sada podrazumeva da je fragmentaran i haotičan – ali knjiga-koren opstaje kao totalitarna slika fragmentiranog sveta, kompenzujući kaos suplementarnim jedinstvom u delu: „Svet je postao kaos, ali knjiga ostaje slika sveta [...] Neobična mistifikacija: knjiga je utoliko celovitija kada je fragmentirana.”³⁸⁴ Pojam izgleda kao da je načinjen upravo za modernističke eksperimente sa formom pisanja. Džojs je tu glavni primer, ali „metod isečaka” Vilijama Barouza (William Burroughs) takođe ilustruje ovu figuru knjige, kao i Niče (Nietzsche) (vrlo neobično, s obzirom koliko je značajan za Deleza), čiji „aforizmi razvijaju linearno jedinstvo znanja, samo da bi prizvali ciklično jedinstvo večitog vraćanja”.³⁸⁵ Ovde kritika formalnog eksperimentisanja ne ostavlja ništa nejasno:

„Da bi dostigao višestrukost, čovek mora imati metod koji je efikasno dostiže; nikakve tipografske dosetke, nikakve leksičke okretnosti, stapanja ili stvaranja reči, sintaktičke odvažnosti, ne mogu to zameniti. Zapravo, to su najčešće samo mimetički postupci koji se koriste za širenje ili jačanje jedinstva koje se zadržalo u drugačijoj dimenziji za knjigu-sliku. Tehnonarcizam.”³⁸⁶

Pa ipak, Delez i Gatari nisu potpuno neprijateljski nastrojeni prema eksperimentisanju sa formom knjige, jer se odlomak nastavlja:

„Tipografske, leksičke ili sintaksne tvorevine su neophodne samo kada više ne pripadaju formi ekspresije skrivenog jedinstva, postajući i same dimenzije višestrukosti koja se razmatra; poznati su nam samo retki uspesi u tome. Mi sami nismo uspeli da to postignemo. Mi smo samo koristili reči koje za nas funkcionišu kao platoi.”³⁸⁷

Ovi citati jasno pokazuju Delezov i Gatarijev ukus – „Mi smo samo koristili reči” – ali nema *a priori* odbacivanja intervencije u materijalnoj formi knjige. Niti je treba očekivati; ako „skup, u svojoj mnogostrukosti, neizostavno deluje na semiotički tok, materijalni tok i društveni tok istovremeno”, onda ne bi imalo smisla lišavati sklop knjige mogućnosti da deluje na svoju materijalnu formu.³⁸⁸ I tako, podležući sopstvenim argumentima, Delez i Gatari zapravo daju određeni kratak pozitivan komentar na konkretne eksperimente u formi knjige. Pri razvoju koncepta knjige-rizoma, oni daju veliki značaj trima modernim delima o Dečjim krstaškim ratovima sa početka trinaestog veka, delima koja stvaraju nomadski izraz u toku naracije, kretanju i likovima. Ovde imamo definitivno priznavanje formalne inovacije. Na primer, u delu *La Dislocation* Armana Farašija (Armand Farrachi), oni primećuju da se „rečenice prostiru i šire, ili se sabijaju i koegzistiraju, a [...] slova, tipografija, počinju da plešu kada krstaški rat postane sve mahnitiji.”³⁸⁹

Zadatak je, dakle, da se razmotri dinamika knjige-rizoma na način koji će uzeti u obzir ne samo konceptualne i tekstualne odlike knjige, nego i njenu celokupnu materijalnost, njen heterogeni „rad materije”.³⁹⁰

Pokušaću ovo malo kasnije, na konkretnim primerima, jer bilo bi suprotno duhu ovog bitnog koncepta da postavimo univerzalne kriterijume knjige-rizoma, kao i da ih razmatramo izvan njenih empirijskih izraza. U onom što sledi, svakom skupu knjiga se u početku pristupa, kao i Maovim *Citatima*, kroz njihovu lingvističku strukturu i/ili konceptualni sadržaj. Ali, suprotno duhovnoj anatomiji reči u knjizi-korenu, ovde se pokazuje da se reč stapa sa raznorodnim materijalima i okrenuta je ka izrazu koji nije ograničen semiotikom autoriteta. Obraćam pažnju na jedinstvene načine na koje pojedine knjige raskidaju sa oblikom knjige-korena - raskidaju, dakle, sa podelom između sveta i knjige, jedinstva knjige i teleologije, te njenim integrisanim subjektivnostima. Tokom rasprave dotaći ću se nekih odlika knjige-korena koje do sada nisam razmotrio: njen odnos prema čulnim sistemima „državnog oblika” i strukture kapitalističke robe. Ipak, fokus će biti na tome kako se odlike knjige-rizoma manifestuju u artefaktu same knjige, u kontekstu estetičke i političke situacije iz neposrednog okruženja svake knjige. Pošto Delez i Gatari pružaju samo minimalne alate za analizu konkretne materijalnosti knjige, ja ću se povremeno koristiti pojmovima koje oni koriste za istraživanje materijalne kulture u drugim oblastima. Naglasiću da su knjige ovde predstavljene ne kao kumulativni opis pojave knjige-rizoma, nego kao promenljivo polje njenog izražavanja, pri čemu svaka knjiga oličava jedan ili više aspekata rizomske tendencije u materijalnom obliku konkretnih knjiga.

Polisenzualnost i ruska futuristička knjiga

S obzirom na podelu koju knjiga-koren ostvaruje u spoljašnjem svetu, biće prikladno da počnemo od grupe knjiga u kojima centralno mesto zauzimaju fizičke i čulne odlike stvari: ruske futurističke knjige sa

početka XX veka. Unutar njihovog osnovnog koncepta „samodovoljnog sveta” i „transrazuma” („*zaum*”), ruski futuristi (ili kubo-futuristi, kako ih se ponekad naziva) uzimali su reč ne kao transparentni nosač istine i komunikacije, nego kao polimorfni *objekat*, sa naglaskom na fonetičkim, grafičkim, hijeroglifskim odlikama pisanja.³⁹¹ Ovde je reč kao objekat odvojena od lanaca značenja. Umesto toga, fonetička analogija, ritam, sirovi verbalni materijal, čudni idiomi, postaju srž i organizacioni princip ekspresije, onako kako ona „prelazi u opažanje.”³⁹² Transracionalna reč nije lišena svog sopstvenog vida strasti; po rečima Alekseja Kručoniha, jednog od glavnih zastupnika *zauma*, ovaj „još nezamrznuti” ili „rastopljeni jezik” je u osnovi „emotivan” po tonu, povezan sa intenzivnim stanjima: „kada umetnik želi da prenese slike koje nisu potpuno definisane”, „kada čovek izgubi razum (mržnja, ljubomora, bes...)” „kada mu nisu potrebne – verska ekstaza, ljubav”.³⁹³

Dakle, dok je u Maovim *Citatima* reč apstrahovana iz sveta u čistoti Maove Misli, u futurističkom transrazumu svet se vraća u svoja promenljiva materijalna polja. Ovde se mogu primetiti elementi Delezovog i Gatarijevog „predznakovnog” režima znakova, režima koji „usvaja pluralizam ili polivokalnost oblika izražavanja koji sprečavaju preuzimanje od strane označitelja i time čuvaju izražajne oblike karakteristične za sadržaj”.³⁹⁴ Ali najvažnije je za moj cilj što je ovaj futuristički pristup jeziku integrisan sa formom i fizičkim postojanjem samih knjiga.

Ruske futurističke knjige su zamišljene kao aktivni, polisenzualni predmeti u smislu koji prevazilazi podelu knjige-korena između sveta i knjige, jer sama knjiga postaje vitalna sila adekvatna rizomskim pokretima transracionalne reči. Ovo se iskazuje na više načina.

Najneposrednije je primetno u obilju materijala koji se koriste u futurističkim knjigama. Razvijajući se iz interesovanja za narodnu kulturu, ritualnu umetnost, ideografski tekst, ilustrovane rukopise i ukrasne predmete nomadskih naroda, futurističke knjige poseduju divlju taktilnost. U namernom kršenju tradicije fine štampe takozvanih *Livre d'artistes*, ovo su često grubo uvezana dela sastavljena od jeftinih, potrošnih materijala - jedan od ranih primera je *Šamar u Lice javnom ukusu*, čuvena po koricama od jute - i različite tehnologije štampe, uključujući litografske rukopise, pisanje rukom, linorez, hektografiju i gumene pečate. Njih ne treba čitati kao takve, nego u svoj njihovoj promenljivosti koju treba „videti, čuti i dodirnuti”.³⁹⁵

Ovoj polimorfnoj grupi materijala odgovara specifična estetska forma, koja predstavlja manifest protiv glavnih čulnih struktura knjige-korena. Moderna knjiga, nastala kroz kulturu Gutenbergove štampe, intenzivira apstraktnu optičku funkciju na račun čulne složenosti. Krut linearni tekst, uniformnost oblika slova i istovetni primerici stvaraju, po rečima Maršala Makluana, „vizuelnu tehnologiju uniformnog vremena i uniformnog kontinualnog prostora u kome je ‘uzrok’ efkasan i sekvencijalan, a stvari se kreću i dešavaju u jedinstvenoj ravni”.³⁹⁶ Ovo ukazuje i zašto su Delez i Gatari knjigu-koren nazvali i „knjiga-državni aparat”; ona ne samo što stvara sisteme dogme i autoriteta, kao što smo već videli kod *Citata*, nego saopštava slojeviti vremenski i teritorijalni čulni utisak u „državnom obliku”.

Za razliku od ove optičke estetike, futurističke knjige imaju jaku vezu sa „haptičkom” estetikom, koju Delez i Gatari povezuju sa nomadskom umetnošću (nije slučajno što je veći broj ruskih futurista bio pod velikim uticajem umetničkih dela skitskih nomada).³⁹⁷ Primetio sam da su te knjige veoma taktilne i senzualne,

ali haptičko je način *gledanja*, sveobuhvatni „pogled izbliza” koji daje oku mogućnost dodira, uvlačeći ga u polje koje razlaže perspektivu i može se pojmiti samo kroz lokalnu i promenljivu integraciju delova, gde su „orijentacija, oznake i veze u stalnom menjanju”.³⁹⁸ U futurističkim knjigama, preklapanje i stapanje slike i teksta, korišćenje rukopisa, transracionalni uzlet čula, grafičko lutanje reči, neograničene boje, promenljivost štampanih materijala i tok ritma – sve to odvlači knjigu od njenog slojevitog, optičkog moda i privlači sveobuhvatnu percepciju, takvu koja omogućava iskustvo čulne simultanosti.³⁹⁹ Gerald Janecek ovako piše o radovima Kručoniha: „Stranica ‘teksta’ ne mora biti čitana redom u linearnom vremenu, nego može biti shvaćena na prvi pogled i apsorbovana istim postupkom slobodnog vizuelnog istraživanja koji se koristi pri učenju slikanja”.⁴⁰⁰ To je zbunjujuće čulno iskustvo kojeg je Kručonih bio svestan: „Možemo menjati težinu objekta (večnu *silu teže*), videćemo zgrade kako lebde u vazduhu i težinu zvuka.”⁴⁰¹

Kao što se vidi iz ovog njegovog komentara, haptička estetika kombinuje se sa kvalitetom *pokreta*. Za Deleza i Gatarija, haptička estetika se sastoji od određenog tipa grafičkog zapisa ili „linije” „neorganske linije” koja raskida sa „organskim” vidom predstavljanja. Organsko predstavljanje, kroz princip simetrije, ograničava promenljivost ponavljanja održavajući dominaciju centralne tačke sa radijalnim linijama (kao u zvezdastim figurama), forme haptičke estetike izražavaju moć varijacije, sa „lepršavom, spiralnom, cik-cak, vijugavom, grozničavom linijom”.⁴⁰² Umetnost ovde više ne stvara organsku empatiju između reprezentacije i ljudskog subjekta, nego artikuliše drugačiji oblik života – osobine, tokove, impulse elementarnog života materije, „neorganskog života”.⁴⁰³ Za Deleza i Gatarija, ova nomadska, neorganska linija se može povezati sa

određenim tipom mobilnih objekata – nakitom i oružjem; objekti koji ne „rade” u i za slojeviti prostor, kao alat, nego izražavaju promenljivi pokret koji nije određen „težom” državnog oblika.⁴⁰⁴ Ako futurističke knjige izražavaju haptičku estetiku, kao objekti poseduju i nomadski kvalitet pokreta. Sada se pokretne odlike medija knjige – te „najdeteritorijalizovanije od svih stvari” – više ne artikulišu sa pripadajućim autoritetom (kao Maovi *Citati*) ili sa slojevitim perceptualnim sistemima državnog oblika (kao što je saopšteno Gutenbergovom knjigom). Više nalik na *papirni nakit*, ovi „živi entiteti”, koji se opiru sili teže i „izleću” po objavljivanju, služe da šire grozničavi, neorganski život materije.⁴⁰⁵

Futuristička knjiga takođe predstavlja i izazov linearnom ili teleološkom odnosu knjige-korena prema svetu. Kao što kaže Nina Gurjanova, prostorna, vremenska i ritmička izmeštenost ovih knjiga je tolika da je to, da pozajmimo naslov jednog od najuspešnijih futurističkih dela, svet *unatraške*.⁴⁰⁶ Ipak, i dalje postoji opasnost od knjige koja tu funkcioniše (u modu fasciklarne knjige-korena) kao arhetip, „tipografska dosetka”, šireći suplementarno jedinstvo u fragmentarnom delu. Stoga je važno da se poništavanje teleološkog odnosa knjige prema svetu postigne drugim aspektom ruske futurističke knjige, postojanim remećenjem sopstvenog jedinstva, što se posebno jasno vidi u delima Kručoniha.

Kručonihi je imao, u neku ruku, kompulzivnu strast za objavljivanjem i uglavnom je odgovoran za možda preko 200 publikacija.⁴⁰⁷ Ali, ta je strast funkcionisala suprotno svakom principu koji bi uskladio i doveo do jedinstva ili modela rada: istinski pesnici, tvrdio je on, „treba da napišu na svojim knjigama: pocepati posle čitanja”.⁴⁰⁸ Ova destruktivna tendencija je poprimila donekle neorganski oblik insistiranja na „neophodnosti

i značaju nepravilnosti u umetnosti”.⁴⁰⁹ Na primer, *Svetunatraške* – knjiga poezije Kručoniha i Velimira Hlebnjikova, sa slikama Mihaila Larionova, Natalije Gončarove, Nikolaja Rogvina i Vladimira Tatljina – predstavlja veoma heterogenu kolekciju materijala i ritmova (slike 18 i 19). Takođe je nepravilna i iznutra: redosled stranica razlikuje se između pojedinih primeraka; pojedine litografske stranice variraju po boji i težini papira; stranice sa otiscima pečata imaju nedoslednu upotrebu slova i dekorativnih simbola; čak su nedosledne i korice knjige – prvi primer kolaža u dizajnu knjige.⁴¹⁰ Kručoniha je imao naviku da sastavlja materijale iz različitih knjiga – da reprodukuje manifeste i tekstove u različitim delima, koristeći stranice iz jedne knjige u drugoj, a u jednom slučaju je čak objavio novu knjigu, *Zaumnik*, načinjenu od starijeg dela, *Iz svih knjiga*, prosto time što je dodao drugačije korice (delo Aleksandra Rodčenka).⁴¹¹ Ovakvim neobičnim postupcima knjiga postaje neprekidni aranžman fragmenata, krivudavi pokret dok se stranice ređaju i preuređuju kao isprekidani nabori rizomskog organa: „Ove knjige [...] mirišu na fosfor, kao sveži uvojci mozga”.⁴¹²

Papirne čini Antonena Artoa

Pri formulaciji pojma knjige-rizoma, Delez i Gatari koriste pojam koji su preuzeli od Antonena Artoa, „telo bez organa” Ako je knjiga-koren jedna tendencija u oblasti knjige, onda knjiga „takođe ima i stranu koja gleda u *telo bez organa*, koje neprekidno demontira organizam, izazivajući beznakovne čestice čistog intenziteta koje prolaze ili cirkulišu”.⁴¹³ Kao i telo bez organa, knjiga-rizom poništava čulnu organizaciju svoje teme. Haptički materijalizam futurističke knjige kretao se u tom pravcu – raskidao je sa čulnim sistemima slojevite optičke funkcije – ali tek u Artoovim papirnim „činima” ili „gris-gris”⁴¹⁴ nalazimo najizražajniji

konkretni eksperiment u tekstualnoj materiji, kao telu bez organa. Arto je slao ove epistolarne objekte iz Irske i bolnice Svete Ane i azila Vil-Evvar u Francuskoj 1937. i 1939. godine, kao sredstvo zaštite ili kletve svojim prijateljima, lekarima i javnim osobama – poznato ih je sedam, uključujući i jednu koja je bila namenjena Hitleru a nije poslata (slika 20).⁴¹⁵ Sastoje se od zapisa, piktograma i opskurnih simbola u mastilu i drvenim bojicama, uključenih u pisma ili poslatih zasebno – ove čini su izgrebani, izgužvani, isečeni predmeti kod kojih se ničim ne može izvršiti razdvajanje na artefakt i tekst, formu i sadržaj.

Kao i kod futurističkih knjiga, Artoove čini su prepletene sa konkretnim načinom iskustva jezika, koje Delez rasvetljava u svojoj proceni površine i dubine u lingvističkim postupcima Luisa Kerola (Lewis Carroll) i Artoa. Suprotno bestelesnoj lingvističkoj površini kod Kerola, za Artoa je jezik uklesan u dubinu tela. U iskustvu koje ukazuje na šizofreniju, telo je „umotavanje” okolnog sveta – „telesno sito”, „membrana beskonačnih pukotina”: „Stvari i tvrdnje više nemaju međusobnu granicu, upravo zato što tela nemaju površinu [...] Svaka reč je fizička i smesta deluje na telo.”⁴¹⁶ Delez objašnjava specifične postupke kojima Arto transformiše bol ove telesne semiotike – jer spoj telo/reč oseća kao napad koji nanosi rane – u aktivni odnos. Ukratko, Arto razara jezik u fonetske elemente, pretvara ih u „dah-reči” i „urlik-reči”. U njima, „sve slovne, slogovne i fonetske vrednosti bivaju zamenjene *vrednostima koje su isključivo toničke*”, vrednostima koje ne odgovaraju subjektu označavanja nego rastočenom telu, telu bez organa, „organizmu bez delova koji funkcioniše isključivo uduvavanjem, disanjem, isparavanjem i prenošenjem tečnosti.”⁴¹⁷

Za moj cilj je važno to što se Artoove čini mogu

shvatiti kao artefaktualne manifestacije ovog odnosa između jezika i tela. Poslužiću se procenom Stefana Barbera (Stephen Barber) o Artoovim beležnicama – čini su „prototip“, „teren za testiranje“ transformacionog procesa tela bez organa. Arto piše: „Imam ideju da primenim novo preslagavanje aktivnosti u ljudskom svetu, ideju za novu *anatomiju*. Moji crteži su *anatomija* u akciji.“ Ovakva operacija je smesta destruktivna po postojeće telo, a stvaralački postupak je procedura istovremeno „fatalna“ i „pobunjenička“.418 Papir se ne uzima kao sredstvo posredovanja, nego kao materijal imanentan njegovim postupcima; u svojim činima Arto konstruiše papirno telo bez organa. Sada ćemo videti kako.

Pišući 1947. godine, Arto je shvatao svoje čini kao egzorcizam izvršen nad „objektivnom inercijom“ stranice, nad njenim slojevitim, organizovanim stepenima: „Cilj svih ovih nacrtanih i obojenih figura bio je da se razbije kletva, da se telesno pobunim protiv nužnosti prostornog oblika, perspektive, mere, ravnoteže, dimenzije“.419 Dakle, nema inertne podrške pisanoj reči, a list papira je samo deo postupka. Kao „telo-sito“, čin se pojavljuje kao dinamička membrana, polje sile: znak, boja, reč, slovo, kombinuju se sa materijalom hartije, probušene i unakažene progorevanjem, da bi se stvorila „površina koja je delotvorna onoliko koliko se na nju samu deluje“.420 A to je i telesna površina. Arto je takođe i bajao dok je stvarao čini, dok je zasecao, bušio i nagorevao stranicu. Na taj način su znaci bili uhvaćeni i zarobljeni silom telesnih pokreta, što je sprečavalo cirkulaciju značenja, lišavajući reč „njene moći da privlači ili [...] izražava ideacioni sadržaj drugačiji od njenog trenutnog značenja“.421

Predmet poništen na telu-situ od papira nije samo njegov autor, nego i njegova publika. Anjes de la Bomet (Agnès

de la Beaumelle) opisuje čini kao „grafičko isterivanje”, artefakte namenjene da deluju fizički na svoje sabesednike, da imaju neposredno i razarajuće čulno dejstvo.⁴²² Evo i utisaka Pola Tevenena (Paule Thévenin) o činima:

„Pisanje više nema kao jedinu funkciju prenošenje poruke ili misli; sada mora da deluje i samo po sebi, fizički. Sve je proučeno i proračunato tako da padne u oči, i na taj način da pogodi osobu kojoj je čin namenjena [...] ne možemo ni da pogledamo te predmete a da ne budemo kontaminirani njihovom žestinom...”⁴²³

Trag ove žestoke kontaminacije možda se može dobiti iz teksta u kojem de la Bomelova opisuje čini iz 1939. godine, kada je Arto boravio u azilu Vil-Evrar:

„njihova kletvena nasilnost sada počiva više u fizičkom stanju poruke nego u samim rečima. Ispisani debelim potezima ljubičastog mastila, različiti znakovi (krstovi, zvezde, trouglovi, spirale u obliku zmijske, čije kabalističko značenje je Arto dobro znao) šire se na sve strane, napadajući središte papira, razbijaju kontinuitet reči napisanih istim tim mastilom: odlomci rukopisa i nacrtani piktogrami tako tvore jedinstveno telo. Ne samo to: čvorovi, amorfne hrpe boje, kao da im odgovaraju, nastavljajući se iz istog tog naboja agresije, ka rupama nastalim progorevanjem papira (ivice su takođe nagorele); a tragovi divljih nijansi žute, plave i crvene (Arto je poznavao i simboliku boja: to su boje smrti) svojim fizičkim prisustvom podvlače kletvenu silinu reči. To više nisu zavetna pisma nego istinski magijski predmeti, kojima treba pristupati uz ritualne pokrete [...] koji se mogu ‘iluminirati sami od sebe’ kao ‘gris-gris’.”⁴²⁴

Medij pisma je odgovarao Artoovim činima, jer intimni

efekat prirodan ovom modusu tekstualne komunikacije je iskomplicovan fragmentarnom i nestalnom formom pisma. Ako su futurističke knjige uvele „svetunatraške“ u teleološko polje političkog jedinstva i autoriteta knjige, Artoove čini takođe odbijaju da postoje kao dosledno i trajno delo: „To nisu crteži/ oni ne predstavljaju ništa/ ne uništavaju ništa/ i nisu tu da/ izgrade/ ojačaju/ konstruišu/ svet”.⁴²⁵ Čini su fragmenti, a njihova publika – primaoci kojima su artefakti bili poslani poštom – su ograničeni i privremeni i postoje, u svojem asubjektivnom delovanju, samo na ivici uništenja: „A figure koje sam ovde načinio su čini – koje, pošto sam ih tako brižljivo nacrtao, sada prinosim šibici.”⁴²⁶

Anti-knjiga *Mémoires*

Poslednji primer koji ću razmotriti stiže iz izrazito komunističkog okruženja; kao takav, omogućava mi da razmatram materijalne odlike knjige-rizoma kroz otvorenije političko sočivo. Postoji značajno opravdanje za tvrdnju Gija Debora da su *Mémoires*, koje je 1959. godine napisao sa Asgerom Jornom, „anti-knjiga”.⁴²⁷ Sastoje se od odlomaka teksta i slika koje je Debor prikupio iz različitih medija i izvora i od Jornovih strukturalnih linija, mrlja i ravni boje, te u isto vreme predstavlja memoare Deborovog pre-situacionističkog miljea oko Letrističke internacionale, vežbu u tehnici *détournement* (diverzije) i *dérive* (lutanja), i raščlanjivanje sopstvenih tačaka identifikacije, značenja i narativne doslednosti (slika 21). Knjiga je čuvena po tome što otelotvoruje sopstvenu destruktivnu žestinu koricama od debelog šmirgl-papira. No, više od silovitog udara na knjige protiv kojih je usmerena, najjači efekat korica od šmirgl papira je u načinu na koji, kada se uzme u ruke, ističe na naglašeno čulni način, fizički oblik i spoljašnje veze knjige, a

nametnut utisak o spoljašnjosti knjige se dopunjava gotovo prozirnim, vrlo krhkim stranicama koje se nalaze unutra.⁴²⁸

Kritički uticaj *Mémoires* na materijalnom planu knjige uključuje dva aspekta koja nisam direktno razmatrao kod knjiga-rizoma: kritiku kapitala i robe, kao i izazov konkretnom *aktivističkom* modusu teme knjige-korena. Kao kod Artoovih čini i ruskih futurističkih knjiga, *Mémoires* raskidaju sa preovlađujućim načinom komunikacije, ali to čine sa pozicije koja je posebno pažljiva prema funkciji jezika u kapitalističkim društvenim odnosima. Kao što Frensis Strejsi (Frances Stracey) primećuje u svom razmatranju *Mémoires*, jezik Situacionističke internacionale (SI) je povezan sa novim kibernetičkim načinom proizvodnje, koji je integrisao značenje sa komandom u „informatičkoj” paradigmi koja želi da poništi sve lingvističke redundance i dvoznačne signale: „univerzalni jezik” o kojem je „od svog nastanka, sanjala pobedonosna buržoazija”.⁴²⁹ Jezgrovitije rečeno: „Reči *deLuju*”.⁴³⁰ Ovde postoji upadljiva veza sa Delezovom kritikom mesta „univerzalnosti komunikacije” u savremenom „društvu kontrole”, sa raširenim i neprekidnim sistemima regulacije: „govor i komunikacija su izopačeni. Potpuno su prožeti novcem – i to ne slučajno nego po samoj svojoj prirodi.”⁴³¹

Za Deleza, kao što smo videli u prvom poglavlju, politika ne može da se odupre ovoj situaciji nekom *alternativnom* komunikacijom – „kontra-informacijom” ili „demokratskom konverzacijom” – pošto se ovde zahteva raskid u samom modu subjektivnosti i razmene koji postoje u sistemima komunikacije.⁴³² Što se tiče situacionista, oni su raskid našli u informatičkoj paradigmi kroz metod *détournement* (*diverzija*). Ovo ponovno korišćenje postojećih semiotičkih i estetičkih

materijala u novom sklopu teži, po Jornovim rečima, „devalvaciji” prihvaćenih sistema značenja.⁴³³ Asocijacija sa kategorijom političke ekonomije, sa „vrednošću”, nije slučajna, jer ovo je devalvacija jezika u skladu sa devalvacijom šire društvene proizvodnje: „Reči neće prestati da *rade* pre nego što to učine ljudi.”⁴³⁴ U *diverziji*, nova zajednica crpi svoju „osobenu moć” iz okupljanja pojedinih asocijacija devalviranih elemenata novostvorenim smislom.⁴³⁵ Upravo u upornom čupanju jezika iz paradigme informacije počiva sila ovog prvog koraka ka „književnom komunizmu”: „To nije ‘nulta tačka pisanja’ nego njegova suprotnost [...] kada koristi postojeće konkretne koncepte svestan njihove *nestalnosti* i nužnosti njihove destrukcije.”⁴³⁶

Tom Mekdonou pronicljivo primećuje da destruktivna orijentacija ka jeziku u *diverziji* obavezno remeti favorizovani tekstualni medij avangarde – ne može da utvrdi jedinstveno i ujedinjeno delo u maniru „Malarneovske knjige”.⁴³⁷ Dela *diverzije* su dela drugačije vrste, a *Mémoires* su jedno od njih i sastoje se, kako piše na naslovnoj strani, „isključivo od unapred načinjenih elemenata”.⁴³⁸ Ovakva kompozicija od uzurpiranih i devalviranih reči podriva mogućnost jasne i izričite autorske teme, što je potez utoliko moćniji zbog svog prividnog pozicioniranja u žanru autobiografije. Referentna tema knjige, Deborov milje sa početka pedesetih godina XX veka, takođe je poništen kao koherentan svet ili politička tema, nešto konkretno i isključivo u linearnom istorijskom pamćenju. Strukturisana je oko tri datirana poglavlja, trenutaka u istoriji Letrističke internacionale koji su uzeti kao tačke, ali je to nestabilna i virtuelna istorijska oblast, oblast puna potencijala, sastavljena, kao što upozorava prva stranica, „od svetla, od senki, od figura”, „punih nesklada i užasa”.

Tehnika devalvacije ovde ne funkcioniše samo u pregrupisanju postojećeg semiotičkog materijala, nego i u njegovoj jedinstvenoj pojavi na stranicama knjige. Kao što je bilten SI zabeležio o *Mémoires*, „tekst na svakoj strani teče u svim pravcima a uzajamni odnosi između izraza su po pravilu nedovršeni”.⁴³⁹ Ovakva neodređenost je postignuta kumulativnim efektom knjige, sa pojmovima i značenjem koji dolaze i odlaze iz žiže dok odjekuju, akumuliraju se i šire po njenim stranicama. Ovo nije samo jezički efekat, nego je naglašen i dramatičnim izgledom i rasporedom dela, strukturisanog u Jornovim raznorodno uljuljkujućim, nasilnim i vrtoglavim listovima živih boja. Treba naglasiti - a to je fantastično postignuće - da uprkos ovih snažnih, zbunjujućih odlika, *Mémoires* zadržavaju konceptualnu strogost i silinu kakva se ne nalazi u konvencionalnom obliku filozofskih razmatranja, već u nekoj vrsti konceptualnog *performansa*.⁴⁴⁰ Knjiga nije samo vežba iz *diverzije*, nego poziva čitaoca da se angažuje u njoj u smislu *dérive* (*Lutanja*), predaje subjektivne volje-za-značenjem u vremenskom toku i slojevitost, nelinearnoj prostornoj strukturi njenih stranica.

Karakter *Mémoires* kao anti-knjige je produbljen samom prirodom njegovog odnosa prema strukturi robe. Robni oblik knjige je odlika koja, začudo, nedostaje u Delezovim i Gatarijevim procenama, kao da su po ovom pitanju podlegli omamljujućoj moći knjige-korena. Knjiga je roba koja je posebno uspešna u prikriivanju svoje komercijalne prirode, jer njen kapitalistički oblik je zaklonjen njenom naizgled univerzalnom vrednošću kao transcendentnog intelektualnog, moralnog i estetskog dobra.⁴⁴¹ Kao da je opšta kapitalistička moć fetišizma robe - da proizvede autonomni artefakt koji će u umu ljudi biti odvojen od sopstvenih društveno-materijalnih odnosa - podstaknuta duhovnom moći knjige-korena, njenim

nematerijalnim moćima koje se stapaju u nešto nalik na savršenu robu. Jer uprkos spoljašnjem izgledu, ova industrijska „roba koja se pretvara da uopšte nije roba” povezana je sa pojavom i razvojem robnog oblika.⁴⁴² Kao što smo videli u prvom poglavlju, štampa ne samo što je ključna u podeli na intelektualni i manuelni rad koja leži i u osnovi kapitalističkog apstraktnog rada, nego je i sama po sebi prva standardizovana i ponovljiva mehanički proizvedena masovna roba, a unutar toga industrija knjiga je glavni pokretač u podeli rada, nadnici na sat, novim tehnologijama, potrošačkim kreditima i privatizaciji jezika kroz autorska prava – a i do danas ostaje potpuno uključena u najnoviji industrijski i tehnološki razvoj.⁴⁴³

U tom robnom carstvu, *Mémoires* su – nikakvo čudo – postali neka vrsta rariteta i danas menjaju vlasnike po ceni od preko 4.000 dolara. No, u svoje vreme, ova anti-knjiga je posedovala izričito anti-robne karakteristike. Abrazivna površina korica od šmirgle kao da je poricala robnu vrednost glatke industrijske proizvodnje i prometa. I zaista, SI je ovu knjigu izričito označila kao proizvod „anti-dizajna”, „nepopularne knjige”, za razliku od popularnosti robe namenjene masovnom tržištu: „Suviše je mnogo plastike, više volimo šmirglu.”⁴⁴⁴ Naravno, ova naizgled remeteća odlika mogla bi upućivati i na drugačiji krug komercijalne vrednosti, njenu pripadnost *Livre d’artistes* ili čistom umetničkom delu. Zato je značajno što *Mémoires* nisu načinjeni za prodaju, nego da budu veličanstven ili preterani poklon, „potlač” – anti-produktivni izdatak zasnovan ne na retkosti nego na preobilju, koji intenzivira (pre nego omamljuje) društvene odnose.⁴⁴⁵ U svom uvodu u reprint izdanje iz 1993. godine,⁴⁴⁶ Debor objašnjava:

„I tako tokom trideset pet godina moji *Mémoires* nisu

nikad bili na prodaju. Njihova slava potiče samo od toga što su bili davani kao *potlač*: to jest, kao raskošan poklon, koji izaziva drugu stranu da učini nešto još ekstremnije zauzvrat.”⁴⁴⁷

Ako ekonomija poklona raskida sa kruženjem robe, ona može da uvede društvene odnose koji su sami po sebi ograničavajući, a poklon služi da poveže i konsoliduje odnose putem obaveza.⁴⁴⁸ Naravno, cirkulacija štampanih predmeta imala je važnu ulogu u održavanju međusobnih odnosa članova i organizacije SI.⁴⁴⁹ No, to je samo deo priče, jer preterana naklonost ili intenzitet povezani sa poklanjanjem *Mémoires* nisu bili primarno usmereni ka osiguravanju političke zajednice, javnosti ili subjekta. Sistemi asocijacije knjige-korena – koja je orijentisana ka utvrđivanju integrisane subjektivnosti u okviru svojih režima istine i autoriteta – ne postoje kod *Mémoires*, koje bismo u ovom smislu mogli okarakterisati i kao nešto što je nalik na anti-manifest:

„Ova anti-knjiga je ponuđena samo mojim prijateljima i niko drugi nije ni znao za njeno postojanje. ‘Želeo sam da govorim prekrasnim jezikom svoga stoleća’. Nisam se mnogo brinuo da li će me neko čuti. [...] Odmah sam dokazao svoju trezvenu ravnodušnost prema mišljenju javnosti, jer javnost nije ni smela da vidi ovo delo.”⁴⁵⁰

Deborovo svesno zanemarivanje osnovne odlike političke knjige ima donekle aristokratski prizvuk, ali nikako ne predstavlja apolitičan potez. Zapravo, ova izjava se može tumačiti kao aspekt onoga što Dejvid Banaš (David Banash) smatra za najradikalniju odliku *Mémoires*, njihov prekid sa lakom transformacijom konceptualne i estetske produkcije u instrumentalnu „aktivističku” praksu. Preplitanje teorije i prakse je veoma značajno u političkom marksizmu, a ipak je vrlo često određeno

današnjim vrlo ograničenim razumevanjem prirode političke prakse kao instrumentalne akcije. Kao što kaže Banaš, SI je, u ovom blatu, postao simbol teorijski prefinjenog političkog aktivizma; a to je očigledno kako u aktivističkoj estetici alter-globalizacijskog pokreta, tako i – kao što svedoči publici namenjen paratekst velikog dela sekundarnih kritika SI – donekle ironično, „u slici koja prodaje SI u trenutnom akademskom robnom odnosu”.⁴⁵¹ Ova aktivistička slika je osigurana приметnim uticajem SI na pariske događaje u maju i junu 1968. godine (i automitologizacijom samog SI u tom smislu), ali politička vrednost SI leži u načinu na koji je *dovodio u pitanje* instrumentalne pristupe aktivizmu dramatično otvarajući parametre političke misli i prakse, kao što su urbanizam, potrošnja, dokolica, estetska forma, jezik, odbijanje rada, kritika militantnosti i tako dalje, što je postalo građa komunističke kompozicije. Upravo u ovoj problematizaciji političke kulture možemo pristupiti Deborovom odbacivanju javnosti knjige. Ovde raslojavajuća osobina knjige-rizoma – kojoj se dosad pristupalo u vidu futurističkog „svetaunatraške” i Artoovog neproduktivnog tela bez organa – ima direktan uticaj na komunističku tematiku organizacione subjektivnosti. Tumačeno u odnosu na ovu tematiku, Deborovo odbijanje da dozvoli postojanje i promet knjige kroz aktivaciju javnosti, određuje *Mémoires* kao estetički izraz sitacionističkog anti-vangardizma. *Mémoires* odustaju od svog jedinstva kao koncentrovanog bloka semiotičkog i organizacionog autoriteta, sve u cilju da potvrde raširenu, pojavnu i samokritičku kompoziciju kao podesnog objekta komunističke politike.⁴⁵²

Odbijanjem zavodljivosti političke subjektivnosti, *Mémoires* istovremeno suspenduju *privremenost* aktivizma, ne-linearni i isprekidan tok stranica uznemirujućeg „sada” strasne subjektivnosti – što je neophodan potez

ako politika ne treba da bude isključivo određena ograničenim parametrima sadašnjice, nego da ostane otvorena, po Delezovim rečima, ka spoljašnjosti ili događajima. To je ono što Debor jasno iznosi u *Društvu spektakla*. Dok poslednji odlomak knjige poprma prilično standardni, manifestni oblik optimističkog poziva na konačnu pobedu i, u tom smislu, organizacionu formu radničkog saveta, preposlednji odlomak ima izrazito anti-aktivistički stav. To delimično ukazuje na ultra-levičarsko insistiranje na tome da zapravo društveni odnosi, a ne revolucionarne grupe, čine revoluciju, a delom podseća na Bergsonovu „pukotinu” u krugu akcije i reakcije i otvaranje ka događaju, što sam pominjao u prvom poglavlju. Možda je, iz komunističke perspektive, to jedno te isto:

„Bezglavo pristajući na bedne reformističke kompromise ili se upuštajući u pseudorevolucionarne zajedničke akcije, svi oni koje goni apstraktna želja za neposrednim rezultatima zapravo se pokoravaju zakonima vladajuće misli, usvajajući perspektivu koja ne priznaje ništa osim *najnovijih vesti*. Tako se isti delirijum javlja i u redovima onih koji tvrde da mu se suprotstavljaju. Kritika koja teži da ode s one strane spektakla mora da zna kako da čeka.”⁴⁵³

Pre no što zaključimo sa našim trećim primerom knjige-rizoma, treba da sačekamo; to je prilika da ponovo upitamo: šta nam Delezova i Gatarijeva tipologija knjige omogućava da kažemo o političkoj knjizi? Potrebno je da ljudi u političkoj knjizi prepoznaju, i iz nje izdvoje strukturu koja je u osnovi religijska i koja upravlja poljem knjige. Svaki put kada knjiga objavi svoju jedinstvenu istinu i potpuni pristup svetu, pojam knjige-korena nas poziva da razmotrimo kako je ova istina nastala iz *podele* u svetu, onog koji čini duhovnu dogmu koja se vraća u svet kao autoritativna

strast. Ovakav pristup zahteva da istražujemo ovakve formacije obraćajući pažnju na čitavu materijalnost knjige, čak i ako Delez i Gatari to ne čine. Učinio sam to ovde sa Maovim *Citatima*. Maova knjiga je potpuno materijalni entitet, ali njene materijalne odlike - boja, prenosivost, tekstualna struktura - uklapaju se i vođeni su duhovnom autonomijom knjige i autoritativnim režimom istine.

Ako politička knjiga treba da raskine sa ovom strukturom knjige-korena, potreban joj je drugačiji odnos sa materijom, odnos kojem Delez i Gatari pristupaju kroz koncept knjige-rizoma. Ovaj koncept je koristan ne toliko kao mehanizam klasifikacije, nego utoliko što nas podstiče da zavirimo u eksperimentalnu oblast političke knjige. Kao takvoj, najbolje joj je pristupiti kroz odlike konkretnih knjiga, u njihovom bogatom „razrađivanju pitanja“.

Moguće je izdvojiti neke zajedničke odlike knjiga-rizoma koje su ovde razmatrane. U tim delima, jezik je oslobođen označiteljskih lanaca i dogmatskih prisila, bilo da je to u smislu futurističkih transracionalnih blokova čula, Artoovih urlik-reči ili devalviranih informacionih obrazaca Debora i Jorna. A ovaj jezik je stopljen sa promenljivim materijalnim poljima u preuređivanju knjige kao objekta: kao opipljivi čulni sklop eklektičkih štampanih materijala, kao dinamička membrana papira kao tela-sita, kao anti-knjiga od prisvojenih materijala, nelinearnih struktura i virtuelnih slika. Baš kao što materijalni svet teče u te knjige, narušavajući raskid sa prirodom, tako je i tema knjige poništena, najradikalnije u Artoovim papirnim činima, koje funkcionišu kao umotavanje tela i sveta u listove osetilnih intenziteta. Svaki skup knjiga takođe poništava i teleološki autoritet i doslednost knjige: „svetunatraške“ nepravilnih i ispresavijanih materijala,

odlomak prinet vatri, anti-manifest sa nedelotvornom publikom.

Ipak, jasno je da su ove knjige nastale iz jedinstvenog političkog i estetskog konteksta i problematike. Na primer, u *Mémoires*, spoju komunikacije i autoriteta se prilazi izričito kao dimenziji kapitala, za razliku od drugih dela razmatranih ovde, a disruptivne odlike ove knjige su jedinstvena estetička modulacija komunističke kritike (a)vangardne stranke. Ove situirane varijacije su takve da koncept knjige-rizoma ne može opisati kumulativni skup ili detaljan spisak odgovarajućih tehnika. Da bismo ozbiljno shvatili Delezov i Gatarijev osobeni „ukus za materiju”, potrebno je da taj koncept funkcioniše sam po sebi u konkretnom polju koje istražuje.⁴⁵⁴ U svakoj konkretnoj oblasti knjige očekujemo interakciju obeju tendencija – korena i rizoma. Knjige razmatrane u ovom poglavlju koriste obe tendencije do krajnosti, ukazujući time na jedinstvene mogućnosti i varijacije političke knjige, ali čak i ovde se nesumnjivo mogu naći aspekti suprotstavljenih tendencija, naročito ako se razmatraju u odnosu na njihovo šire potrošačko društvo – tako da nema ničeg rigoroznog u mom pristupu.

Na kraju, politička knjiga nastaje iz dela koja se u ovom poglavlju razmatraju kao veoma složen entitet, gde je politika delotvorna i u konceptu i tekstualnom sadržaju knjige, kao što i se i očekivalo, ali i u njenoj strasti i autoritetu, i u njenim fizičkim, čulnim, vremenskim i prostornim odlikama. Ako se radikalna politika tiče transformacije samih uslova postojanja – a ne „samo političke” promene protiv koje Engels pozicionira komunizam kao takav – onda je procena ovih odlika jednako važna kao i obraćanje pažnje na očiglednije političke izraze u knjizi.⁴⁵⁵ I zaista, upravo obraćanje pažnje na širinu materijalnosti knjige

mi je omogućilo da tvrdim kako su neki od najuočljivijih političkih aspekata knjige često upravo ono što je najproblematičnije u njoj.

4. POGLAVLJE

OSVOJITI ANONIMNOST: AUTORSTVO I MIT KOD LUTERA BLISETA I VU MINGA

Bordigina anonimnost je bila usmerena protiv kulta velikana i mesija, protiv individualizma i buržoaskog personalizma, shvaćenih kao patogeni elementi koji izazivaju gangrenu u radničkom pokretu.

– Žak Kamat

Bezimenost je počelo Neba i Zemlje.

– *Tao Te Ćing*

Kažu da Mao nikad nije oprostio Hruščovu „Tajni govor” o zločinima Staljinove ere, održan 1956.⁴⁵⁶ Od svih aspekata govora koji su smetali Maou, najteže mu je svakako pao Hruščovljev napad na „kult ličnosti”, ne samo u Staljinovom slučaju nego u *principu*, kao na „perverziju” marksizma.⁴⁵⁷ Uostalom, ako je kult ličnosti neka vrsta „nepromenljive odlike komunističke države i partije”, kao što je primetio Alen Badju, u kineskoj Kulturnoj revoluciji bio je doveden do „paroksizma”.⁴⁵⁸ Stoga ne treba da čudi što je Mao reagovao 1958. godine u odbranu aksioma kao nečega što dolikuje komunizmu. Pri opisu „ispravnog” i „neispravnog” tipa kulta ličnosti, Mao je tvrdio: „Ovde se ne radi o tome da li treba da postoji kult pojedinca, nego da li dotični pojedinac predstavlja istinu. Ako je predstavlja, onda ga treba poštovati.”⁴⁵⁹ Nimalo neočekivano, Marks, Engels, Lenjin i „ispravna strana Staljina” su Maovi primeri osoba koje treba „poštovati zauvek”.⁴⁶⁰ A ipak, sam Marks je bio izričito protiv takve prakse, što je Hruščov iskoristio citirajući

Marksovo pismo Vilhelmu Blosu (Wilhelm Bloss) iz 1877. godine:

„Zbog svojeg neslaganja sa svakim kultom ličnosti, tokom postojanja Internacionale nisam objavljivao obraćanja iz različitih zemalja koji su naglašavali moje zasluge. To mi je jako smetalo. Obično nisam odgovarao na njih, osim kad sam zbog toga korio njihove autore. Engels i ja smo pristupili tajnom udruženju komunista pod uslovom da iz statuta bude izbrisano sve što bi vodilo sujevnom obožavanju autoriteta.”⁴⁶¹

Bilo bi teško zamisliti situaciju nepodesniju za čitanje ovih reči nego što je zatvorena sednica kongresa sovjetske Partije, sa tada poslednjim predsednikom vlade za govornicom, a Hruščovljevo pominjanje Marksa svakako nije ukazivalo na predstojeći procvat marksističkih principa u Sovjetskom Savezu. No, mene ovde ne zanima Hruščov. Niti mi je namera da razrađujem ove Marksove rečenice u širu kritiku kulta ličnosti. U ovom poglavlju želim da iskoristim Marksove reči kao simbol koji ukazuje na postojanje komunističke *alternative* kulta ličnosti – ne moć privilegovanog pojedinca, nego desubjektivizujuća politika anonimnosti.

Logička osnova Marksove kritike kulta ličnosti je njegovo materijalističko shvatanje ideja i prakse kao proizvoda *kolektivnog* iskustva i borbe, a ne *individualnih* sposobnosti – bilo genija bilo nekog drugog. Iz ove perspektive, kult ličnosti nije samo velika zablude, nego nastavlja u osnovi kapitalističku strukturu identiteta. Ova podudarnost između socijalističkog i kapitalističkog shvatanja identiteta i autoriteta jasno je potvrđena kod Amadea Bordige, jednog od najoštrijih komunističkih kritičara kulta ličnosti.⁴⁶² On početkom pedesetih godina XX veka piše tipičnom žestinom:

„odlika je buržoaskog sveta da svaka roba nosi ime proizvođača, da se sve ideje označavaju potpisom autora, da se svaka stranka definiše imenom vođe [...] Rad kao što je naš može uspeti samo ako je težak i naporan i bez ispomoći buržoaske tehnike publiciteta i njene podle sklonosti da se divi i dodvorava ljudima.”⁴⁶³

Bio težak i naporan ili ne, trud na prevazilaženju takvih struktura identiteta i autoriteta često je vršen kroz tematiku organizacije (radnički saveti, mogućnost opoziva, spontanost, dezorganizacija i tako dalje). No, Bordiga je proširio kritiku kulta ličnosti i njene kapitalističke strukture identiteta na prilično neobičan oblik za komunističku politiku, u vidu *autora*, odlučivši se da anonimno objavi svoj nemali doprinos komunističkoj misli. Nesumnjivo postoje i drugi načini da se razvija Marksova kritika kulta pojedinca, ali ja ovde želim da iskoristim ovaj Bordigin potez i da se pozabavim komunističkom anonimnošću kroz tematiku autorstva i politike pisanja.

Ovo poglavlje će prvo predstaviti kritiku funkcije autora kod Fukoa i Marksa, a potom će ukazati na otvaranje suprotne tendencije u Fukoovim povremenim komentarima o anonimnom pisanju. Potom ću se usmeriti na dva međusobno povezana književno-politička poduhvata, projekat Luter Bliset (1995–1999) i fondaciju Vu Ming (2000–), autore četiri romana – *Q*, *54*, *Manituana*, *Altaj* – i velikog broja kritičkih dela u različitim štampanim i digitalnim medijima.⁴⁶⁴ Iz ovog raznolikog i promenljivog materijala ću izvući i proučiti dva aspekta anonimne prakse, s obzirom na pitanja *autorstva* i *političkog mita*.⁴⁶⁵ Prvo ću pristupiti „višestrukom imenu” Lutera Bliseta kao ekspresiji u polju autora u Marksovom konceptu „bića zajednice” i „opšteg intelekta”. Potom, okrećući se kolektivnom autoru Vu Mingu, Blisetovom najistaknutijem nasledniku, poglavlje

istražuje problem levičarskog mita koji je nastao u vidu kritike tendencije mita ka lingvističkim klišeima i ograničavajućoj subjektivnosti. No, nije mi cilj da odbacim mit: zapravo, ja želim da iskoristim napore Vu Minga ka pravom komunističkom ili „neidentifikovanom” modusu mitopoetike.

Iako sam se u prethodnim poglavljima bavio konkretnim platformama medija (što ću učiniti ponovo i u petom poglavlju) forme i paradigme autorstva i mita su manje povezane sa konkretnim platformama, pošto su manje ili više prisutne kroz širok raspon medijuma tekstualnog zapisa. To ih ne čini ništa manje *materijalnim* u njihovom nastanku, kao uostalom ni postupke anti-knjige koji deluju protiv njih.

Zašto je važno ko govori?

U svom razmatranju odlika moderne „autorske funkcije”, Fuko povezuje njenu pojavu sa tekstovima koji počinju da funkcionišu, kroz mehanizme zakona o autorskim pravima kao elemenata svojine.⁴⁶⁶ Autor se iz polimorfnog polja diskursa izdiže kao sredstvo doprinosa autoritetu i vrednosti određenog dela teksta, i istovremeno se projektuje na taj tekst kao njegov jedini i jedinstveni izvor. Intrigantno, ova pojava autora krajem osamnaestog veka u društvenom poretku vlasništva je istorijski sekundarna u odnosu na identifikaciju autora preko kaznenog prava, u kome je imenovano autorstvo služilo kao oznaka, ali i kao poluga zastrašivanja, prestupničkog diskursa:

„Tekstovi, knjige, govori počeli su da stvarno imaju autore (koji nisu mitske ličnosti, niti velike posvećujuće figure), u meri u kojoj je autor mogao da bude kažnjen, to će reći u meri u kojoj su govori mogli biti prekršiteljski. Govor u našoj kulturi (i u mnogim

drugim, bez sumnje) nije u početku bio proizvod, stvar, dobro: bio je to u suštini jedan akt – akt koji je bio smešten u bipolarnom polju svetog i profanog, dopuštenog i nedopuštenog, religioznog i bogohulnog. Istorijski je to bio gest pun rizika pre nego što će biti prihvaćen kao dobro unutar kruga svojstava.”⁴⁶⁷

Ovo čudno preplitanje imovinskog i krivičnog zakona u konstitutivnom polju autora vidi se i u Marksovim najranijim novinarskim člancima o cenzuri i slobodi štampe, mada su ovde kaznena i imovinska ograničenja direktnije uključena. Po rečima Margaret Rouz (Margaret Rose), za Marksa cenzorska formalna funkcija dodele i osiguravanja identiteta autora postiže upravo suprotno: ovaj od države nametnuti oblik književnog identiteta lišava autore njihove stvarne individualnosti.⁴⁶⁸ Tako Marks kaže: „Zakon mi dozvoljava da pišem, ali moram da pišem stilom koji nije moj! Mogu da pokažem svoj duhovni lik, ali ga moram pre toga podesiti prema *unapred određenom kalupu!*”⁴⁶⁹ Ovaj članak je napisao 1842. godine i objavio ga anonimno, kao „*RhineLander*”, povodom novog pruskog zakona o cenzuri, i vrlo brzo je bio zabranjen. Deset godina kasnije, francuski dekret da svi novinski članci moraju imati potpisanog autora naveo je Marksa da podvuče povezanost imenovanog autorstva sa umanjivanjem značaja kritičkog polja, ovog puta ukazujući na neposredne svojinske odnose (jer tekst postaje „reklama”). Ovde se Marks manje bavi autorovom individualnošću a više amorfnim javnim izlaganjem:

„Dok je dnevna štampa bila anonimna, ona je bila organ širokog i bezimenog javnog mnjenja; ona je bila treća sila u državi. S potpisivanjem svakog članka novine su se pretvarale u puku kolekciju literarnih priloga od manje ili više poznatih osoba. Svaki članak srozavao se na nivo anonse.”⁴⁷⁰

Jasno je da u ovim tekstovima Marks upućuje više na izazov poziciji autora kakvu nameće država, nego što se direktno zalaže za anonimnost, što je pozitivna vrednost samo po sebi ako se za nekog podozreva da je suviše blisko povezan sa zavereničkim oblicima masonske i bakunjističke politike (mada se vredi prisetiti da je prvo izdanje *Manifesta komunističke partije* bilo štampano anonimno, i to ne primarno zbog cenzure). Fuko, sa druge strane, daje neke zanimljive opaske u vezi sa anonimnošću u njenoj suprotnosti sa funkcijom autora. Zaključujući svoj esej o autoru, Fuko zamišlja kulturu u kojoj će izlaganja kružiti u „prožimajućoj anonimnosti” i biti ocenjena ne u smislu autentičnosti, originalnosti i subjektivne gustine, nego po strukturnim obrascima i funkcijama – i pritom citira Semjuela Beketa: „Zašto je važno ko govori?”⁴⁷¹

Iako ovde Fuko zamišlja svet bez autora, to je i dalje u osnovi samo zgusnuta prezentacija njegovog arheološkog metoda analize *svih* diskursa. No, na drugim mestima on daje direktniju ocenu anonimnosti kao tekstualne prakse. U intervjuu za *Le Monde*, u kojem je odbio da otkrije svoje ime, Fuko ističe odluku o anonimnosti kao sredstvo za postizanje bolje „kontaktne površine” sa čitaocem, koji će biti „neuznemiren” i više ga neće ometati autorovo ime.⁴⁷² To je šansa da autora „bolje čuju”, to svakako, ali i da delo dinamičnije živi izvan autorske namere: „Efekat knjige može se naći na neočekivanim mestima i stvoriti oblike na koje ja nikad nisam ni pomislio.”⁴⁷³ Tolika pažnja otvaranju najavljenog dela pred njegovim čitaocima dopunjena je Fukoovim mislima o tome šta anonimnost može doneti *autoru*. U drugom intervjuu Fuko kaže da delo „ne pripada autorskom projektu”, niti „postojanju” – nego je u pitanju desubjektivizujuće iskustvo „spoljašnjosti”: „Održava se sa [autorovim] osećanjem negacije i destrukcije, za njega je to tok beskrajne spoljašnjosti.”⁴⁷⁴ Da

bi „osvojili anonimnost”, kako kaže Fuko, potrebno je potvrditi ovu povezanost autorske destrukcije ili brisanja, i to, a ne individualizacija funkcije autora, predstavlja *stvarni* znak pojedinačnosti:

„Ono što daje ovakvim knjigama, koje nemaju drugih pretenzija osim da budu anonimne, toliko odlika pojedinačnosti i individualnosti nisu privilegovane odlike stila, niti pečat pojedinačnosti ili individualnog tumačenja, nego pomama da se primeni brisač kojim se pažljivo uklanja sve što bi ukazivalo na pisanu individualnost.”⁴⁷⁵

Transindividualno autorstvo

Činjenica je da su Fukoove formulacije anonimnosti u principu usmerene na praksu stvaranja usamljenog autora, ali ovde postoji i *kolektivna* dimenzija njegove misli. Od različitih strategija osvajanja anonimnosti, Fuko se povoljno izražava o korišćenju kolektivnih pseudonima, pominjući Nikolasa Burbakija (Nicolas Bourbaki), pseudonim kolektivnog matematičara: „Burbaki je u osnovi modela. Svačiji san je da, svako u svojoj oblasti, učini nešto poput tog Burbakija, gde je matematika razrađena pod anonimnošću fantastičnog imena.”⁴⁷⁶ Ovaj oblik anonimnosti je razvio italijanski autorski kolektiv, Vu Ming (Wu Ming), i to je bio ključ njihove ranije inkarnacije u vidu dela „višestrukog imena” Lutera Bliseta (Luther Blissett). Politika autorstva svakako nije jedina tema ovih projekata, ali ipak je predstavljala problematiku koja mobilize i bila je moja prvobitna tema za raspravu. Uzeo sam sebi izvesnu slobodu time što govorim o Luteru Blisetu pod okriljem Vu Minga. Kolektivni autor dela *Q*, Luter Bliset, sastoji se od istih ljudi kao i Vu Ming (uz jedan dodatak i, kasnije, jedan odlazak), ali Luter Bliset je bio takođe, ili u principu, pseudonim kojeg su koristili mnogi -

možda i više od stotinu ljudi. Moj napor da proširim temu anonimnosti preko Vu Minga na Lutera Bliseta ne treba, dakle, uzimati kao pokušaj da se oba projekta spoje u jednu celinu.

Jezgro Vu Mingove politike autorstva jasno se vidi u trostrukom objašnjenju koje su dali za svoje ime, koje na mandarinskom znači „bezimen” ili „anoniman”:

Ime grupe je zamišljeno i kao počast disidentima („Vu Ming” je čest potpis u novinama među kineskim građanima koji traže demokratiju i slobodu govora) i kao odbijanje glamurozne mašine za proizvodnju slave, koja autore pretvara u zvezde. „Vu Ming” je takođe i pozivanje na treću rečenicu u Tao Te Ćingu: „Wu ming tian di zhi shi” - „Bezimenost je počelo Neba i Zemlje.”⁴⁷⁷

Ovakva karakterizacija politike anonimnosti slaže se sa Fukoovim zanimanjem za zaobilaženje zavodljivosti i autoriteta funkcije autora, kao i za mogućnosti neimenovane oblasti disenzusa. Pominjanje taoističkog shvatanja primarne i trajne dinamike kosmosa takođe ukazuje i da Vu Mingova anonimnost ima dodirnih tačaka sa Fukoovom problematikom „spoljašnjosti”, gde subjektivirajući odnos autorā prema „toku večne spoljašnjosti” predstavlja konstitutivnu oblast njihove stvarne pojedinačnosti. Upravo taj odnos prema spoljašnjosti proširuje Fukoovu donekle dvosmislenu formulaciju samobrisanja pomoću aktivne *konstrukcije*, kao konkretnog skupa postupaka za proizvodnju anonimnog autorstva. Ja ću te postupke ovde posmatrati ne kod Vu Minga, nego kod ranijeg projekta Lutera Bliseta kao višestrukog imena. Ipak, pre toga je neophodno navesti nekoliko komentara o ontološkom polju „spoljašnjosti” autora, pošto to Luter Bliset nije odredio preko Fukoa nego preko Marksa, u međusobno zavisnim konceptima „bića zajednice” i „opšteg intelekta”.⁴⁷⁸

Ako prvo uzmemo „biće zajednice” i njegove direktne korene, u „Prilogu jevrejskom pitanju” Marks pokazuje skako se društvena forma buržoaskog subjekta zasniva na suprotnosti između individualnog i društvenog postojanja. U ovom suprotstavljenom odnosu, društveno izgleda ograničava primarnu autonomiju pojedinca, ali stvarna ograničavajuća moć zapravo počiva u samom pojedincu – „*ograničenom* pojedincu, ograničenom na sebe samog” – koji ograničava široko društveno ili biće zajednice u izolovanog subjekta privatne svojine:

„Daleko od toga da je čovjek bio u njima [čovjekovim pravima] shvaćen kao *vrсно** biće, naprotiv, sam vrsni život, društvo, pojavljuje se kao vanjski okvir individuumu, kao ograničenje njihove prvobitne samostalnosti. Jedina veza koja ih ujedinjuje jest prirodna nužnost, potreba i privatni interes, čuvanje njihova vlasništva i njihove egoistične ličnosti.”⁴⁷⁹

Buržoaska politika usvaja i jača ovu strukturu, tako da društveno biće oseća dvostruku degradaciju, jer ne samo da je razrezano ograničenom i parcijalnom individualnošću, nego je svedeno na njenu prostu podršku: „sfera u kojoj se čovjek ponaša kao društveno biće degradirana ispod sfere u kojoj se on ponaša kao djelomično biće...”⁴⁸⁰ Suprotno tome, politika kolektivnog pseudonima teži da raskine granice parcijalne individualnosti time što se zasniva – ili ga izražava – na biću zajednice koje prevazilazi i nadmašuje pojedinca. Pojedinaac i kolektiv više se ne nalaze u dihotomnom odnosu; umesto toga, svaki pojedinac ili pojedinačni slučaj, proizvod je kolektivnih odnosa iz kojih proističe, a svaka kolektivnost nastaje kroz njegove pojedinačne manifestacije. Kao što kaže Luter Bliset, kolektivni pseudonim je politika „višestruko pojedinačnog” unutar i protiv parcijalnog modusa postojanja individualnog.⁴⁸¹

Ne pravi se prevelik skok ako se kaže da je ovo „višestruko pojedinačno” stvarna individualnost do koje je Marks pokušavao da dođe u svojoj ranoj kritici državom-nametnutog autora (briga mladohegelovaca za svest i „duhovni lik” u tom istom ranom tekstu, sada se može zameniti pojmom bića zajednice). Sa tačke gledišta višestruko pojedinačnog, izvor pisane reči prestaje da bude subjektivna unutrašnjost i umesto toga postaje uranjanje u polimorfno biće zajednice, jer autorska originalnost ustupa pred nekom vrstom primarnog „kreativnog plagijata”, „neprekidne rekombinacije i varijacije” kulturnih i egzistencijalnih materijala koja poriče „svaku dihotomiju između ‘kolektivnog’ i ‘individualnog’”.⁴⁸² Vu Ming 1 piše:

„Ja radim sa drugim ljudima, pišemo fikciju koristeći reči, slike, boje i zvukove koje preuzimamo iz svakodnevnog života, istorije i medija oko nas. Čitava otvorena zajednica piše zajedno sa nama, iako nesvesno ili polusvesno. To je oduvek važno za svakog autora i kulturno delo.”⁴⁸³

Ako ovde postoji izvesna univerzalnost, ontologija ekspresivnog bića zajednice nije bezvremena apstrakcija, nego nešto smešteno u odlikama kolektivne proizvodnje što je karakteristično za savremeni kapitalizam – otuda središnji značaj drugog Marksovog koncepta, „opšteg intelekta”, prema kojem je Luter Bliset okarakterisao sebe kao „paradoksalnu antropomorfizaciju”.⁴⁸⁴ Pojmom generalnog intelekta Marks pokušava da obuhvati efekte ekspanzinog „opšteg društvenog znanja” koje postaje „neposredna proizvodna snaga”.⁴⁸⁵ Opšti intelekt je u osnovi društvena formacija koja postoji i transindividualno – kružeći i umnožavajući se u onom što Marks sugestivno naziva „društvena individua” i „društveni mozak” – i mašinski, u svojoj imanentnoj artikulaciji sa naukom i tehnologijom.⁴⁸⁶ U ovom

zadivljujućem proročkom konceptu, Marks se bavi projekcijom od najranije industrijske kulture ne bi li tako obuhvatio veliki deo sposobnosti savremenog kapitalizma da stvara vrednost ne samo iz direktnog fizičkog rada, nego i iz odlika bića zajednice koje postoji širom društva u celini, sada već potpuno uključujući lingvističke, telesne i afektivne dimenzije povezivanja.⁴⁸⁷ Nijanse ove teze su suviše brojne da bi ih ovde istraživali, ali skrenuću pažnju na tri tačke koje su od posebnog značaja za višestruko ime. Prvo, oblast bića zajednice *kao* opšteg intelekta je potpuno tehno-kulturna, u njoj nema naturalizma. Drugo, kao artikulacija opšteg intelekta, autor višestrukog imena nije tačka izvan kapitalističkih obrazaca udruživanja, nego je prepleten sa njima, a njegova supstanca – kognitivne sposobnosti, lingvistička virtuoznost i kolektivni afekti – sve značajniji za nove sisteme vrednosti. Otuda, treće, višestruko ime sada ne samo što mora da potvrdi biće zajednice protiv parcijalne individualnosti (što je uvek bitan politički zadatak u našem izrazito individualizovanom društvu), nego i da se kritički orijentiše protiv načina na koje samo biće zajednice biva mobilisano kao kapitalistički resurs.

Otvorena reputacija Lutera Bliseta

Ako je ovo ontološki uslov pristupa Lutera Bliseta anonimnom, onda je jasno da se do njega ne stiže prostim odbacivanjem sopstvenog imena – kao izraz višestruke pojedinačnosti, anonimnost se mora aktivno izgrađivati. „Višestruko ime” Lutera Bliseta je jasan primer takve aktivne anonimnosti, kojoj ovde pristupam kroz četiri preklapljeni aspekta: transindividualno dejstvo ličnog imena u *Q*; subjektivno i vremensko raslojavanje autorske funkcije pomoću višestrukog imena; prisutnost „dela” u masovnim medijima; i kroz izmenjeni status autorskog vlasništva.

Da ponovimo, višestruka pojedinačnost nije nediferencirana celina, nego pre otvoreno polje u kome je pojedinačnost ili razlika izraz kolektivnosti, i obrnuto. U ovom spoju kolektivnosti i različitosti locirana je osobita funkcija ličnog imena u romanu Lutera Bliseta, *Q*. Sabrina Ovan ubedljivo dokazuje da je narativni pokretač u *Q* upravo transindividualna odlika opšteg intelekta, i da je taj motor pokrenut imenom.⁴⁸⁸ Pripovedajući o metežu seljačkog ustanka, rata i radikalne jeresi u šesnaestom veku, u Evropi u vremenu Reformacije, roman prati dva lika na njihovom lutalačkom kretanju kroz Evropu, obraćajući posebnu pažnju na društvene i tehnološke mreže autoriteta, političkih saveza i intriga, bankarstva i trgovine, proizvodnje i distribucije (i autorskog porekla) ranih štampanih dela. Jedan lik, *Q* iz naslova, je strogi papski špijun i lovac na jeretike. Drugi, anabaptista i predmet *Q*-ove potere, ostaje bezimen. Ili tačnije, njegovo ime je u stalnoj varijaciji, menjajući se kako i sam menja društveno-politički teren – prvo Gustav Mecger (Gustav Metzger) tokom Seljačkog rata, pa Gert iz bunara u Minsterskom ustanku, da pomenemo samo dve inkarnacije.

U ovom suspendovanju konzistentnog imena, subjektivni kontinuitet koji bi inače usklađivao narativno polje biva izmešten, omogućavajući širokom biću zajednice, u svojoj diskontinualnoj, raznovrsnoj i antagonističkoj složenosti, da istupi kao protagonista. A to je stalno iskustvo tokom čitanja romana – likovi i društveni odnosi funkcionišu u istoj ravni i u često zbunjujućem kovitlacu sila, odnosa i burnih događaja. Narativni skokovi, sa krvavog masakra tokom Seljačkog rata na planiranje bankarske prevare ili na pokrete sa samog začetka kapitalizma, a sve to vreme – svakako u alegorijskom smislu – bivaju iznutra isprepleteni i pokretani, isprobavanjem granica različitih aparata moći i paradigmi otpora. A ipak, ova pripovest o društvenoj

složenosti je naseljena i odigrana (trenutno) imenovanim subjektima, pojedinačnostima u zajedničkom polju postupaka. Kako kaže Sabrina Ovan, u ovoj funkciji ime nije, dakle, identitet odvojen od kolektivnog, pa čak ni privremeni *deo*, nego *prolaz* kolektivnog, njegovo uvođenje kao singularnosti.

Lik Q-a, za razliku od toga, egzistira na apstrakciji od društvenog polja, a njegovi dnevnici i pismeni izveštaji Rimu čine usamljenu subjektivnost i pokretani su kroz roman njegovim pomaganjem zlokobnog „Plana” Đovanija Pjetra Karafe (Giovanni Pietro Carafa) da iskoristi radikalnu Reformaciju kako bi modernizovao i ojačao autoritet Crkve. Stoga je utoliko značajnije što, kada Q na kraju izda svog gospodara, on to čini zbog neimenovane množine – „anonimnih arhitekata” Plana – i slučajnih sila društvenog kojima se predaje: „Vi tu ne možete ništa, čak ni da prekorevate sebe što niste predvideli ovo povlačenje svog najodanijeg sluga na poslednjoj milji puta: um ljudi podložan je čudnim preobražajima i nema tog plana koji može sve da ih obujmi.”⁴⁸⁹ Ipak, na Q-ovom večnom neprijatelju ostaje da umesno formuliše osnovnu dinamiku romana:

„Detalji izmiču, one bleđe senke koje su ispunjavale istoriju nestaju, zaboravljene. Svodnici, sitni prevarni klerici, bezbožni razbojnici, žbirovi, uhode. Bezimeni grobovi. Imena koja ne govore ništa, ali koja su se ispreplela sa mnogim strategijama, ratovima, koja su ih izazivala, nekada tvrdoglavom spoznajom o borbi, nekada pukim slučajem, jednim potezom, jednom rečju.”⁴⁹⁰

Procesualna i diskontinuirana odlika imena postaje znatno izraženija, kada na teren autora Q pomerimo širu praksu višestrukog imena sa kojim je roman prepleten. Centralna odlika ovog višestrukog imena – kao i drugih pre njega, od kapetana Svinga do Karen Eliot

- jeste njegovo raslojavanje i širenje samoidentičnog ekspresivnog subjekta. Iako je pristup pseudonimu Luter Bliset nesumnjivo bio delimično ograničen sposobnošću u određenim tipovima kulturnog kapitala, u principu svako može da uzme to ime i time postane Luter Bliset (uz nekoliko uslova: biće sprečen svaki pokušaj širenja rasističkog, seksističkog ili fašističkog materijala). Luter Bliset je „otvorena reputacija” koja nosi određeni autoritet - ništa manje od autoriteta autora, - sa otvorenim mnoštvom neimenovanih pisaca, aktivista i kulturnih radnika, čiji rad zauzvrat doprinosi i širi tu otvorenu reputaciju. U tom smislu, autorska funkcija je uvećana i vrlo jasna. Ali je na taj način i u koliziji sa strukturama koje stvaraju koncentrisanu i jedinstvenu tačku rariteta i autoriteta, pošto autor postaje potencijal koji je mnogima dostupan, a svaka manifestacija imena je jednako originalna kao i svaka druga. Na ovaj način pojavljuje se drugačija vrsta individualizacije, individualizacije višestruke pojedinačnosti: Luter Bliset je istovremeno *kolektiv*, „ko-dividua” koju dele mnogi, i *fragmentovan*, „dividua” koja se sastoji od mnogobrojnih situacija i ličnosti istovremeno.⁴⁹¹ To što Luter Bliset ima svoj portret - neodređeno androgenu ikonu stvorenu preklapanjem fotografija muških i ženskih lica - samo potvrđuje ovaj novi modalitet individualizacije, jer priziva paradoks mnoštvenog imena autora (slika 22).

Subjektivno raslojavanje i disperzija autora poseduje i vremensku dimenziju. Ime Luter Bliset pozajmljeno je od britanskog fudbalera poreklom sa Jamajke, koji je odigrao jednu zlosrećnu sezonu za AC Milan 1983. godine, suprotno velikim očekivanjima. No, nisu dati nikakvi razlozi zašto je usvojeno baš njegovo ime. I zaista, posle fabrikovane identifikacije višestrukog imena Lutera Bliseta sa konceptualnom umetnošću izvesnog „Harija Kipera” („Harry Kipper”), (taktika planirana sa ciljem

da od samog početka spreči povezivanje višestrukog imena sa njegovim tvorcima), množenje priča o početku postalo je deo samog višestrukog imena: „Svako ko koristi ime može da izmisli drugačiju priču o poreklu projekta.”⁴⁹² Luter Bliset je tako oslobođen objedinjujućeg efekta linearnog vremenskog toka i dopušta istoriji da postane fragmentaran i višestruki resurs za svako korišćenje imena.

Jedna priča o Luteru Blisetu, omogućena upravo ovakvim odnosom prema istoriji, posebno je primamljiva pošto ucrtava strukturu „negativnog junaka” – i ponešto od jednog neučinkovitog stiliste sporta – u samu medijsku sliku milanskog fudbalera. Naš Luter Bliset piše, „Samo me je zaslepljenost mladog navijača nagonila da ga, tada, mrzim, zbog svih onih loše proigranih lopti”, pošto je saznao da je fudbalerova promenljivost u igri, zapravo, bila proračunata.⁴⁹³ Osećajući u interaktivnoj i komunikativnoj igri, kakav je fudbal, dinamičku strukturu opšteg intelekta, napadač „se razotkrio pred 80.000 potrošača-proizvođača” kao jedan *saboteur* kapitalističke valorizacije:

„on je odbio da bude interfejs u ovom sistemu. Odlučio je da prekine komunikaciju, da bude živi kratak spoj. Zato je počeo nasumice da se kreće po terenu, pa je izgledalo da mu nije stalo do igre. [...] Postao je nevidljiv, nije se mogao uzeti kao deo društvenog sistema: bio je plutajuća mina, spremna da eksplodira svake nedelje, na neočekivan način, sa neobičnim gestovima koji su raskidali hladnu normalnost fudbalskog sistema. [...] Luter, crni bombarder, jedan od nas.”⁴⁹⁴

Baš kao što višestruko ime omogućava ekspresivnom biću zajednice da remeti efekte autorske funkcije na individualizaciju, ono tako remeti i ‘parnjaka’ autora – za Fukoa, „jednako problematičnog” – jedinstveno „delo”,

koje ovde postaje isto tako fragmentirano, promenljivo i slojevito kao i samo višestruko ime.⁴⁹⁵ U tom smislu treba da shvatimo kulturni opus Lutera Bliseta (možda izuzimajući *Q*) manje u smislu „proizvoda” a više „akcije” (da ponovim Fukoova određenja za tekstove autorske svojine i neimenovanog neslaganja). Kroz veću orkestraciju prevara, šala i falsifikata, postupke Lutera Bliseta karakteriše skandalozno ometanje masovnih medija širom televizijskog, novinskog, radijskog i internetskog prostora – njegov prvobitni poduhvat je, sasvim prikladno, bila prevara u jednoj od najgledanijih emisija u udarnom terminu, o „nestalim osobama”.⁴⁹⁶ Ovo je kultura mas-medija u svojoj najsavremenijoj manifestaciji, koju ćemo nazvati medijskim izrazom opšteg intelekta. U pitanju su mediji kao tehnološka mobilizacija i modulacija transindividualnih raspoloženja i afekata, režim koji je postao blisko povezan sa širenjem kaznenih pravnih instrumenata i političkih režima nadzora i bezbednosti – najčešće (u Luteru Blisetovim kasnim devedesetim, pre nego što su ih zamenili „terorizam” i „ilegalni imigranti”) u veštački stvorenim strahovima i pravnim postupcima protiv pedofilije i zlostavljanja u satanističkim ritualima.⁴⁹⁷ U ovom medijskom okruženju, Luter Bliset je bio manje spoljašnji činilac koji funkcioniše kroz autonomni režim istine, a više praksa imanentna tehno-kulturnom stvaranju medija – sastojao se od istih materijala ali je delovao kroz uranjanje, mimikriju i izlaganje medijske orkestracije istine i afekata. To je dobro primetio Vu Ming 1 dok je govorio o jednoj od medijskih varki Lutera Bliseta: „korištenjem alata tradicionalnih protiv-zahteva, nismo dobili rezultate. ‘Homeopatski’ efekat jedne jedine laži izlečio je bolest bolje od tradicionalnih medijskih lekova primenjenih na javno mnjenje.”⁴⁹⁸

Robni oblik dela nije mogao da ostane netaknut

ovakvom pseudonimskom praksom. Ako nijedna osoba ili grupa nije vlasnik imena Luter Bliset, onda ime ne poseduje njegove proizvode, što je u skladu sa pristupom primarnom plagiranju kolektivne kulturne produkcije koje je zaštićeno od prisvajanja imovine mehanizmima anti-kopirajta. Prelazak na formu romana u *Q* komplikuje stvari, jer to jeste prepoznatljiva roba (sa međunarodnom distribucijom i prodajom od preko 250.000 primeraka). No, ova knjiga i svi objavljeni materijali Vu Minga su raspoloživi za slobodno preuzimanje i širenje; konačno, u njihovoj objavljenoj formi, ove knjige je moguće distribuirati i u oblastima koje nisu direktno ograničene komercijalnom razmenom.

Kao singularan izraz višestruke pojedinačnosti koji prevazilazi identitet, ime nije predodređeno da traje, a Luter Bliset, kao i imena u *Q*, imaju samo privremenu egzistenciju. Po ugledu na Petogodišnji plan, Projekat Luter Bliset je na kraju 1999. godine odbacio ime i počinio „sepuku” ili ritualno samoubistvo. Ostalima je dozvoljeno da šire otvorenu reputaciju Lutera Bliseta, ali ovaj čin „veterana” višestrukog imena bio je sredstvo protiv navike vraćanju generativnom slivu bića zajednice: „[Sepuku] je način kao i svaki drugi da se ponovo oslobodimo identiteta, da se ponovo rodimo otvoreni za nova iskustva društvenog rata i novih ludačkih strasti.”⁴⁹⁹

Politička mitopoeza

Vu Ming nije proizašao iz projekta Luter Bliset kao pseudonimska višestrukost nego kao poseban kolektivni autor od pet (sada četiri) osobe, čiji rad je direktnije lociran u proizvodnji narativne fikcije.⁵⁰⁰ To je drugačiji modalitet prakse, ali postoji i kontinuitet: očuvana je kritika svojine; kolektivno zadržava izvesnu neprozirnost kada se radi o mehanizmima autora-zvezde; i

mada je grupa ograničena po broju, kvalitativne koristi od višestruke pojedinačnosti još uvek su tu, tako da Vu Ming opisuje sebe kao istovremeno jasan entitet i telo koje je različito i veće od zbira svojih pojedinačnih delova. U skladu sa ovako izmenjenom oblasti, ono što sledi u ovom poglavlju se ne bavi Vu Mingovim modalitetom autorstva nego njihovim pristupima obrisima i mogućnostima „neidentifikovane” mitopoeze – to je ono što ja uzimam kao drugi modus aktivne anonimnosti, modus koji funkcioniše protivno subjektivnoj integraciji političkog mita. Ovde neću koristiti Fukoa ili Marksa, nego Deleza kako bih naglasio tačke filozofske razmene, jer Delez deli Vu Mingovu neobičnu brigu zbog potrebe da se ponovo otkrije politika mita, nudeći nam plodan skup koncepata da se to i učini.

Mitovi su narativi koji se ponavljaju u zajednicama da bi generisali afektivne veze, zajednička značenja i voljne sposobnosti. Suprotno uvreženom shvatanju, funkcija stvarnog mita nije da povezuje zajednicu sa prošlošću, nego da otvori parametre budućnosti u sadašnjici time što će umnožiti resurse iz prošlosti:

„Tekuća naracija razvija mit, jer ono što se dešava u sadašnjosti menja način na koji se prisećamo prošlosti. Stoga se priče modifikuju u skladu sa kontekstom i stižu novo simboličko/metaforičko značenje. Mitovi nam daju primere koje treba slediti ili odbaciti, daju nam osećanje kontinuiteta ili diskontinuiteta sa prošlošću i omogućavaju nam da zamislimo budućnost.”⁵⁰¹

Na ovaj način, mitovi imaju neku vrstu šamanske ili događaj-prizivačke sposobnosti da „prizivaju natprirodne moći” sa ciljem transformacije sadašnjosti; za Vu Minga 1 nije slučajno što su „mitovi i narodne priče naseljeni demonima, vešticama, čarobnjacima, bogovima itd.”⁵⁰²

Međutim, svaki pokušaj progresivne procene mita smesta biva suočen sa saznanjem da mitovi mogu imati definitivno konzervativnu, čak i destruktivnu funkciju u političkom okruženju:

„Revolucionarni i napredni pokreti su uvek nalazili sopstvene metafore i mitove. Mitovi najčešće nadžive svoju upotrebljivost i postanu otuđujući. Nastupa mrtvačka ukočenost, jezik odrveni, metafore na kraju porobljavaju ljude umesto da ih oslobađaju.”⁵⁰³

To je ono što Furio Jesi naziva „tehnikacijom mita”, kada mitska slika razbija svesne i podsvesne procese, umrtvljujući kritičke sposobnosti i sužavajući odnos pojedinca prema transformativnom polju zajedničkog iskustva.⁵⁰⁴ Tipičan primer je fašizam dvadesetog veka, kao i kult ličnosti u državnom socijalizmu, kao što smo videli kod Maovog kulta, ali ovo se može iskusiti i u širem političkom okruženju. I zaista, veliki deo Vu Mingovog razmišljanja o mitu nastao je iz kritičkog odnosa prema aktivističkim strujama u periodu oko 2001. godine i anti-G8 demonstracijama u Đenovi, kada su identifikovali specifične probleme u lingvističkom i subjektivnom modalitetu mita. Aludirajući manje ili više direktno na italijansku grupu *Disobedienti* (u tekstu koji je praćen satiričnom slikom glasnogovornika grupe, Luke Kasarinija [Luca Casarini], pretvorenog u Staljina), Vu Ming 1 komentariše način na koji mitski jezik može da funkcioniše kao kliše i slogan ukoliko je odvojen od bogatih etičkih i afektivnih osobina zajedničkog iskustva:

„Problem nije samo u tome što je jezik ‘zastareo’, jer on može zvučati novo i sadržati mnoštvo neologizama. Ne, problem je u tome što je ‘drveni jezik’ [...] etički neprihvatljiv, to je žargon načinjen od parola i klišea koji se drži podalje od iskustva i nikada ne dolazi

u dodir sa tugom ili bolom, ljubavlju i radošću, osećanjima, emocijama. On samo donosi dosadu. Čemu služi dosadan niz reči u vakuumu? Pomislite na sve one glupe, ultra-retoričke propagandne govore pune izraza kao što su 'Pokret nad pokretima', 'nepokornost' [...] 'mi nećemo prihvatiti' [...] 'mi smo mnoštvo'."505

Ovo razmišljanje o lingvističkoj „sklerozi” italijanske scene posle 2001. godine, naročito je interesantno zato što je donekle i kritička samoprocena Vu Mingovog polja političke prakse, pošto su oni bili uključeni u pokret *Tute Bianche* (*Beli kombinezoni*), od čijih ostataka su osnovani *Disobedienti*. Tu se pojavljuje i drugi problem sa političkom mitopoezom: ne samo njen bezlični jezik, nego i preterano integrisana subjektivna sila sklona samožrtvovanju. Vu Mingov rani pristup mitu duguje dosta formulaciji Žorža Sorela (Georges Sorel) o „generalnom štrajku”. Za Sorela, moć socijalističkog mita jeste u njegovoj sposobnosti da „instinktivno priziva” koordinisani skup osećanja „maksimalnog intenziteta”, tako da se postiže trenutna „intuicija socijalizma”, koju „jezik ne može da nam pruži”, što omogućava proleterima da „uvek zamišljaju svoju sledeću akciju kao bitku u kojoj će njihov cilj svakako pobediti.”506 Vu Mingova mitopoetska praksa kroz senzacije i izražajne tekstove usmerene ka Đenovi nosi jasne znake ovog okvira, što se najbolje vidi u njihovom tekstu „From the Multitudes of Europe”.507 Ovaj „edikt” konstruiše narativni pokret istorijskog subjekta usmerenog na Đenovu i trans-istorijsku konfrontaciju između vlasničke klase i mnoštva: „Mi smo novi, a opet isti kao i uvek.” No, Sorelova „zagarantovana pobeda” je zabluda, a Đenova se pretvorila u „krvoproliće” u kojem Vu Ming sebe vide kao indirektni saučesnike: „Mi smo bili među najrevnosnijima u pozivanju ljudi da idu u Đenovu, i pomogli smo da pokret upadne u zasedu.”508 Ovo priznanje je izazvalo kritičko preispitivanje njihovog odnosa

prema mitu, u čijem centru se nalazio napor da se ponovo otkrije politička mitopoeza, ali bez ujedinjavanja subjektivnosti ili čak protiv nje.

Neidentifikovani narativni objekti

Vu Mingov rad na mitopoezi je prožet, dakle, stalnim osećanjem krize u političkom subjektivitetu. Ali to je kriza koja postaje produktivna, jer raslojeni stil, afekat i ikoničnost postaju delovi eksperimentalne politike koja nije ograničena unifikacijom političkog subjekta. Vu Ming 1 iznosi deo ove orijentacije u svojoj tvrdnji da „ne postoji ništa što bi se zvalo ‘pokret pokreta’ [...] [Pokreti] su *množina*, umnožavanja, ja više ne koristim imenicu u jednini kako bih ih opisao.”⁵⁰⁹ To je perspektiva koju Vu Ming deli sa Delezom, koji tvrdi da svi živimo u vreme smrti jedinstvenog subjektivnog oblika „naroda”, – što je posebno izraženo i izopačeno u američkoj „univerzalnoj imigraciji” i sovjetskoj „univerzalnoj proletarizaciji” – tako da politika mora da se prilagodi situaciji da „narod nedostaje”.⁵¹⁰ U takvoj situaciji postupak pripovedanja, mitopoeze ili „fabulacije” izbija u prvi plan jer odgovara ulozi stvaranja političke asocijacije i imaginacije u uslovima njihovog odsustva.⁵¹¹ Takva desubjektivisana ili dezidentifikovana mitopoeza funkcioniše preko tri odlike o kojima ću ovde govoriti: prvo, pojma vremena kao razgranatog, nelinearnog procesa; drugo, brige, ne za prolazni sud i integrisanu subjektivnost nego za prisutnu evaluaciju fragmentiranih modusa postojanja; i treće, dejstva desubjektivisanog iskazujućeg glasa, „neidentifikovanog narativnog objekta”.

Prvo, Vu Mingova istorijska fikcija je zasnovana na shvatanju vremena kao „fraktalnog” polja, koje nije ni linearno niti ciklično, nego se sastoji od „bifurkacija”, „konflikata”, „diskontinuiteta” i

nekorišćenih puteva, čija vrednost počiva u mogućnosti prošlosti da „povratno deluje u sadašnjosti, što je takođe kontradiktorno.”⁵¹² Fikcija je u jedinstvenom položaju da koristi, preklapa i naglašava te bifurkacije, primenjujući ono što Delez naziva „falsifikujuća naracija”. Falsifikujuća naracija se javlja u posleratnim kinematografskim slikama i književnosti koji su raskinuli sa određenjem linearnog kretanja kako bi izrazili vreme kao „lavirint” ili „račvaste” staze:

ona [naracija] prestaje da bude istinoljubiva, verodostojna, to jest ne pretenduje više na istinitost: suština joj je u lažiranju. To nije ona raznolikost sadržaja oličena u izreci ‘svako ima svoju istinu’, nego moć lažnog koja potiskuje i zamenjuje formu istinitog, *uvodeći istovremenost inkompozibilnih sadašnjosti ili naporedo postojanje ne nužno istinitih prošlosti.*⁵¹³

Da razjasnimo, ovo nije negacija stvarnosti, nego njeno obogaćivanje ili intenziviranje; kad naracija falsifikuje svoj objekt i stvara nekompatibilne svetove, ona „stvara slojeve jedne iste [...] stvarnosti”, „slojeve prošlosti [koji] postoje istovremeno u nehronološkom redosledu” gde „jedan događaj može pripadati različitim nivoima.”⁵¹⁴ Falsifikovanu naraciju je stoga bolje posmatrati kao *politizaciju* stvarnosti, koja omogućava umetnosti da vrši direktnu i transformativnu intervenciju. Kao što kaže Timoti Marfi (Timothy Murphy) u svom opisu falsifikujuće naracije u delu Vilijama Barouza:

„Naracija je oslobođena despotizma kompozibilnosti i umnožena, proizvodeći plodnu mrežu potencijalnih putanja kroz vreme. [...] To je uloga koju umetničko delo može da ima u sadašnjosti, uloga fantazmagorijske strukture koja menja pravac i brzinu sadašnjeg trenutka menjajući putanju prošlosti kojom je sadašnjost morala da

prođe.”⁵¹⁵

U tom smislu, pristup Vu Minga istorijskoj fikciji nije stvaranje alternativnog puta kroz vreme, sasvim uobičajenog u naučnoj fantastici, nego istraživanje svetova u njihovim potencijalnim tačkama, slojevima i diskontinuitetima upaljenih silinom novih događaja: „Radije istražujemo ‘mogućnosti’ bifurkacije u istoriji, trenutke kada je istorija ‘mogla da ode’ u nekom drugom pravcu. Nas ne zanima opis same bifurkacije, niti njene posledice.”⁵¹⁶ Vu Mingov roman *Manituana*, na primer, lociran je u predeterminisanoj oblasti američkog rata za nezavisnost, i pisan je sa alegorijskom namerom u naše vreme krize i nestabilnosti geopolitike SAD. Suprotno državnom mitu o rođenju američke demokratije, mitu okupanom u krvi američkih domorodaca i porobljenih Afrikanaca, on opisuje Šest irokeških nacija koje sklapaju savez sa engleskom Krunom u samoodbrani od genocidnih teritorijalnih pretenzija pobunjenika. Kroz više narativnih glasova, roman prikazuje hibrid između domorodačke i doseljeničke kulture koji će biti uništen novonastalom strukturom nacije koja tek što je osvojila nezavisnost. Uzburkavanje prošlosti koja nije prošlost, zamišljanje mogućih svetova i umnožavanje perspektiva, sve je to istorijska halucinacija, falsifikujuća naracija koja reaguje na „istinu” američkog osećaja izuzetnosti, nekadašnje i sadašnje.

Ako se vratimo drugoj odlici Vu Mingove mitopoeze, držeći istoriju u ovom napetom i lavirintskom stanju potencijala, falsifikovana naracija se opire privlačnosti visokovrednovane političke teme i transcendentnom okviru prosuđivanja. *Manituana* pokazuje jasnu empatiju prema Irokezima, ali ne daje privilegovanu tačku gledišta: „nas ne zanimaju klišeji o ‘nedužnom’ Indijancu koji živi u skladu sa prirodom.”⁵¹⁷ U jednoj zanimljivoj sceni na aristokratskom prijemu u Londonu, Mohikanac Filip Lakroa

(Philip Lacroix) koristi svoju *empirijsku hibridnost* kao odgovor na lažni problem prosvetiteljstva: da li je on Volterov „*ingénu*, prirodni čovek” ili „novopridošlica. [...] koji tek treba da dostigne civilizovano stanje?” „Ja volim filozofske bajke”, dodaje Lakroa, oporo citirajući Voltera, ali oni „nikad nisu bili u Americi i nikad nisu upoznali nekog Indijanca”.⁵¹⁸ Dakle, ako su Irokezi egzistencijalno složeni koliko i Evropljani, onda su isto toliko upleteni u brutalno i podmuklo nasilje koje prevladava u romanu i „*pijani su od krvi*”, kao što Moli Brant (Molly Brant) upozorava u uvodu.⁵¹⁹

Lišena valorizovanog subjekta, lažna naracija se umesto toga tiče neposredne procene etičkih i estetičkih odlika života kojima se bavi. Za Deleza, „treba, naprotiv, procenjivati svako biće, svaki postupak i osećanje, svaku vrednost, i to u odnosu na život koji u sebi sadrže.”⁵²⁰ To je procena koja dopunjava razgranatu sliku istorije, baveći se *raslojenom* oblašću – afektima, slikama, vrednostima, isto koliko i sirovim materijalima ili delimičnim objektima političke imaginacije i kompozicije. Evo izraza koje Delez koristi kako bi opisao američki „*crni film*” iz sedamdesetih godina XX veka:

„umesto da negativnu sliku o crncu zamenjuje pozitivnom, on sad samo uvećava broj tipova i ‘karaktera’, nudeći svaki put samo jedan mali deo slike. Ta slika više nije niz povezanih radnji, već se svodi na na razbijena emotivna ili nagonska stanja koja se mogu izraziti čistim viđenjima i zvukovima [...]”⁵²¹

Vu Mingova književna dela nisu tako radikalna po formi i održavaju blisku vezu sa narativnim strukturama orijentisanim ka akciji. No, *modus* društvenosti, kolektivni afekti i etička evaluacija različitih svojstava života, osnovni su pokretači u njihovim

romanima. Takav je slučaj sa 54, romanom koji se u velikoj meri bavi etičkim i estetičkim načinom života u Italiji pedesetih godina XX veka. Na pozadini hladnoratovskog manevrisanja i razočaranih snova o Otporu, ovde se popularna kultura radničke klase – posebno *fluzzi* ples i kafana u susedstvu – dotiče novih potrošačkih želja, globalne mreže i čarobnog života Kerija Granta (Cary Grant) na način koji postavlja stil u prvi plan iskustva. To je stil kao direktni izraz i obrada složenosti postojanja, način na koji se vreme potvrđuje ili se aktivno živi – gde se „etika i estetika susreću i postaju čin”.⁵²² A Keri Grant je njegova povlašćena figura. I zaista, Grant se predstavlja opširnim opisom sveznajućeg pripovedača koji ga uzdiže do (pomalo neobične) figure *komunističkog prevazilaženja*: „U besklasnom društvu, svi bi mogli biti Keri Grant.”⁵²³ Ovo je vrhunac tog odlomka:

„Ko samo ne želi to savršenstvo, oteti od vanzemaljskog ideju o ‘Keri Grantu’, pokloniti je svetu ne bi li se ovaj izmenio, i na kraju se izgubiti u njemu preobraženom, za sva vremena? Pronalaženje jednog stila i utopije sveta u kome bi se ovaj gajio.”⁵²⁴

Grant, dakle, u romanu funkcioniše kao „Ideja” ili ikona, ali ikona bez transcendentnog suda, bez *ikakvog* suda. To je ikoničnost zasnovana isključivo na Grantovoj stalnoj potvrdi života, osobenom stilu po kojem je zvezda bila čuvena sa druge strane Atlantika. Da biste delili Grantovu ikoničnost, da biste *postal*i Keri Grant, ne treba da ga imitirate, nego da praktikujete isto toliko stalnu potvrdu svojih uslova života. Grantova ikoničnost, dakle, mora da se rasloji u samom procesu svoje potvrde, pošto potvrditi Kerija Granta znači projektovati sebe nazad u raznolikost društvenog postojanja: Pjer (Pierre), glavni *fluzzi* plesač i glavni junak, „prešao je prostorom za igru kao da prelazi

Velikim trgom nedeljom pre podne, držeći jednu ruku u džepu od pantalona, ispod sakoa, Keri Grant više nego ikada.”⁵²⁵

Šta se dešava sa političkim dejstvom u ovoj oblasti nekompatibilnih svetova i fragmentiranih načina postojanja? Dejstvo mita nastaje kroz njegovu specifičnu formu iskazujućeg glasa, to je treća karakteristika mita. Ovo možemo oceniti kroz razmatranje načina na koji je falsifikujuća naracija smeštena u stvarnosti. Ako lažna naracija predstavlja vrednovanje života, onda mora biti jasno da to ne može biti proizvoljno nametanje autora u oblasti istorije ili društva. Primeri filmske falsifikujuće naracije koje Delez pominje uglavnom spadaju u žanr dokumentarnog, a Vu Mingova mitopoeza nastaje tek posle dugih perioda istraživanja istorije; njihovi likovi su precizno locirani – zapravo, sličnost njihovog Kerija Granta sa glumcem je tolika da je komparativni pregled romana *54* sa nedavnom Grantovom biografijom otkrio da je *fktivni* portret ubedljiviji.⁵²⁶ Kako kaže Delez, „stvarni, a ne fktivni likovi” su postavljeni „u položaj da stvaraju fikciju.”⁵²⁷ Ovo za posledicu ima zamagljivanje ili kontaminaciju autorove tačke gledišta (koja se nalazi izvan predstavljene scene, pa je prema filmskoj konvenciji „objektivna”) i tačke gledišta prikazanih likova (koji su unutar scene, dakle „subjektivni”). Vu Ming tako nastali iskazujući model naziva „neidentifikovani narativni objekt”. To je koncept koji poseduje sopstvenu specifičnost, ali u ovom pogledu pokazuje vezu sa onim što Delez naziva „slobodan indirektni diskurs”: naracija između subjektivne i objektivne tačke gledišta koja obuhvata obe, u iskazu koji je oslobođen njihovih ograničenja.⁵²⁸ Rezultat je, kako opisuje Vu Ming 1, donekle „halucinatorno” ili „čudovišno”, istovremeno zavodljivo i uznemirujuće osećanje poznatog i nepoznatog koje nastaje kada posmatrač izgubi sposobnost da locira iskazujući

glas.⁵²⁹ On smatra da je taj efekat najuspešnije postignut u *Gomori* Roberta Savijana, razarajućem delu reportaže, fikcije i političke ekonomije o napuljskom organizovanom kriminalu: „‘Narativno ja’ često halucinira i ‘preotima’ tačku gledišta drugih ljudi, namerno se poigravajući konfuzijom između autora, pripovedača i ‘narativnog ja’ koje ne pripada ni jednom od njih.”⁵³⁰

Autonomija ovog neidentifikovanog lutajućeg glasa – između stvarnog i fiktivnog, između autora i konkretnog istorijskog ili društvenog tela – i njegov dezorjentišući, halucinatorni i primamljujući afekt ono su što mitu pruža njegovu izvršnu, katalitičku snagu. Kao *efekt* sopstvenog pripovedanja, mit stiže autonomiju i vraća se na mesto postanka kako bi postao *uzrok*. Kako Delez kaže, mit je „čudovište” i „*poseduje sopstveni život*: slika koja je uvek zakrpljena, prišivana i neprekidno raste.”⁵³¹ Vraćajući se za trenutak ranijoj raspravi, možemo zamisliti Lutera Bliseta upravo na ovakav način – ne samo kao kolektivnog autora, nego kao neidentifikovani mit, katalizator, „golema koji je izmakao kontroli”.⁵³²

Naravno, izvršna, katalitička osobina raširenog mita – prikupljanje raznorodnih afekata i odnosa u intenzitetu koja se pretvara u akciju – čini i kult ličnosti tako efikasnim. Intenzitet Maovog kulta, na primer, zaista je omogućio ljudima izuzetna postignuća, bilo da je reč o industriji, sportu ili nasilju nad ljudima.⁵³³ Razlika kod Vu Mingovog koncepta je u tome što ovde mit ne pruža stapanje pripadnosti koju određuje transcendentni subjekt ili istina. Fragmenti asocijacija, mašte, ideja i raspoloženja su satkani zajedno u mit, ali – ako izbegnu da postanu tehnički komplikovane – ove nove celine ostaju konstituisane oko nepostojećeg središta sa neprekidnom otvorenosću ka spolja.

Da bismo odagnali arkadske prizore koji su se do sada možda ukazivali, treba naglasiti da su ove neidentifikovane i fragmentarne odlike mita pojednostavljene njegovim odnosom sa umetnošću i tehnologijom. Baš kao što je Luter Bliset uključen u opšti intelekt, i slobodno indirektno izlaganje je za Deleza potpuno posredovan način izražavanja, okarakterisan sklonošću za „osećanjem prisustva kamere”: opsesivno kadriranje, promena objektiva za istu sliku, čudni uglovi, neprirodni pokreti, preterano zumiranje. Roman ima manje tehnoloških mogućnosti, ali korisno je posmatrati Vu Mingove književne postupke u sličnom svetlu – doduše u namerno „popularnom” modu – uz testiranje i stavljanje u prednji plan sposobnosti medija. Ovde treba pomenuti: uključivanje ne-književnih tekstualnih formi u romane, kao što su istorijski dokumenti, dnevnici, novinski članci; ubacivanje Vu Mingovih sopstvenih intervjuva sa istorijskim ličnostima u usta fiktivnih likova u *Asce di guerra (Ratne sekire)*; više-medijsko pripovedanje, internet interakcija sa čitaocem i fanovska fikcija u *Manituani*, sve to je podstaknuto izdavačkom infrastrukturom romana; a tu je i obraćanje pažnje na način na koji sama lingvistička struktura može da izrazi političke forme, senzibilitete i odnose moći. U svrhu ilustrovanja poslednje od ovih odlika, *Manituana* deluje posebno podesno kada je reč o politici izražavanja koja se suprotstavlja formalnijim političkim strukturama. U jednoj od ključnih scena, Džozef Brant (Joseph Brant), irokeški junak i ponekad prevodilac, razmišlja o napetostima političkih pregovora, razmatrajući razlike između ekspresivnog jezika Mohikanaca i jezika jasnoće, reda i Imperije:

„Engleski jezik je grublji i koncizniji; tokom putovanja od oka do usta reči se skupe, ostavljajući deo značenja na stranici. U jeziku Imperije, posle svakog uzroka sledi posledica, svaki postupak ima

jednu odgovarajuću svrhu, i za svaku akciju postoji najprikladnija reakcija. Suprotno tome, jezik Mohikanaca je pun detalja, prožet sumnjama, prefinjen stalnim podešavanjima. Svaka reč se širi i rasteže kako bi obuhvatila svako moguće značenje i zazvonila u uhu na najsaglasniji način.”⁵³⁴

Stilovi Malkolma X

Nema sumnje da Vu Ming gaji sklonost za isključene, bezimene, „minorne nijanse” istorije. A ipak, oni se angažuju i u priznatim i trajnim ikoničnim situacijama političkog mita, dozvoljavajući mogućnost da neidentifikovana mitopoeza deluje u širokoj oblasti popularne kulture. Među njihovim intervencijama na ovom polju, strukture mita o kojima smo do sada govorili imaju osobite i nove izraze, ali ovde ću izdvojiti Vu Mingov mitopoetski susret sa Malkolmom X (Malcolm X) (povodom četrdesete godišnjice njegovog ubistva), i to ne samo zbog politizacije samog njegovog imena.

U skladu sa ne-linearним, falsifikujućim pristupom istoriji, ovo je Malkolm X kao istorijska figura i kao najsavremeniji mit, lutajuća i posredna moć: „Kada glumac – bilo koji glumac – igra ulogu Malkolma X, to je kao da ga Malkolm zaposedne.”⁵³⁵ Ovaj vremenski pomak tipičan za mit dobija kritičku ulogu u našem vremenu, istrajavanjem na vlasničkim odnosima, što se postiže dinamikom Malkolmovog prezimena – ili, tačnije, njegovom zamenom sa „X”:

„Odbacivanje prezimena roba, žiga drevnog nasilja, uvlači u raspravu sadašnjost i nametnuti identitet, odnosno ulogu koja nam je dodeljena u scenariju pobednika. Uvođenjem radikalne diskusije, spušta se do korena kako bi se ponovo prisvojilo poricano sećanje. Vaši preci su bili trgovačka roba.”⁵³⁶

Vlasnička funkcija imena koju su Marks i Fuko pronašli u građanskom autoru, može da se pronađe i u savremenom kapitalizmu i njegovoj raznorodnoj moći prvobitne akumulacije u vidu ropstva. To je drugačija artikulacija iste trans-istorijske strukture imovine i prisvajanja:

„Malkolm – oslobođen od rasističkih doktrina Elijaha Muhameda (Elijah Muhammad) – još bolje razume da užasi ropstva, segregacije i unutrašnjeg kolonijalizma u SAD ne zavise od ‘zlobe’ belaca (‘plavookih đavola’), niti su bezrazložni ili neopravdani, štaviše, neophodni su radi zaštite vlasničkih odnosa. Oni koji održavaju sećanje na ropstvo u središtu sopstvenog odraza lakše će doći do kritike vlasništva.”⁵³⁷

„Malkolmovo ‘X’, dakle, priziva iz prošlosti nasilje vlasništva i istovremeno razbija vlasničke odnose imena, stvarajući ne-potomačku i nelinearnu zajednicu borbe: „Džordž Vašington (George Washington) je zamenio svog roba za bure melase, ali vaš deda nije bio bure melase. Vaš deda je bio Net Turner (Nat Turner). Vaš deda je bio Tusen Luvertir (Toussaint L’Ouverture).”⁵³⁸

Stvoren u ovoj kolektivnoj oblasti svojine i njene negacije, mit o Malkolmu X živi kao afektivni obrazac – „Malkolm X je utisnut u moje neurone” – i to kao stil.⁵³⁹ Već sam rekao da se za Deleza mitsko osećanje sastoji od „razbijenih stanja emocija”, „čistih slika i zvukova” bez povezanosti sa istorijskim delovanjem. No, on je komentarisao i da se s vremena na vreme može naići na sponu takvih estetskih kvaliteta sa političkom borbom, sponu koja se iskazuje u gestovima ili stilovima političkih osoba:

„podudaranje poetičkog čina i istorijskog događaja ili političkog delovanja, veličanstveno otelotvorenje nečega uzvišenog ili iznenadnog. Takve velike podudarnosti su

Naserov (Nasser) glasan smeh kada je nacionalizovao Suec, ili Kastrovi (Castro) gestovi, i onaj drugi glasan smeh, Đapov (Giap), u televizijskom intervjuu.”⁵⁴⁰

U ukupnom poretku stvari, ovo su „sitni događaji”, ali kao gradivni elementi politike, stila, imidža i osećanja poseduju neočekivanu vedrinu koja funkcioniše kao mitopoetski katalizator za „nove svetove”, nove sisteme asocijacija.⁵⁴¹ Da proširimo jedan Delezov primer, Kris Marker (Chris Marker) u *Le fond de l'air est rouge* (filmu koji se, kao i Delez, bavi politikom nestalih osoba) beleži kako je Kastrova navika da govore prekida nervoznim podešavanjem mikrofona postala centralni afektivni operator njegovih govora, parcijalni objekt kojeg slušaoci radosno iščekuju. Kako kaže filmski narator, ovo pokazuje Kastrovu veštinu da „pretvori slučajno u legendarno”. Za Vu Minga, i Malkolm X takođe poseduje ovu preuranjenu estetičku moć, pa tako ono što je ovde tek enigmatično upućivanje na Deleza, ovde dobija nešto konkretnije objašnjenje. Malkolm danas komunicira – na način „toliko direktan da ruši vremenske barijere” – kao raslojeni stil, složen i nepovezan aranžman telesnih i zvučnih elemenata: „promukli zvuci [koji] vas grabe za ramena”, „parabole i priče”, „retorička pitanja”, „jezik tela”, „odlomci ‘pitanja i odgovora’”, „kratko podšišana kosa”, „okviri njegovih naočara” i njegov „blistavi osmeh.”⁵⁴²

Kod ovakvog usmeravanja na stil uvek postoji opasnost, što se vidi iz iskustva druge levičarske ikone tog perioda, Anđele Dejvis (Angela Davis). U eseju u kojem se bavi višestrukim i kontradiktornim semiotičkim i političkim funkcijama njene „afro” ili „prirodne” frizure iz sedamdesetih godina, Anđela Dejvis pokazuje kako je složena agregacija stila i politike vremenom bila svedena na dekontekstualizovani modni detalj, element „revolucionarnog glamura”.⁵⁴³ Ona se ovde

posebno bavi destruktivnom moći fotografije, moći koja zaustavlja silu i atrofira pamćenje, čak i usred društvene borbe. Tu brigu deli i Vu Ming. Oni ne pokušavaju da skriju svoja individualna imena, ali odbijaju da se pojave na televiziji ili da pristanu na fotografisanje, nudeći umesto toga (do proleća 2008. godine) reklamnu sliku plesne trupe iz pedesetih godina, sa uklonjenim licima i natpisom „Ova revolucija je bezlična” (slika 23). Vu Mingovo objašnjenje slaže se sa kritikom moći slike Anđele Dejvis:

„Bez fotografisanja, bez snimanja. Kada pisac postane lice koje je odvojeno i otuđeno [...] to je kanibalistička zbrka: lice se pojavljuje svuda i skoro uvek van konteksta. Fotografija je svedok mog odsustva; to je simbol udaljenosti i samoće. Fotografija me parališe, zamrzava moj život u trenutku, negira moju sposobnost da se pretvorim u nešto drugo. Postajem ‘lik’, priručno sredstvo koje se koristi za brzo popunjavanje stranice, instrument koji umnožava banalnost.”⁵⁴⁴

Ovakav opis izgleda lica, ipak, ne obuhvata i javnu artikulaciju drugih sastavnih delova i izraza ljudskog tela, delova koji mogu da obuhvate i projektuju iskustvenu i asocijativnu vitalnost:

„Sa druge strane, moj glas – sa svojim tkanjem, akcentom, nepreciznim izgovorom, tonalitetima, ritmovima, pauzama i kolebanjima – svedok je prisustva čak i kad ja nisam tu; on me zbližava sa ljudima i ne negira moju sposobnost transformacije, jer njegovo prisustvo je dinamično, živo i drhtavo čak i kad naizgled miruje.”⁵⁴⁵

Sudbina fizičkih slika, delova i stilova, dakle, nije da integrišu i parališu politički sklop. Malkolm X, naravno, kruži kulturom kao jedinstvena fotografija. Ali,

Vu Mingovo angažovanje govori da, u *raslojenom* stanju, njegovi stilovi mogu da održe podstrekačku snagu, „živu i drhtavu” na granici oličenog subjekta. Malkolm predstavlja fragmentiran skup afekata, refrena, zvukova i retorike sačinjen u otvorenoj i nepotomačkoj zajednici kritike vlasništva, mitskog polja pokrenutog onim „X”.

Zaključak

Počeo sam ovo poglavlje pominjanjem Bordigine prakse anonimnog pisanja. Kao suprotna kultu ličnosti i širim kapitalističkim strukturama identiteta i autorstva, takva anonimnost poseduje definitivne progresivne odlike. Ali i tu postoje problemi. Kamat primećuje da je, uprkos Bordiginim namerama, njegova formulacija anonimnosti nosila prizvuk „militantnog samožrtvovanja”, spajajući sva neslaganja sa „doktrinarnim monolitizmom”.⁵⁴⁶ Luter Bliset i Vu Ming imaju izvesne veze sa Bordigom, budući da priznaju uticaj njegove revolucionarne anonimnosti na taktiku višestrukog imena, i pripisujući svoje razumevanje opšteg intelekta Bordiginom značajnom radu na Marksovoj *Kritici političke ekonomije*, pedesetih godina XX veka. Ipak, njihova konkretna kritika kapitalističkog shvatanja individualnosti nije rekonstruirana na terenu doktrine i militantnog samožrtvovanja. Politika anonimnosti kod Lutera Bliseta i Vu Minga poseduje odliku *radosti*, stila koji se odlikuje otvorenosću ka autorskoj „spoljašnjosti”, prema višestrukim i širokim odnosima društvenog i tehnološkog postojanja.

Prema tome, dostizanje komunističke anonimnosti nije dovoljno da bi se pisalo bez imena; anonimnost se mora aktivno stvoriti. Ovde sam istraživao dva pristupa, autora sa višestrukim imenom i neidentifikovani mit. Prvi primer, pseudonimska višestrukost Lutera Bliseta, daje moć „višestrukom pojedinačnom” da utiče na

ograničenu subjektivnost parcijalnog bića, a to postiže pomoću više tehnika koje dovode u pitanje autora sa pozicije retkosti i vrednosti. To je komunistički modus autorstva: istovremeno kolektivan i singularan, imanentan društveno-tehničkim odnosima i prezriv prema oblicima svojine. Posle Marksa i Fukoa, to je uslov autorove stvarne individualnosti. Druga tehnika anonimne prakse funkcionira suprotno reakcionarnim silama tehnikovanog mita, sa njegovim lingvističkim klišeima i integrisanom subjektivnošću. Umesto toga, predstavlja karakterističan tip neidentifikovanog i lutajućeg mita koji nastaje kroz istraživanje i cirkulaciju afekata, stilova i vrednosti preko podele između fikcije i stvarnosti. U njoj se može naći imaginativna, istraživačka i katalitička sila mita da prizove nove asocijacije, nove svetove – iako ovi postoje u fragmentarnom, eksperimentalnom stanju. Ali iako mitska, ova praksa nije ni u kom smislu lišena snage konkretne stvarnosti kapitalističkog života; ono što je možda najgenijalnije kod Lutera Bliseta i Vu Minga je njihovo preplitanje politike mitske invencije i kritike nepodnošljivog, što se najjasnije vidi u slučaju susreta sa Malkolmom X.

Suprotno koncentrišućoj i autoritativnoj funkciji kulta ličnosti – zasnovanog, barem u Maovom slučaju, na jedinstvenoj „istini“ zajedničkog vođe – ovde je mit kolektivni poduhvat bez određenog subjekta, ne „narod“ nego sistematsko „čudovište“, skrpljeno i sastavljeno kroz njegova raširena, promenljiva i nespojiva ponavljanja. Vu Mingovim, ne baš retkim susretima sa strogo levičarskim ikonama, treba prići uz ovo poimanje – kao da čak i te, visoko integrisane slike mogu da se preusmere i potencijalizuju kroz raslojavajuću moć neidentifikovanog narativnog objekta. Nešto od ovoga se jasno vidi u Vu Mingovom novom autoportretu (slika 24).
صان الابدع لامج (to jest, Gamal Abdel Naser) čini ključnu

komponentu slike, ali u pitanju je neobična montaža na kojoj je Naserovo lice iskopirano četiri puta i postavljeno na glave *fluzzi* plesne grupe. Kao mešavina fragmenata pan-arapske ikone, mediteranske oblasti, muzičke kulture italijanske radničke klase i izvesnog proleterskog stila iz pedesetih godina, efekat je, kao što Vu Ming kaže, zaista „čudovišan” – upravo suprotno integrisanoj i subjektivizovanoj slici, ali upravo stoga mnogo generativnije.⁵⁴⁷ Ipak, završiću jednom isto tako bezočnom slikom, koja nas vraća liku kojim smo počeli ovo poglavlje. Iako sam Mao nije direktno podvrgnut ovom postupku, ikonografija kineskog maoizma jeste. Uz link za besplatno digitalno preuzimanje njihovih knjiga na engleskom vebsajtu Vu Minga, prikazana je poznata socrealistička slika pobedonosnog radnika koji drži podignut primerak Maove „Crvene knjižice”. Ipak, na nebu iznad njega lebdi razoružavajuće lice Kerija Granta, udvostručavajući kult ličnosti i njegov transcendentni režim istine ikonom potpuno drugačije vrste.

5. POGLAVLJE

PROUD TO BE FLESH: DIJAGRAMSKO IZDAVAŠTVO U ČASOPISU MUTE

Za one koji su sposobni da prate, [dijagrami] su trenuci kada je postojanje u začetku osmeha.

– Žil Šatle [Gilles Châtelet]

Ceci n'est pas un magazine.

– *Mute*

Šta je to politički časopis? Ili, da damo pitanju savremeniji prizvuk, šta može neki politički časopis da bude i čini danas, u vreme sveprisutnih medija, kada digitalizacija i približavanje medija komunikacije, čiji sadržaj stvaraju korisnici, vikiji, blogovi i društvene mreže, tako temeljno menjaju izdavačko

okruženje? Ovo poglavlje se bavi tim pitanjem kroz proučavanje londonskog časopisa za umetnost i politiku *Mute*, eksperimentalnog „hibridnog izdanja” koje testira granice i mogućnosti interneta, elektronskog izdavaštva i njima srodnih štamparskih platformi. Kao i kod svih pisanih i izdavačkih projekata o kojima je bilo reči u *Anti-knjizi*, politika o kojoj se govori ne počiva samo u sadržaju časopisa, nego i u njegovoj medijskoj formi, a značajna odlika časopisa *Mute* jeste da je, od osnivanja 1994. godine, „smatrao da su poruka i medij, sadržaj i njegov nosilac neraskidivo povezani”.⁵⁴⁸ *Mute* i njegovo praćenje nastajanja političkih i estetskih odlika novih medija poklopili su se tako sa stalnim promenama njegovog formata, „samorazlikujućom” orijentacijom, da iskoristimo izraz Rozalind Kraus, što se najbolje vidi iz naslova njihovog hibridnog izdavačkog dokumenta iz 2001. godine: „Ceci n’est pas un magazine” („Ovo nije časopis”).⁵⁴⁹ Ovo poglavlje se bavi konkretnim načinima na koje je izvršeno takvo kritičko preoblikovanje, gradeći sliku medijske forme *Mutea* i prateći njegov razvoj na izdavačkim platformama, mehanizmima učestvovanja, uredničkim i novinarskim paradigmama, estetskim stilovima, sistemima naručivanja tekstova, vremenskim modusima i komercijalnom strukturom. Tokom analize razvijam određenje onoga što nazivam njegovim „dijagramskim izdavaštvom”, što je specifičan pristup oblikovanju i stvaranju političkog časopisa kao imanentne i samokritičke medijske forme.

Prvi utisak o onome što podrazumevam pod dijagramskim izdavaštvom može se naslutiti iz razmatranja dva međusobno povezana značenja izraza „dijagram” koja se javljaju u ovom poglavlju, u kojem funkcionišu kao sredstvo modelovanja i kao ontologija. Prvo, dijagrami su šematski uređen prikaz grafičkog i tekstualnog materijala sa ciljem da se opišu dinamični odnosi, kroz raspored linija, slika i reči. U tom smislu, i

pod uticajem radova Žila Šatlea, poglavlje prelazi sa proto-dijagrama metafore na pravi vizuelni dijagram - „minifest” pod nazivom „Časopis koji je svog čitaoca pobrkao sa šeširom!” („The Magazine that Mistook Its Reader for a Hat!”) - koji je *Mute* razvio da odredi, prenese i podstakne svoj prelazak na hibridni izdavački model. Kao takvo, ovo poglavlje se može uzeti kao mapa izdavačkog oblika *Mutea*, koji je pokrenut minifestom čije mnoge elemente preuzima, iako ću to to činiti uglavnom pomoću reči. Drugo, dijagram, kako ga ja koristim, jeste pojam koji su razvili Delez i Gatari i koji, u skladu sa pojmom „asamblaža”, teži da obuhvati konzistenciju u nastanku i delatne učinke singularnih društvenih formacija u njihovim konkretnim i apstraktnim razmerama, kao i sredstva kojima ovi artikulišu uzajamno održive odnose između sadržaja i forme. Dok iscertavam izdavački oblik *Mutea* ja ga opisujem kao „dijagram”, u terminima Deleza i Gatarija, te se ovaj aspekt poglavlja prerasta raspravu o minifestu časopisa i pretvara se u empirijsku analizu konkretnih specifičnosti ovog izdavačkog dijagrama. Dakle, u minifestu postoji nejasnoća između dva smisla dijagrama koja koristim - grafičkog modelovanja i dijagramskog oblika - što, uzeto zajedno, čini dijagramsko izdavaštvo *Mutea*. Ukoliko to ne komplikuje ovu šematsku sliku isuviše, moglo bi se reći da je minifest *Mutea*, centralna tema oko koje je organizovano ovo poglavlje, zapravo dijagram časopisa koji postaje dijagram.

Kao što će u onome što sledi postati jasnije, osnovne odlike svakog dijagrama (u drugom smislu reči) jesu njegova opšta orijentacija ili cilj - njegovi „apstraktni principi”. Uskoro ću preći na opis apstraktnih principa *Mutea*, ali korisno je da najpre predstavim prvobitnu skicu apstraktnih principa medijske forme političkog časopisa, uopšte govoreći, kojih (principa) je *Mute* istovremeno i primer i

transformacija. Ova skica je izvučena iz eseja Antonija Negrija, političkog filozofa i militanta, čiji je rad u obe oblasti bio blisko povezan sa periodičnim publikacijama.

Imanencija časopisa

Pri iznošenju svojih iskustava u kolektivnom izdavanju političkog časopisa *Futur Antérieur*, Antonio Negri nudi izvanrednu ocenu prirode i svrhe ovog medija:

„Dobar časopis je kao hobotnica, stalno poseže oko sebe i privlači teorijske i istorijske događaje iz sredine u kojoj živi. Ovaj časopis je imao dušu – strasnu dušu koja je pokušavala da upije sve iz sveta oko sebe što bi pobuđivalo njeno teorijsko zanimanje, politički izbor, etičku dimenziju, ili, prosto, radost života. Duša časopisa je njegova radikalna rešenost da daje smisao svemu što dotakne, da ga ugradi u teorijske tendencije, da ga prihvati unutar mehanizma praktične aktivnosti.”⁵⁵⁰

Negri ovim daje veoma korisnu minimalnu definiciju političkog časopisa, iz koje možemo da uočimo tri apstraktna principa forme časopisa, principa kojih ću se držati u ovom poglavlju. Prvo, „duša” časopisa počiva u *politizujućem sadržaju* – u konceptualnim, etičkim i praktičnim dimenzijama – a drugo, u načinu na koji je uvek otvoren prema okruženju u kome živi, prema „svemu što dotakne”, što ću ja nazvati *strasnom imanentnošću društvenom svetu*. Na drugom mestu u eseju Negri takođe nabroja niz važnih, mada prizemnijih odlika, između ostalog i značajan rad i troškove uložene u proizvodnju, kao i teorijske i političke sukobe koji pokreću uredničku praksu. Time on počinje da nas uvodi u samu suštinu izdavaštva časopisa, ukazujući da je njegovo postojanje u društvenom svetu daleko od glatkog

i nekomplikovanog, već da ono nastaje kroz mnoštvo nepovezanih i sukobljujućih praksi i formi. Ali za sada, dopustite da iz ovoga izvučem treći ključni princip – to da je politički časopis u velikoj meri tekstualni medij *kolektivne* proizvodnje.

Politizacija sadržaja, imanentnost društvenom svetu, kolektivna proizvodnja – definisanjem ovih apstraktnih principa političkog časopisa, već je načinjen značajan napredak. No, u ovoj fazi nećemo daleko stići, pošto nam Negrijeve metafore koriste samo do izvesne mere: „hobotnica” i „duša” pomažu da se prenesu dometi i strast političkog časopisa, ali nijedna od tih metafora iz organskog i duhovnog života nije od neke naročite pomoći onome ko želi da nabroji mnoge i raznorodne materijalnosti koje su uključene u stvaranje časopisa. Štaviše, one ostavljaju utisak centralizovane i integrisane celine, sliku političkog časopisa od kakve ovde želim da se odmaknem. Umesto da „privlači”, „apsorbuje sve” u središte časopisa, kao što slika hobotnice tako jasno asocira, ja želim da prenesem snažniju sliku postojanja časopisa, nešto pljosnatiju i decentralizovaniju. U tom cilju, možda je bolja metafora časopisa koju možemo pozajmiti iz Delezove i Gatarijeve figure knjige kao „jedne stranice”:

„Ideal za knjigu bio bi da se sve postavi na plan spoljašnjosti [...] na jednu stranicu, na isti list: proživljeni događaji, istorijske determinacije, koncepti, pojedinci, grupe, društvene formacije [...] [P]rekinuti lanac afekata i različitih brzina, sa ubrzavanjima i transformacijama, uvek u odnosu prema spoljašnjosti.”⁵⁵¹

Kao i kod Negrijeve karakterizacije, ova jedna stranica je oličenje imanentnosti društvenog, ali za razliku od hobotnice, stranica kao „plan spoljašnjosti”, radikalno

je decentralizovana. Nazivaju je „jednom” stranicom, ali ona nije ni na koji način jedinstvena: to je *isprekidani* plan, koji se sastoji od spoljašnjosti bez unutrašnjosti ili sopstvenog identiteta – plan ispresecan pojmovima, događajima, grupama, ljudima i društvenim formacijama. Ali, metafora ostaje nedovoljna, jer iako smo zamenili hobotnicu literarnim, neorganskim materijalom papira – i pri tom ostvarili korisnu sliku časopisa kao decentralizovane imanencije – ova jedna stranica nudi malo saznanja o konkretnim dimenzijama forme časopisa, a stranica je samo metaforičko polje susreta, ili, u najboljem slučaju, polje na kojem se susret piše. Pri tome nismo stekli ni razumevanje prirode uzajamno održive razmene između sadržaja i forme, koja je toliko važna kako za *Mute* tako i svaki drugi samorazlikujući časopis.

Sa tim na umu prelazim sa hobotnice i jedne stranice – metafore imanencije časopisa – na časopis *Mute*, shvaćen kao konkretan primer imanentnog izdavaštva, čiji opis će pokazati koliko komplikovana može da bude takva imanencija.

Evropski anti-*Wired*

Dokument koji je prvi obznanio prelazak *Mutea* na hibridno izdavaštvo, „Ceci n'est pas un magazine”, predstavlja neku vrstu slogana koji određuje stepen i način eksperimentalnog interesovanja *Mutea* za formu časopisa. Ovo *jeste* časopis; čak i u *Mutevoj* trenutnoj „hibridnoj” inkarnaciji u vidu štampane, internet i platforme elektronskog izdavaštva, urednička grupa nastavlja da koristi taj izraz kako bi opisala izdavački projekat u celini (što sam i ja preuzeo ovde). Izjava „Ovo nije časopis”, dakle, ne označava negaciju tog medija, nego više samorefleksivnu kritiku i problematizaciju časopisa kao medijske forme. Pri tome

sadrži i kritiku identiteta koji prožima časopis kao celinu, kritiku koju je *Mute* održavao još od nastanka, i koja predstavlja neophodan prvi korak u svakom kretanju ka imanenciji, kao i odmak od centra koji osujećuje otvaranje ka spoljašnjosti. Nešto kasnije ću govoriti o prirodi i posledicama ove refleksivne, anti-identitetske kritike medijske forme *Mutea*, jer to je moja osnovna tema u ovom poglavlju, iako sam, upoznavajući se postepeno sa samim *Muteom*, do tih zaključaka došao polazeći od nekih početnih razmišljanja o tome na koji način se sve to manifestuje na sadržaj časopisa i njegovo širenje.

Urednica *Mutea*, Džozefin Beri Slejter (Josephine Berry Slater), odgovorna je za prilično neobičnu samokritičnu orijentaciju časopisa što je referenca na umetničko obrazovanje osnivača, Polin van Murik Brokman (Pauline van Mourik Brokman) i Sajmona Vortingtona, orijentaciju koju opisuje kao „usklađenu bitku protiv preovlađujuće logike specijalizacije ili statičkog identiteta”, „odbijanje da se bezuslovno prihvati neki žanr, disciplina ili politička pozicija”.⁵⁵² Ali, ako je otpor *Mutea* statičnom identitetu pokretan kritičkom senzibilnošću izvedenom iz umetničke prakse, on je takođe i proizvod konkretne teme časopisa, koji se sastoji u uzajamnoj razmeni sa njegovim prvobitnim tekstualnim sadržajem. U početku je bio posvećen digitalnoj umetnosti sredine devedesetih godina XX veka i uticaju interneta na umetnički establišment, ali *Mute* je ubrzo počeo da se usmerava na prirodu i efekte novih tehnologija na kulturu u celini, a ta orijentacija se jasno vidi iz dugogodišnjeg podnaslova časopisa: „Kultura i politika posle Neta”. Privučen dramatičnim promenama koje su povezane sa sveprisutnom kompjuterizacijom i digitalizacijom, *Mute* se izdvojio tako što je ostao odličan kritičar okvira razumevanja, konceptualnih oblika i naduvanih političkih tvrdnji o novoj „mrežnoj” kulturi i izrastao je donekle u

„evropski anti-*Wired*“, prema oštrom zapažanju Beri Slejter.⁵⁵³ Opisujući sada poznate tematike digitalne demokratije, kiborga, informacionih dobara, kreativnih ekonomija, nematerijalnog rada i tome slično, *Mute* se odupro zavodljivosti identiteta koji su ti pojmovi nudili. Časopis je umesto toga odabrao da se postavi – nužno prekarno – na graničnoj liniji između transformativne komunikacione i asocijativne mogućnosti digitalnih tehnologija sa jedne strane, i njihove sklonosti širenju i usavršavanju potržištenja društvenih odnosa, sa druge. I zaista, dinamika neoliberalnog kapitalizma je dobijala na značaju kao glavna tačka i okvir pojašnjavanja u *Muteu*. To je moglo dovesti do dogmatske ili ideološke orijentacije, ali umesto totalizacije intelektualne strukture, razmatranje savremenog kapitalizma je izvođeno kroz eklektički zbir njihovih empirijskih pojava. Kao što kaže van Murik Brokman, *Mute* teži da „tretira kapitalizam kao vodeći globalni uslov, ne gubeći iz vida specifičnost njegovih manifestacija“.⁵⁵⁴

Ovaj empirijski usmeren fokus na kapitalizam je temelj – imenitan, promenljiv i neutemeljeni temelj – kritike identiteta u *Muteu*. Jer, bez obzira da li se usredsređuje na spekulativni urbani razv londonskog *East Enda*, društvenim medijima *Web 2.0*, komercijalizacijom „kulture“, prekarnim radom, finansijalizacijom tržišta umetničkih dela, ili bezbednosnim strukturama koje podržavaju liberalne modele građanstva, razumevanje koje *Mute* pokazuje za pohlepnu dinamiku kapitala ne dozvoljava postojanje bezbedne tačke kritičkog identiteta. Zapravo, svaki identitet koji ti kulturni modeli nude teži ka saučesništvu (mada često nehوتيčno) sa strukturama dominacije i eksploatacije – što se poseno odnosi, na primer, na funkciju „građanina“ u povlačenju nacionalnih granica naspram „ilegalnog“ migranta kao njegovog drugog, ili na središnjju

poziciju „umetnika” u takozvanoj urbanoj regeneraciji i njen uticaj na *klasno čišćenje*. Neke dimenzije ovog anti-identitetskog temelja mogu se utvrditi kratkim pretraživanjem konkretnog sadržaja *Mutea*, sadržaja koji treba shvatiti istovremeno kao proizvod i uzrok anti-identitetske orijentacije ovog časopisa.

S obzirom na komercijalnu dinamiku umetnosti, na primer, uticajni članak Entonija Dejvisa (Anthony Davies) i Sajmona Forda (Simon Ford), „Culture Clubs”, pokazuje kako je, u periodu pre finansijskog sloma 2008. godine, umetnost postala element ravnopravan muzici, modi, dizajnu, klabinu i političkoj sceni – koji može biti „okupljen, prerađen i prepakovan u različite formate”, koji odgovaraju preduzetničkom kapitalu. U ovakvoj neoliberalnoj strukturi kulture, „topografska metafora ‘unutrašnjosti’ i ‘spoljašnjosti’” na kojoj se zasniva veliki deo kritičke umetničke prakse, sada ne samo što je neodrživa kao kritička paradigma nego postaje *konstitutivni deo* novih komercijalnih paradigmi, jer ovde naizgled kritička „spoljašnjost” zapravo daje „marginalnu” i „društveno angažovanu” umetnost na kojoj buja industrija kulture.⁵⁵⁵

Ipak, cilj *Mutea* nije da zameni subjektivnost marginalnog umetnika subjektivnošću naizgled radikalnije nijanse: prekarijatom, mnoštvom, kognitarijatom, samoorganizovanom autonomijom, sa 99% - da navedemo samo one koji su se pojavili tokom vremena izdavanja časopisa. Svi oni su imali potencijala da učestvuju u usmeravanju kritičke pažnje, ali nisu ništa manje povezani sa odnosima identiteta i isključivanja, kako je to pronicljivo primećeno esejom Angele Mitropulos (Angela Mitropoulos) „Precari-Us?” objavljenim u *Muteu*. Iako nas upozorava na pretpostavku o „prekarijatu” kao avangardnoj tački političkog okupljanja koja se javlja poticajem nove prekarne srednje klase, Angela Mitropulos

objašnjava:

„Imena dodeljuju identitet, kao da time postavljaju bezuslovnu pretpostavku. Kao i sve takve tvrdnje, nije problematična samo izjava da je neko otkrio put ka drugačijoj budućnosti u postojećem identitetu koji je ostao upitan. Veći je problem što takve izjave po pravilu predstavljaju izraz i reprodukciju hijerarhije vrednosti u odnosu na druge.”⁵⁵⁶

Stav Angele Mitropulos može se posmatrati u odnosu na politiku štednje i borbe koje su na snazi. Esej Ane O’Lori (Anna O’Lory) je ovde posebno podesan, jer nam omogućava da uvidimo tačke dodira između anti-identitetske orijentacije *Mutea* i orijentacije Marksa i savremene komunističke misli. Ana O’Lori tvrdi da usled urušavanja grčke ekonomije i socijalnog ugovora, široko raširene tendencije „samoorganizacije” ne predstavljaju progresivni momenat u širenju subjektivnosti radničke autonomije, nego „poslednje utočište” pred pretnjom da će kapital i država ukloniti izvore reprodukcije, nadnice, penzije i socijalna davanja. Samoorganizovanje ne nudi put ka klasnom jedinstvu, pošto globalna fragmentacija, prekarijat, nezaposlenost i ekonomsko restrukturiranje prosto ne ostavljaju prostor na kome se može zasnovati pozitivan i trajni radnički identitet. Kapital, drugim rečima, prevazilazi svoju konstitutivnu dijalektiku u vezi sa subjektom rada – istorijskim radničkim pokretom – i postaje sve više samo-pozicionirajući. Na taj način je i „sama sposobnost proletarijata da u svom odnosu prema kapitalu i u snažnom radničkom pokretu nađe osnovu za svoju autonomnost kao klase, gotovo nestala”.⁵⁵⁷ Dakle, kao obična strategija za opstanak, samoorganizacija je sklona da reaktivira tržišne odnose u malom i da stvori uskogrude identitete i oblike svojine zasnovane na sistemima uključivanja i isključivanja iz

samoorganizovane sfere – to su „ograničenja” današnjeg samoorganizovanja. Članak Ane O’Lori, kao i šira struja „komunizacije” čiji je on deo, posebno je primamljiv jer ne samo što pokazuje granice identiteta, nego i postulira politiku na osnovu tih ograničenja. To jest, susret sa granicama samoorganizacije potiče poimanje da svaki identitet koji se na taj način iskazuje i potvrđuje uvek predstavlja proizvod kapitala – šok „samoprepoznavanja kao kategorije kapitalističkog načina proizvodnje” – tako da *samoukidanje*, a ne samopotvrđivanje, postaje uslov politike, povezujući na taj način praktičnu kritiku identiteta sa Marksovom figurom proletarijata.⁵⁵⁸ Ovde ne pominjem Marksa da bih ukazao kako nas kriza vraća na ranije političke konjunktore, nego upravo obrnuto. Raspad radničkog pokreta, sa rasnim i rodnim privilegijama i nesposobnošću da potpuno razvije samokritiku rada, predstavlja priliku da se zasnje šira politika, na višestrukim antagonizmima koji su ponovo otkriveni, gde politika funkcioniše *bez i protiv* ograničenog subjekta. Ipak, savremene formulacije politike bez subjekta suviše često nas ostavljaju sa eteričnim graničnim iskustvima i bljescima ne-identiteta u žaru borbe – svakako, ovde sam uzeo u obzir tek nešto malo od komunizma medijskih formi. Ali to ne važi za *Mute*, koji svoju „otelotvorenu” anti-identitetsku formu tka u „mesu”.

Vratimo se sa konkretnog sadržaja *Mutea* na njegovu širu orijentaciju. Bila bi greška pomisliti da tekstualna kritika identiteta u *Muteu* ukazuje na besprekornu kritičku poziciju izdvojenju iz zbrke društvenog sveta. Upravo suprotno, prepletenost sa *Muteovom* estetskom senzibilnošću i kritikom neoliberalnog društva od njega čini neku vrstu radosne materijalnosti, orijentaciju navedenu u njihovom dugogodišnjem nadnaslovu: „Ponosni što smo meso” (*Proud to be Flesh*). Pominjanje „mesa” može zvučati pomalo neobično, čak i reakcionarno, i

zato moram naglasiti da je afirmacija mesa u *Muteu* imala posebno poreklo, usmereno protiv beskrvnih mitova o „nematerijalnosti” koji su nastanili oblast tehno-kulture, na primer u Gibsonovim pojmovima sajberprostora i vizijama Čarlsa Ledbetera (Charles Leadbeater) o „životu od vazduha”, kao i „glatkih” kruženja finansijskog kapitala ili post-autonomističke formulacije „nematerijalnog rada”. Meso ovde predstavlja fizičku, čulnu materiju, asocijaciju tela, potreba, afekata – ne ontološku suprotnost digitalnoj tehnologiji ili humanističko potvrđivanje nekog nenasilnog organizma, nego otvoreni bio-socijalni plan sa kojom je tehnologija nerazlučivo povezana: „meso”, kao što potvrđuje van Murik Brokman, jeste zamena za „materijalne podloge svih vrsta”.⁵⁵⁹ Ako Negrijeva hobotnica poseže u svoje okruženje, ova slika mesa ostavlja *Mute* potpuno *prepletenog* sa njim; meso je materija časopisa, materijalni tok sveta čiji je sastavni deo. Meso ovde možemo da shvatimo i kao *generativni* proces, odnosno, kao nešto što je satkano izdavačkom formom *Mutea*. Dakle, sasvim je prikladno što *Muteova* antologija iz 2009. godine, *Proud to be Flesh*, prikazuje na svojim koricama ove tehnološke, društvene i generativne dimenzije časopisa, prilično prerađenom slikom mape sveta izvedenom u prošaranom, crvenom, sirovom mesu.

Forma/sadržaj: samorazlikujući medij i asamblaž

Pitanje kojim se sada valja pozabaviti jeste kako imanentna, anti-identitetska senzibilnost sadržaja *Mutea* može da se izrazi u njegovoj medijskoj formi, i kakva je tačno priroda odnosa između to dvoje? Prvi približni odgovor može se dobiti uz pomoć koncepta „samorazlikujućeg medija” (Kraus), za koji sam u prvom poglavlju rekao da može biti centralna dimenzija svake anti-knjige. Samorazlikujući medij nastaje

kada konvencije i strukture koje određuju medij neke konkretne umetnosti i same postanu uključene u delo na način koji menja njihovo određivanje, tako da delo počinje da određuje samo sebe i stoga postaje samorazlikujuće.⁵⁶⁰ Medij je, stoga, „nešto napravljeno, a ne dato” ili načinjeno isto koliko je i dato.⁵⁶¹ Za naše shvatanje *Mutea* značajno je što se medij ovde nije ograničio na fizičku materiju (kao što je slučaj kod Klementa Grinberga i njegove kanonske definicije specifičnosti medija), nego može da poprimi i epistemološki oblik, uključujući pravila, logiku i paradigmu. Otuda u slučaju *Mutea*, kao što ćemo videti, medij može da uključi izdavačke platforme, ali takođe i, na primer, uredničke paradigme i logiku učešća korisnika. Štaviše, za Rozalind Kraus, estetsko delo ne teži ka progresivno prefinjenijoj adekvatnosti sopstvenog medija (opet za razliku od Grinberga), nego ka otvorenoj i rekurzivnoj pojavi kroz uzastopne cikluse interakcije između dela i medija. Prema njenoj formulaciji, nema direktne povezanosti između medija i dela, nego nešto nalik na *labavu povezanost*, što omogućava nesigurnu određenost između to dvoje i izvestan stepen širine u načinu na koji delo odgovara na svoje materijalne forme, čak i ako pri tome postaje uspešno delo samo ukoliko opravdava neophodnost ovako nastalog odnosa.

Svojim mnogim transformacijama, *Mute* artikuliše snažnu samorazlikujuću senzibilnost, ali ovaj koncept nije potpuno adekvatan za naš cilj, i to iz dva razloga. Prvo, *Mute*, za razliku od dela koja razmatra Rozalinda Kraus, nije jedno delo, niti niz dela jednog umetnika, nego polimorfni i nepovezani agregat, koji se pojavljuje tokom perioda od devetnaest godina u mnogo različitih dimenzija i odlika sadržaja i forme koji stupaju u međusobne interakcije; naša analiza zahteva koncepte koji mogu da izađu na kraj sa ovim diskontinuitetom. Drugo, pojam samorazlikujućeg medija jeste koristan u

isticanju estetskih dimenzija *Mutea* kao eksperimentalne medijske forme, ali ovde se naravno radi o *izdavačkom projektu* a ne o umetničkom delu. Stoga, njegov tekstualni sadržaj – kao što smo videli kod Negrija, vodeća odlika političkog časopisa – ima veći značaj sam po sebi, i više autonomije u odnosu na medijsku formu, nego što je to slučaj u samorazlikujućem mediju, koji poseduje sopstvenu integraciju sadržaja i forme.

Kako bih razvio pristup koji će se pozabaviti ovim odlikama, okrećem se Delezovom i Gatarijevom pojmu „asamblaža”, pojmu koji je neophodan za razumevanje dijagramskog oblika *Mutea*. Za Deleza i Gatarija, tekstualni sadržaj i materijalna forma – ili „diskurzivne mnoštvenosti” i „nediskurzivne mnoštvenosti” – postoje relativno autonomno, ali se međusobno privlače u asamblaže u kojima stupaju u interakciju po osnovu uzajamne pretpostavke, asamblaže koji su istovremeno proizvod i uzrok ove interakcije. Ovakvi asamblaži najčešće reprodukuju standardne šeme, gde proizvod uzajamne pretpostavke sadržaja i materijalne forme ostaje neupadljiv, a činjenica o uzajamnoj pretpostavci je uglavnom neprimećena. Možemo zamisliti komercijalni *Lifestyle* časopis kao jedan takav asamblaž. On obično ponavlja standardne obrasce formata, dizajna, novinarstva, uređivanja, izgleda stranice, načine obraćanja i tako dalje, a tekstualni (i vizuelni) sadržaj stupa u interakciju sa formom časopisa na neupadljiv način, te njegova potrošačka kultura nema mnogo osećanja za to koliko sve ovo daje konkretne tipove subjektivnosti. S druge strane, kod eksperimentalnijih časopisa kao što je *Mute* (i to samo povremeno i u određenim trenucima, jer i tu postoje standardni sistemi), interakcija između sadržaja i forme se intenzivira, oni se međusobno mešaju izazivajući uzajamne transformacije, a time i transformaciju u njihovom agregatu, asamblažu časopisa. S tim u

vezi, koncept asamblaža je zaista blizak konceptu samorazlikujućeg medija. Ipak, mešavina sadržaja i forme u nekom asamblažu veoma je promenljiva. Kao što ćemo videti u slučaju *Mutea*, ponekad odnos između sadržaja i forme biva eksplicitan i jasno izražen u nekom konkretnom delu (tekstu, organizovanom događaju ili objavljenom artefaktu), a ponekad se ovaj odnos indirektnije prepoznaje u konkretnom delu, ali se pre odnosi na kvalitet časopisa kao celine. Isto tako, ponekad se odnos između sadržaja i forme izražava na načine u kojima tekst ima dominantnu ulogu (takva dela N. Ketrin Hejls naziva „tehnotekst“, „kada književno delo istražuje tehnologiju zapisivanja koja ga stvara“), a u drugim prilikama, i više u skladu sa konceptom Rozalind Kraus, tekst je možda manje prisutan, te se, umesto toga, paradigmatičke, organizacione ili medijski specifične odlike časopisa artikulišu preko odnosa između forme i sadržaja.⁵⁶² Čak je moguće i da grubo fizički materijali počnu da izražavaju odnos između sadržaja i forme, što Gatari naziva „neme redundance“ koje su često „nadkodirane“ lingvističkim tekstom (a tu je ružičasti papir velikog formata, kako ćemo uskoro videti, dobar primer „neme, vizuelne, šifrovane“ artikulacije kritičkih stavova časopisa, kako to opisuje van Murik Brokman [Mourik Broekman]).⁵⁶³ Kako god da se manifestuje, koncept asamblaža nas uči da, iako su sadržaj i forma u odnosu uzajamnog pretpostavljanja, uvek postoji jaz između njih; i pošto su uzajamno nesvodivi, asamblaž funkcioniše „izvan ravnoteže“ i uvek je otvoren ka spolja.⁵⁶⁴ (Upravo u tom jazu funkcioniše „ne-mesto“ dijagrama, smesta „progutano“ u asamblaž u kom funkcioniše kao njegova pokretačka snaga, što je dimenzija dijagramske forme kojoj ću se uskoro vratiti).⁵⁶⁵

Sada smo u situaciji da razmotrimo samu medijsku formu *Mutea*. *Mute* je prošao šest velikih transformacija

svoje izdavačke paradigme. U početku je objavljivao u velikom formatu, koristeći isti ružičasti novinski papir kao *Financial Times*, a štampan je na „Docklands” štamparskim mašinama tokom noćnog probnog puštanja u pogon.⁵⁶⁶ Prvi utisak koji ostavlja ovakav format jeste raskorak između sadržaja i grafike „novih medija” i „stare” ukorenjene medijske forme novinskog formata. U ovom asamblažu sadržaja i forme, veliki format remeti linearne narative „novog” koji su dominirali oblašću digitalne tehnologije, a taj efekat je dodatno naglašen osmišljenom stilizacijom (što ide čak i do imitiranja fonta) nadahnutom prvim britanskim dnevnim novinama, *The Daily Courant* (osnovane 1702. godine).⁵⁶⁷ Usvajajući medij novina za pokrivanje nove medijske kulture poslužilo je i da umanjuje preovlađujuće tehno-podrška i retoriku nematerijalnosti, što je podvučeno mesnato-ružičastom bojom papira, potpuno u skladu sa nadnaslovom časopisa. Ako je *Mute*, dakle, „Ponosan što je meso”, ovaj format takođe usmerava pažnju i na društveno-ekonomske strukture u okviru kojih je *Mute*, kao i svaki drugi izdavački projekat, pozicioniran: potpuno je jasno da je veliki novinski format bio moguć samo ako se bude šlepan kapitalo-intenzivnim postupkom proizvodnje *Financial Timesa* i njegovom blizinom ikoničkom izvoru poslovnih informacija, što daje uznemirujuće asocijacije svakom čitaocu koji zamisli kako je ovo delo nove medijske kritike uteklo svetu kapitala.⁵⁶⁸ Uprkos svom inventivnom i jedinstvenom stilu, *Mute* u velikom formatu je, dakle, bio u velikoj meri prepleten sa svetom koji nije njegovo delo, i video je svoju ulogu na formalnom nivou kao isticanje materijalne složenosti i kontradikcije takvog postojanja.

Ostavljajući taj format za sobom, između brojeva 9 i 24 *Mute* je odabrao prepoznatljiviji format časopisa (tabaci, potom savršeno uvezani) pre nego što je

prešao na raskošni format fotomonografije u brojevima 25-29. Eksperimenti sa dizajnom, estetskim odlikama i izdavačkom praktičnošću u ovom periodu časopisa opisani su sa velikom prefinjenošću i dubinom u antologiji grafičkog dizajna *Mutea*, pa ću raspravu o njima ovde uglavnom preskočiti.⁵⁶⁹ Umesto toga, usredsrediću se na naredni period, posle 2005. godine, kada je *Mutea* potpuno prešao na svoj „hibridni model izdavaštva”.⁵⁷⁰ U ovom trenutku *Mutea* preuzima formu koju ću ove nazvati „dijagramsko izdavaštvo”, a to čini, sasvim prikladno, uz pomoć dva dijagrama, kartografskog prikaza svoje izdavačke transformacije. U onome što sledi, jedan od tih dijagrama biće naš vodič.

Minifest i dijagram

Ono što se odmah primećuje u ovoj fazi razvoja *Mutea* jeste promenjena uloga i status njegovog onlajn izdavanja, pošto je MetaMute veb-sajt (osnovan 1995. godine) prestao da bude pukim dodatkom štampanom časopisu i preuzeo centralnu poziciju. Ipak, ovo nije ona mnogo puta ispričana priča o jednostavnom prelasku sa papira na piksele, nego više jedna rekonfiguracija na *infrastrukturnom* nivou, promena u izdavačkoj formi i paradigmi časopisa. Ta je promena uvedena na veoma originalan način kroz dva dijagrama štampana u samom časopisu, koji su grafički predstavili dinamiku i pravac kojim se krenulo. Neko vreme ću se baviti jednim od tih dijagrama, pre nego što počnem da razmatram konkretne dimenzije forme časopisa koju on apstraktno opisuje.

Orijentacija ka samorefleksivnoj kritici medijske forme *Mutea* jasna je već po samim naslovima tih dokumenata: „Ceci n'est pas un magazine” i sledećeg, „Časopis koji je svog čitaoca pobrkao sa šeširom!” koji je ovde u fokusu. Ovaj drugi naslov poigrava se sa opisom neurologa Olivera Saksa (Oliver Sacks) o

pacijentu koji nije bio u stanju da prepozna svet oko sebe pa je brkao svoju suprugu sa šeširom, što ukazuje na postojanje jaza između časopisa i njegove spoljašnjosti, kao i na radikalnu „perceptualnu promenu uključenu u prelazak sa tradicionalnog časopisa [...] na hibridni izdavački model”.⁵⁷¹ Pre nego što pređem na njegove konkretne odlike, treba razmotriti i njegovu donekle neobičnu prirodu. U skladu s *Muteovim* šaljivim proglašenjem dvaju dijagrama za „minifest”, korisno je u početku pristupiti im preko tekstualnog oblika manifesta. Kao i kod manifesta, *Muteov* dijagram označava eksplicitnu tačku radikalne promene, dijagnoze i projektovanja budućnosti koja će zauzvrat – što je svojevrsni vid autoriteta u obliku manifesta – delovati na sadašnjicu časopisa kako bi podstakla i kanalisala transformaciju.⁵⁷² Ipak, kao što sam rekao u prvom poglavlju, performativna struktura manifesta je duboko ukorenjena u spoljašnju prezentaciju snažne i dosledne grupne subjektivnosti, a uspešna projekcija te vizije umnogome zahteva da se odagnaju pukotine, nesklad i nestabilnost političkog postojanja. Maleni prostor „minifesta” ukazuje na odmak od pretenzija ka samoveličanju. Ovo funkcioniše sasvim drugačije, okreće pogled ka unutra, ka obično „nevidljivim procesima” samokritike i razvoja, i to projektuje ka spolja.⁵⁷³ Zbog toga ono služi funkciji kritičke samoanalize, što van Murik Brokman naziva refleksivnom „autopoetičkom kritičnošću” koja je sada izvučena na „površinu” časopisa, i nije više skrivena iza nadmene subjektivnosti, nego je stavljena na raspolaganje čitaocima u vidu dela samog objavljenog časopisa.⁵⁷⁴ Specifična samokritička problematika na koju minifesti ukazuju sastoji se u otvaranju *Muteove* dotad zatvorene uredničke strukture za učešće korisnika, čime se prepozna deo radikalnih promena koje se odvijaju u izdavačkom okruženju i prelazi se na sadržaj koji određuju korisnici. To postižu postavljanjem problem kao

jednu od medijskih formi časopisa kao celine.

Pre nego što pređemo na tu medijsku formu, minifesti zaslužuju razmatranje svoje prirode kao *dijagrama*, šematskog rasporeda grafičkog i tekstualnog materijala – linija, piktograma i reči raspoređenih u prostoru. Šatleova knjiga *Figuring Space (Poimanje prostora)* omogućuje ovde značajan uvid, i to u smislu koji je posebno značajan za razmatranje *Mutea*, jer dijagrame posmatra kao način naučnog beleženja koji je posebno značajan za eksperimentalne i inventivne projekte koji raskidaju sa identitetom – prolaze kroz „slepe tačke”, „problematike” i „magle” – i složenost života se „ponovo uzima u mesu (*in the flesh*)”.⁵⁷⁵ Taj argument će najbolje moći da se isproba kroz kontrast koji Šatle povlači između dijagrama i metafora. On piše:

„Dijagrami su u neku ruku saučesnici poetske metafore. Ali oni su nešto manje neprilični – uvek je moguće naći utehu u ovozemaljskom iscrtavanju njihovih debelih linija – i dosledniji su: mogu da se prolongiraju u delovanje koje ih sprečava da se istroše.”⁵⁷⁶

I metafora i dijagram nastoje da opišu i prizovu odnose – oboje „iskaču” da predstave prostor – ali metafora rizikuje da se pretvori u kliše, sa umirujućim efektom, jer razara „hladnu” tehničku specifičnost konkretne operacije „toplom konfuzijom” odnosa sličnosti.⁵⁷⁷ Dijagrami, sa druge strane, svojim skromnim iscrtavanjem i skiciranjem – dok se bore u nesigurnosti da uhvate varljive apstraktne odnose i da načine veze između suštinski različitih oblasti – nastavljaju se i traju u kontaktu sa svetom koji opisuju. To ne znači da metaforu treba potpuno odbaciti (srećom po mene, jer sam time počeo ovo poglavlje, a pribegavaću metaforama i ubuduće). Ako metafore prizivaju klišee, možemo ih zamišljati i kao proto-dijagrame, ili dadiljama

dijagrama, shvatiti ih kao postupak prelaska sa klišea na pobuđenu kritičku intervenciju: „metafora započinje proces menjanja kože koji će je pretvoriti u delovanje, i stoga se ova niša roji klišeima koji se upinju ne bi li nas dozvali da pogledamo nanovo otkrivenu delotvornost.”⁵⁷⁸ Da, dijagrami neizbežno zaustavljaju pokret, apstrahujući sliku iz složenosti postojanja, ali to čine na način koji ostaje otvoren – i, zapravo, „zahteva” – da virtuelni, neodređeni potencijal materije poprimi drugi oblik.⁵⁷⁹ Dijagrami, dakle, istovremeno ilustruju i produbljuju; to je njihova konkretna funkcija:

„[Ako dijagram] imobiliše gest sa ciljem da odredi operaciju, on to čini ocrtavajući gest koji potom određuje sledeći. Isprekidana linija ne odnosi se ni na tačku i njeno konkretno odredište, niti na liniju i njenu neprekidnu putanju, nego na pritisak virtuelnosti [...] koji rasteže već raspoloživu sliku sa ciljem da stvori prostor za novu dimenziju: dijagramski način postojanja je takav da je njegov nastanak već sadržan u njegovom biću.”⁵⁸⁰

Dijagramsko izdavaštvo

Sada je vreme da se okrenemo konkretnom sadržaju *Muteovog* minifesta, „Časopis koji je svog čitaoca pobrkao sa šeširom!” (slika 25). Šta je to što ovaj dijagram produbljuje, pošto ostavlja „metafore po strani” i „pretvara oset u meso”, u svojoj prilično šatleovskoj formulaciji zadatka? Počev od slike pod naslovom „B. Klaster projekta *Mute*”, jasno je da novi izdavački model nije toliko promena od štampe ka digitalnoj formi, nego prelaz sa identifikacije sa jednom platformom, u kojoj je časopis centralizovan i integrisan, na hibridni „klaster”, otvoreni skup mnogo platformi i postupaka, gde je hibrid „sve što

je izvedeno iz raznorodnih izvora, ili sastavljeno od elemenata različitih ili neskladnih vrsta”.⁵⁸¹ Platforme su ovde predstavljene piktoografski, ali konkretno rečeno (kako je bar stajalo u vreme pisanja ove knjige) *Mute* se sastoji iz sledećeg: vebajta MetaMute; štampanog polugodišnjaka (koji je nedavno prešao na formu tromesečne brošure u tehnici „Print on demand”); OpenMute savetovaništa i obuke o Open Source alatima, dizajnu i elektronskim izdavaštvom (sa odgovarajućim spekulativnim inicijativama u nezavisnim i Peer2Peer izdavačkim alatima i distribuciji, More Is More i Progresivnom izdavačkom sistemu; *Mute* knjige); samostalne i zajedničke radionice, diskusije i događaji (zanimljiva je bila „Forever blowing Bubbles” iz 2008. godine, šetnja kroz londonski finansijski centar sa Piterom Linebaumom [Peter Linebaugh] i Fabijanom Tompsetom); povremeni pamfleti; i *Mute* mejling liste (gde spadaju Mute-social, lista obaveštenja za javnost i, ako obuhvatimo i ne-izdavačke aspekte časopisa, Mute-edit i Mutemag-production, zatvorene liste na kojima se kuju intelektualne i praktične dimenzije uredništva).⁵⁸² Poslednjih godina *Mute* je svojim aktivnostima pridodao i institucionalnu saradničku dimenziju, u vidu *Post-Media Lab* projekta pri Univerzitetu Lineberg, kao i *Open Media Group* pri Univerzitetu Koventri.

Gde se tačno nalazi *Mute* u ovom hibridnom klasteru? U odeljku B se vidi da se platforme kreću oko periferije vrtloga, što nagoveštava da se *Mute* može naći istovremeno u svakoj od tih platformi, kao što sam već pomenuo, a takođe – „više od zbira delova”, kao što kaže prateći tekst – i u samom vrtlogu, što je metafora za jedan određeni tip procesa. *Mute*, drugim rečima, poprima i konkretnu i apstraktnu formu. Ako ovo prenesemo u Delezovu i Gatarijevu terminologiju, *Mute*ova medijska forma se sastoji istovremeno od niza konkretnih asamblaža (platforme, preplitanje sadržaja

i forme u konkretnim situacijama) i od „apstraktne mašine” ili „dijagrama” (piktografski predstavljene u vidu vrtloga). Ovaj dodatni izraz, „dijagram”, od velike je koristi jer nam omogućava da pojмимо ono što daje doslednost klasteru asamblaža/platformi. Dijagram „vodi” ili vlada i potencira skupom asamblaža, koji predstavljaju konkretne i raznorodne izraze „apstraktne formule” klastera. Kao apstraktna celina, „ne-mesto”, dijagram ne stoji iznad asamblaža, nego je njima imanentan.⁵⁸³ Osim toga, ne poseduje sopstveni sadržaj i formu – nego je „gotovo nemušt i slep”, manifestuje se samo kroz asamblaže, a zauzvrat ga menjaju njihovi konkretni i raznorodni pristupi ovoj apstraktnoj formuli.⁵⁸⁴ Dakle, maločas sam rekao da se časopis može shvatiti kao asamblaž, a u slučaju *Mutea* to važi samo dok se časopis ne izmesti iz svoje identifikacije sa jednom izdavačkom platformom u klaster platformu, a u tom slučaju više ne predstavlja samo asamblaž, pa čak ni skup asamblaža, nego takođe *dijagram*, gde dijagram odjednom upravlja njegovim asamblažima i nalazi se sa njima u odnosu uzajamnog pretpostavljanja. Uzimam ove dve dimenzije klasterizovanih multi-platformi i regulišućeg dijagrama u recipročnom pretpostavljanju, uz šatleovsku senzibilnost modelovanja, kako bih sklopio osnovni kostur „dijagramskog izdavaštva” čiji je *Mute* jedinstveni primer, od ovog trenutka pa na dalje. Dijagramsko izdavaštvo je konkretna konstrukcija imanentnog odnosa između časopisa i društvenog sveta kakvu smo videli kod Negrija i Deleza, i ono, zaista, ima svoju sopstvenu metaforu.

U razabiranjju konkretne specifičnosti medijske forme *Mutea*, minifest je i dalje od velike koristi. Poziva nas da razmotrimo *Muteovu* artikulaciju imanencije časopisa kroz reprezentativnu sliku *vrtloga*; to je i dalje metafora, ali takva koja je znatno praktičnija, u šatleovskom smislu, nego Negrijeva „hobotnica” i

Delezova i Gatarijeva „jedna stranica”. Ako pratimo kretanje, vrtlog (B) pokazuje jasne procesualne odlike *Mutea* koje izbegavaju dvostruki problem kako zatvorene i ograničene celine, tako i onaj neodređenog fluksa. To ukazuje na sveobuhvatnu ili imanentnu celinu čija unutrašnjost je uvijanje njegove spoljašnjosti što je proces koji funkcioniše kroz propustljivu granicu. Vrtlog je dakle *konstituisan* na ovoj granici. Šta to znači? Prvo, časopis je definisan svojim stalno promenljivim granicama, susretima spoljašnjosti i unutrašnjosti – časopis *jeste* ti susreti, on se sastoji, možemo reći, od promenljivog skupa *ograničenja*. Delez nam daje vrlo izdašnu sliku za poimanje tog stanja, koje on naziva „nabor” (slika 26).

Ako se pozabavimo slikom 26, prema Delezovom modelu Fukoovog shvatanja etičke subjektivacije, unutrašnjost, etičko biće označeno sa 4, sastoji se od procesualnog nabiranja spoljašnjih odnosa, lučne linije označene sa 1, kako etički subjekt privlači spoljašnje odnose vladavine da deluju na *njega*, otvarajući tako odnos prema samom sebi sebe, izdubljeni prostor kritičke i refleksivne samokontrole.⁵⁸⁵ Ovaj nabor subjektivacije je tačka koncentracije, ali za razliku od Negrijeve slike hobotnice to je koncentracija koja je stalno u procesu, jer se unutrašnjost i spoljašnjost neprekidno razmenjuju, izvijaju i udvostručuju. To je neka vrsta paradoksalnog prostora, istovremeno i iznutra i spolja – „unutrašnjost koja je sapsrisutna sa spoljašnjošću” – jer etički subjekt živi na liniji spoljašnjosti.⁵⁸⁶ Ako to kažemo sa Šatleom, ovo je stalno prisutni „horizont” („svako uvek nosi svoj horizont sa sobom”) koji se oseća kao intenzitet i određena nehotičnost susreta: „korozivan kao vidljivo, otporan kao miris, kompromitujući kao dodir, [horizont] ne zaogrće stvari prividom, nego prožima sve što smo rešeni da pojmimo.”⁵⁸⁷ Ili, prema Delezu, što nas vraća

Muteovoj slici vrtloga, živeti u naboru, na granici spoljašnjosti, znači živeti „u oku uragana”.588

Moj izlet u teoriju nabora poslužio je svojoj osnovnoj svrsi, boljoj vizuelizaciji dinamike *Muteovog* vrtloga - njegovog sastava kao samokritičnog nabora spoljašnjosti i unutrašnjosti - ali treba pomenuti i ulogu koju Fuko pripisuje *pisanju* u subjektivaciji, konkretno *Hupomnemati*. Ova beležnica, ako mi dozvolite anahronizam, funkcioniše kao centralni okvir i tehnologija nabora, „za prisećanje fragmentarnog *Logosa*, prenetog kroz poučavanje, slušanje ili čitanje, kao sredstvo uspostavljanja odnosa sopstva sa samim sobom” (za razliku od prilično drugačijeg odnosa prema sopstvu u kasnijoj hrišćanskoj tradiciji duhovnih spisa, gde je pažnja posvećena preispitivanju i iznošenju „unutrašnjih poriva duše”).589 Pisanje je, naravno, jednako neophodno za intenzivni i samokritički nabor *Mutea*, ali sada ćemo se udaljiti od opisa *subjektivnosti* i vratićemo se razumevanju organizacione forme izdavačke paradigme *časopisa*, jedne hibridne, tehno-društvene forme.

Dakle, ako se vratimo posmatranju kretanja na slici 1, linija spoljašnjosti ili granice vrtloga je konstituisana kroz parametre „privlačenja” i „pozivanja” koji, u centripetalnom smislu, privlače sadržaj do tačke koncentracije, a sam *Mute*, tačka je koja, kao što smo videli, može da se iskusi samo u svojim klasterizovanim izdavačkim platformama i posredstvom njih, te je stoga linija spoljašnjosti ovde višestruka i slojevita. Ove platforme smesta stvaraju unutrašnji prostor u skladu sa svojim konkretnim odlikama (na primer, kao što ćemo videti, svojstva učešća korisnika i arhivskih mogućnosti na *MetaMute* veb sajtu, mada to prevazilazi okvire ovog razmatranja) i doprinose hibridnoj celini časopisa, i postavljeni su, kako već biva sa platformama, u samom središtu stalnog kretanja vrtloga. Ovde je, kao i u

celom minifestu, naglasak na procesu stvaranja sadržaja, jer urednički tim je uobličio hibridni izdavački model kao povratak sadržaju kao prioritetu, povratak onome što je „‘oduvek’ bilo glavni interes *Mutea*”.⁵⁹⁰ Ovo može zvučati kao udaljavanje od materijalističke teme kojom sam krenuo da se bavim, ali upravo kroz ovakvo ponovno usmeravanje na sadržaj *Mute* počinje svoje najeksperimentalnije angažovanje u formi medija. Za njega je karakteristična obnovljena pažnja prema raznorodnosti materijalnih sredstava kojima se sadržaj proizvodi, širi i konzumira. I zato, povučene sadržajem, materijalne komponente *Mutea* kao celina počinju da funkcionišu na ovaj način vrtloga, kao arhitektura otvorenog koda, post-digitalni formati štampe, estetika dizajna, arhivski postupci, politički događaji i tako dalje, sve se to nabire i odvija kroz časopis i njegove delove.

Važno je što dinamika vrtloga nije samo centripetalna nego i centrifugalna, pošto je pokret nabiranja i odvijanja takav da se sadržaj i forma časopisa projektuju spolja, ka čitaocima i saradnicima *Mutea*. Manifesti modeluju ovo u smislu „participacije”, odlike koja je kritički procenjena tekstem (C) (o čemu ću govoriti nešto kasnije) i delimično prikazana na desnoj strani dijagrama, gde su posebne medijske platforme prikazane prema kalibrisanoj skali otvorenosti za učešće korisnika – na primer, ograničena uključenost u naručivanju *Mute* knjiga, iako je cilj učešće u uređivanju i upravljanju *MetaMuteom* – i to se menja u skladu sa proticanjem vremena. Kad krenemo dalje kroz ostatak minifesta, donji levi kvadrant (A) iskazuje glavna istraživačka interesovanja časopisa, ona o kojima *Mute* sadrži prikaze, razmatranja i izazove. To i možemo smatrati konkretnim izrazom *Muteove* „apstraktne formule”, koju sam ranije opisao u smislu njegove sveobuhvatne i kritičke fascinacije tehno-socijalnim

„mesom”, a što je u isto vreme i njegovo insistiranje na ne-identitetskoj kritici kapitala. Ova apstraktna formula – koja na „slepom i nemom” nivou dijagrama još uvek nije diferencirana na formu i sadržaj – prolazi kroz svaku pojedinu tačku sklopa časopisa kao nešto nalik na *Muteovu* dinamičku ravnotežu; što će reći, *Mute* je najviše *Mute* kada se sve ovo održava i traje u sadržaju i formi. I poslednje, desno od kvadranta A nalazi se izvor drugih vrtložnih organizacija sa kojima časopis vrši intelektualnu i praktičnu razmenu.

Ovaj minifest je, dakle, dijagram *Muteovog* dijagramskog izdavaštva; sada, i u ostatku poglavlja, razmatraću kako se to manifestuje u konkretnim pojedinostima. Analiza ne pretenduje da bude sveobuhvatna – to bi bilo suprotno nedovršenoj virtuelnosti dijagrama kao vizuelnog modela i materijalnog procesa – nego pre nalik na semplovanje osnovnih dimenzija *Muteove* izdavačke forme. Svaki primer predstavlja konkretnu artikulaciju *Muteove* dijagramske forme, kako se manifestuje i transformiše u konkretnim aspektima svoje prakse. Naglasak će biti na medijskoj formi *Mutea*, mada na nekim mestima *Muteov* sadržaj postaje dominantno sredstvo izražavanja o njegovom dijagramskom izdavaštvu, naročito kada se govori o njegovim estetskim formama. Prva dva odeljka, o *Muteovom* veb sajtu i o njegovoj štampanoj produkciji, usmerena su pre svega na medijske platforme. Potom će se rasprava baviti dimenzijama časopisa koji prevazilazi, na različite načine, sve svoje platforme, od kojih se neke istražuju u odnosu na tehnološke mehanizme kao što su prihvatljivost distribuiranih medija ili mogućnost „tagovanja”, dok se o ostalima govori u apstraktnijem smislu, kao što je na primer, oblik njegovog uredničkog glasa. Rasprava o svakoj dimenziji časopisa izvlači u prvi plan *Muteovu* samokritičku orijentaciju, obično kroz njegovu politizaciju određene problematike u izdavaštvu, što se vidi i interno i u okruženju časopisa.

MetaMute, OpenMute i učešće korisnika

Od različitih medijskih platformi koje čine *Muteov* izdavački klaster (nabrojanih u ranijem tekstu), usmeriću se prevashodno na MetaMute, OpenMute i, u narednom odeljku, na štampanu produkciju. Zasnovan na Open Source sistemu za upravljanje sadržajem (content management system, CMS), Drupal, MetaMute je počeo kao dodatak štampanom časopisu i postao „urednički pokretač” sadržaja *Mutea* kao celine, delujući usklađeno sa štampanim časopisom i ostalim platformama njegovog izdavačkog klastera.⁵⁹¹ Kao što bi se moglo i očekivati, s obzirom na distributivne mogućnosti digitalnih medija, MetaMute je predstavljao značajno sredstvo za *Muteovo* vrtložno otvaranje ka izdavačkom modelu sa većim „učešćem” – kroz funkcije komentara, odeljke sa vestima, preuzimanje sadržaja sa blogova i prenošenje konkretnih doprinosa čitalaca, uključujući i umetnička dela. Učešće je, ovde, predstavljeno u tekstu minifesta kao „ne-vampirski” skup odnosa „gde mreža čitalaca, saradnika i urednika počinje zajednički da određuje izdavački proces”.⁵⁹² To možda zvuči kao novi medijski kliše, samo što je ova izjava smeštena u niz refleksivnih procena (kako u minifestima, tako i drugde) o složenom sistemu učestvovanja koje se može pojaviti, i sledi jasno osećanje da je učešće bremenit i kontradiktoran proces, a ne neka dostignuta norma ili tehnički štos.

U određenim situacijama, najviše u vezi sa kritičkim ekspeozom Čarlzvolta (J.J. Charlesworth) o neoliberalnim umetničkim agendama i upravljačkim strukturama Londonskog Instituta za savremenu umetnost (Institute of Contemporary Arts), MetaMute je uspeo u stvaranju distribuiranog sadržaja koji stvaraju korisnici – sa različitih sajtova i političkih pozicija, u raznorodnim tekstualnim oblicima, i u različitim institucionalnim razmerama – sa uredničkim narudžbama „odozgo” i esejima

zasnovanim na istraživanju.⁵⁹³ Pa ipak, ovo učešće je bilo u najbolju ruku sporadično, naročito u poređenju sa ogromnim obimom saobraćaja na MetaMute (22.000 poseta mesečno tokom 2011. godine).⁵⁹⁴ Značajna odlika intervencije *Mutea* u oblasti učestvovanja nalazi se na drugom mestu – prvo, u refleksivnom i kritičkom odnosu časopisa prema diskursu učestvovanja i javnosti, a drugo, u njegovoj praktičnoj orijentaciji ka tehnologijama i paradigmama malotiražnog izdavaštva, a ovde će biti reči o oboma.

Postoji snažna tendencija u savremenim izlaganjima o decentralizaciji medija i učestvovanju u njima da ih se tretira isključivo kao pitanje tehnologije, a da se ignorišu društveno-ekonomski odnosi u koje su ugrađeni novi mediji – ono što *Mute*, u pratećem dokumentu uz drugi minifest, naziva „modusom [...] društvenog upisivanja.”⁵⁹⁵ Kada se obrati pažnja na društveno upisivanje participatornih medija, vidi se koliko njihova naizgled demokratska svojstva, zapravo, mogu sa služiti *maskiranju* i *ušančenju* nejednakosti u pristupu i moći, jer su učestvovanje korisnika i diskurs njegovog opunomoćenja u suštini osnova za pojavljivanje poslovnih paradigmi i procenjujućih subjektivnih dispozicija komercijalnih medija. *Mute* je bio jedan od prvih kritičara onoga što je sada opštepoznata činjenica: da učešće i decentralizacija funkcionišu na Web 2.0 društvenim medijima kao izvor akumulacije i kontrole, jer javna proizvodnja je pokrenuta, kanalisana, formatizovana, pretraživana i monetarizovana radi lične dobiti.⁵⁹⁶ *Mute* je zato u svojim minifestima bio veoma jasan da će, čim se otvori ka paradigmi povećavanja učestvovanja, „decentralizacija zbog vlastite koristi – ili, još gore, radi širenja nekog proizvoda – predstavljati jedan od najsumnjivijih fenomena koji su se pojavili u onlajn kulturi.”⁵⁹⁷ *Mute* se opire ovim tendencijama tako što premešta problem učešća iz

isključive usmerenosti na širenje polja sadržaja koji stvaraju korisnici, ka široj kritičkoj proceni odnosa između časopisa i njegovih čitalaca, i to na način koji teži da transformiše oba ta pojma.

Odlučna kritičnost *Mute*ovog angažmana prema sceni digitalnih medija u nastanku, a sada već i u popriličnoj ekspanziji, značila je da je on težio da odbaci, koliko i da privuče, svoje potencijalne čitaoce, čime je predupređeno identitetsko zatvaranje praćeno naporom da se konstruiše i odrazi u opisanom javnom i tržišnom prostoru. Van Murik Brokman kaže: „u trenutku kada je ovo izgledalo kao izrazita mogućnost (oko 1998/99. godine) svi smo se zgrozili pomisli da pretvorimo *Mute* u neku vrstu sektorskog časopisa koji bi opsluživao potrebe novonastale zajednice umetnosti-i-tehnologije, digitalne umetnosti, ili novih medija.”⁵⁹⁸ Slična problematika postoji i kod šireg pojma „javnosti”. Naravno da je *Mute*ovo osnovno shvatanje kapitalističke strukture društvenih odnosa suprotno pojmu opšte javnosti koja je postojala pre njegovog nastanka u bilo kakvoj (manje ili više eksploatisanoj i isključivoj) društvenoj konfiguraciji – nacija, polis, „lokalna zajednica” i tako dalje. Destruktivno korišćenje figure javnosti u promišljenom urbanom razvoju je, na primer, odavno bilo zanimljivo ovom časopisu: Lora Oldfield Ford (Laura Oldfield Ford) ima indikativno sažaljivu formulaciju umetničkog modaliteta javnosti: „javna umetnost, onako kako zamišljamo taj izraz još od osamdesetih godina, izgleda da se tiče proizvodnje kolonijalnih totema koji kažu: ‘u redu je, pripitomili smo urođenike, sad možemo da uđemo’”.⁵⁹⁹

Dakle, mogli bismo reći, sa Žan-Likom Nansijem, da postoji „razdelovljen” kvalitet u *Mute*evom shvatanju javnosti, čitalaštva ili zajednice, gde se zajednica, po Nansijevim rečima, stvara izlaganjem sopstvenim

granicama, svojoj spoljašnjosti, onome što ona *nije*: „društveno izložena posebnost” koja ukida „društveno urušeno uopštavanje” zajednice u njenom identitetskom obliku.⁶⁰⁰ Ovaj model ne predstavlja *privlačenje sličnog*, kakvo pokreće „lajk” funkcija na Facebooku i koje je ugrađeno u Googleove algoritme za pretragu, nego „pokretač povezivanja sa ‘nepoznatima’” kako kaže van Murik Brokman, gde se u slučaju *Mutea* „ne radi samo o prepoznavanju i polu-narcisoidnom privlačenju slike samog sebe, sopstvene subjektivnosti i sklonosti”, nego je tu na delu iskustvo „’tuđinskih’ ideja koje su ipak privlačne, uznemirujuće ili intrigantne”, koje privlači ljude u „krug čitalaca, a možda čak i krug saradnika”, „pokretač povezivanja [koji] privlači ljude unutra, gura ljude napolje, u stalnom, dinamičkom procesu koji, zbog svog intenziteta, vrlo efikasno zamagljuje obrise profesionalizma, prijateljstva, uredničke, društvene i političke prakse.”⁶⁰¹

Da budemo jasni, ova razdelovljena orijentacija je isto tako i kritika pojma *kontra*-javnosti. U tom smislu, *Mute* se značajno angažovao u savremenim trendovima „otvorene” organizacije, odmah prihvatajući horizontalne i saradničke načine organizacije dok je dovodio u pitanje njihovu sklonost da neguju nezvaničnu hijerarhiju i prikrivaju „tvrdnje o nejednakosti šireg okruženja u kojem je [organizacija] smeštena”, baš kao što je to „Tiranija bestrukturnosti” Džoa Frimana (Jo Freeman) učinila za liberbersku politiku sedamdesetih godina XX veka, mada sada uz posvećivanje posebne pažnje okruženju novih medija, preduzetničkoj kulturi i afektivnim i lingvističkim odlikama povezanosti.⁶⁰²

Ipak, sva ova kritika učešća, javnosti i kontra-javnosti – ova razdelovljena orijentacija – nikako ne razrešava časopis od bavljenja praktičnim aspektima povezanosti, pošto je on načinio zanimljive korake ka modelu javnosti

koji je adekvatan njegovom dijagramskom izdavaštvu. OpenMute je u ovom smislu posebno zanimljiv: „projekat mrežnih resursa” koji je osnovan kako bi pružao mrežne alate, obuku i izdavačke resurse kulturnim i društvenim grupama, besplatno ili veoma jeftino.⁶⁰³ Projekat koji je počeo od *Muteove* težnje da podeli svoje iskustvo automatizacije veb-izdavačke delatnosti, OpenMute ponovo oličava u centrifugalnoj praksi časopisa da „gura [...] napolje” svoju unutrašnju organizacionu dinamiku i odlike u širu društvenu arenu, ali sada u takvoj meri da postanu javni resurs.⁶⁰⁴ Najvažnije je što ovde javni domen nije postavljen kao određeno društveno telo, nego više kao pitanje *infrastrukture*, „arhitekture javnog znanja”.⁶⁰⁵ Tako uobličena, *Muteova* formulacija javnog učestvovanja predstavlja pokušaj da se razbije podela između često utopijskih političkih tvrdnji digitalnog izdavaštva i manje impresivne stvarnosti njegove primene, s obzirom na jaz u stepenu veštine i finansijska ograničenja koja sprečavaju potpuno iskorišćavanje Open Source i drugih internet i e-izdavačkih resursa.

Ovi aspekti OpenMutea su se od tada razvili u izrazitu „tehnološku” struju časopisa i konsultantski rad, u kome je najbitnija usmerenost na razvoj Open Source i e-izdavačkih alata i inicijativa kako bi se pomoglo malim izdavačima i nezavisnim umetničkim organizacijama. Pokretačka problematika jasno se vidi u Vortingtonovoj izjavi da se „zanimljiva pitanja” o budućnosti knjige ne tiču istrošenog klišeja o tome da li je knjiga ugrožena vrsta ili nije, nego „sastava izdavačkog tržišta - bez obzira na to da li se radi o digitalnom ili štampanom izdavaštvu”, gde maštanje o učešću korisnika prikriva konsolidaciju medijskog monopola, a mali izdavači se suočavaju sa obeshrabrujućim preprekama za finansijski isplativu proizvodnju i distribuciju u e-izdavačkom okruženju.⁶⁰⁶ Kako bi rešio ovaj problem, Vortingtonov *Progressive Publishing System* (Progresivni izdavački

sistem) kojeg je razvio u *Muteu*, na primer, zamišljen je kao softverski mehanizam za laku konverziju objavljenih materijala u brznoj štampi i *Print on Demand* (štampi na zahtev), elektronskim knjigama, kao i na mobilnim i tablet platformama, zaobilazeći osujećujuće prepreke za proizvodnju i distribuciju sa kojima su malotiražni izdavači suočeni.⁶⁰⁷

Estetika *Print on Demand*

Sada je trenutak da se pozabavim štampanom produkcijom *Muteovog* dijagramskog izdavaštva, otvarajući time dodatnu raspravu o mestu umetnosti i dizajna, sa naglaskom na *Print on Demand* – POD (štampanje na zahtev) tromesečne knjižice koje su izašle u 17 brojeva između 2005. i 2010. godine. Označen kao „Drugi tom” da bi se markirao stepen udaljenosti od prethodnih formata, POD knjižica se pojavila kao rešenje dva problema koji su u to vreme opterećivali *Mute* tokom prelaska na hibridno izdavaštvo. Prvo, POD je pomogao da se prevaziđe stalna „web/print dihotomija” u *Muteovoj* izdavačkoj praksi, sa izdavačkom platformom koja je neka vrsta hibrida štamparske i digitalne tehnologije, i što je jasan primer onoga što je Ludoviko nazvao „post-digitalno izdavaštvo”.⁶⁰⁸ Fleksibilna i jeftina, POD je izdavačka platforma donekle u skladu sa post-fordističkim uporištem proizvodnje samo u trenutku kada postoji zahtev za robom. Kombinuje fotostatičku štampu velike brzine sa savršeno uvezanim koricama u punom koloru za knjižna izdanja bilo koje veličine, od jednog primerka pa naviše; to je veliki kontrast *Muteovom* prvobitnom velikom formatu, gde je minimalni tiraž bio 10.000 primeraka.⁶⁰⁹ Osim što je omogućio *Muteu* da bolje rasporedi troškove štampe, pomažući da se bolje usklade rashodi i prihodi i šireći produkciju na globalnom nivou, bliže lokacijama naručioca čime se smanjuju troškovi slanja – što je sve odreda veoma važno za malog

izdavača sa ograničenim sredstvima – POD obećava veliki stepen automatizacije u izdavačkom procesu, sa alatima za menadžment dizajna i sadržaja koji omogućavaju lake prelaske između web i štamparske platforme i nazad (konvergentne mogućnosti platforme koju je OpenMute testirao kroz spekulativne inicijative kao što je već pominjani *Progressive Publishing System* i Web2POD alat, za umnožavanje i slanje personalizovanih kolekcija članaka).

Drugi problem koji je POD rešavao tiče se opažene rastuće neravnoteže u relativnom naglasku časopisa na formi, a na račun sadržaja. Proizvod POD tehnologije u Drugom tomu prilično je ogoljeni štampani predmet, koji poseduje „jednostavnost” i „trezvenost” koji se apsolutno razlikuju od „vrhunca štamparskog luksuza” koji je bio neposredni štampani prethodnik *Mutea* u brojevima od 25–29.610 Činjenica je da je časopis u to vreme bio predivna štampana stvar – predstavljao je, između ostalog, eksperiment sa visoko upijajućim umetničkim papirom (što je zahtevalo sušenje danima posle štampe, što dobro govori o *Muteovim* teškoćama u to vreme) i slobodno ovladavanje formatom što je doprinelo *Muteovom* ukusu za kartografske vizuelne tehnike i eksperimentisanje sa dizajnom stranice i preplitanje slike i teksta. Upravo *miris* zalihe papira za časopis označava koliko je retkost *Mute* predstavljao u to vreme, jer je mnogo više podsećao na alhemiju mastila i hartije nego bilo koja knjiga. No, ulaganje u dizajn je možda najbolje ilustrovano na koricama *Mutea* broj 29, gde su centralne teme nafte, rata i novca sintetisane u jezive slike dobijene sipanjem melase na ploču skenera, koji je potom bio prekriven srebrnom folijom da se dobije jak odsjaj kroz melasu kako bi se stvorio sablasni, uljasti kvalitet.611

Ovi brojevi *Mutea* su bili „poslednje uporište vrhunskog

dizajna”, kako su kasnije govorili urednici.⁶¹² Suprotno tome, tromesečni POD može se shvatiti kao izraziti neuspeh, s obzirom na ono o čemu sam govorio kao o „pojačanom smislu” za eksperimentisanje sa formatom i dizajnom časopisa, kao o osnovnoj odlici *Mutea* od samog nastanka.⁶¹³ Ipak, vrhunska estetika časopisa može da poremeti osetljivi odnos forme i sadržaja, s obzirom da – bar prema *Muteovoj* proceni problema – ona unosi određen ton kako u sam medijum tako i u politički program časopisa.⁶¹⁴ Do pojave *Mutea* broj 29, sklonost određenom formatu i dizajnu zaista je stekla neku vrstu delatne autonomije koja je počela da izobličava časopis kao celinu, opterećujući njegove osetljive asamblaže neodrživim zahtevima za intenziviranje napora u pogledu rada i dizajna na formatu fotomonografije. Zato je POD omogućio promenu ravnoteže, ali za razliku od primene u komercijalnom izdavaštvu, gde se radi samo o ekonomičnosti, kod *Mutea* su odlike PODa uzete u sopstvenoj „samorazlikujućoj” dijagramskoj formi. Pominjao sam to ranije, u vezi sa *Muteovom* post-digitalnom formom, ali sada ću se pozabaviti time ponovo u vezi sa dizajnom. Ako je Drugi tom označio kraj vrhunskog dizajna, pogrešno bi bilo tumačiti to kao prestanak zanimanja za estetičku formu časopisa. Do izvesne mere, problematika dizajna se premestila sa vizuelne forme stranice časopisa na softverski dizajn – koji, u *Progressive Publishing System*, na primer, ima neporecivu estetsku dimenziju – ali to nije jedino po sredi.

Koliko god *Mute* do broja 29 postao izuzetno lep štampani predmet, možda je kao POD tromesečno izdanje, koji doseže do samih granica web/print hibridnosti, koristio *immanentniju* ili dijagramsku estetiku nego njegov štampani prethodnik. Neobična a zavodljiva kombinacija knjižnog formata i strukture stranice tromesečnog izdanja, sadrži odjeke „kseroks” stila iz samizdata

sedamdesetih godina, sa jarkim fotostatičkim mastilom, jednostavnim linijskim crtežima i vektorskom grafikom, kao i ogoljenu fotografiju, urbanu i pejzažnu, što se najbolje vidi na dvostrukim stranicama bez margina koje mogu dati knjižici vrlo upečatljiv izgled, naročito na slici Pem Vortington (Pam Worthington) (u prvom POD broju) zaliva Morkamb, mesta na kome je 2004. godine poginulo 19 kineskih skupljača školjki. To nije puko ponavljanje i prisećanje, nego estetički proizvod socio-tehničkih odnosa post-digitalnog izdavaštva, pošto su se prednosti i koristi decentralizacije, automatizacije i niskih troškova fotokopiranja ponovo pojavile u jedinstvenim štamparskim mogućnostima novog medijuma.

Sa Drugim tomom, *Mute* je nastavio praksu naručivanja novih umetničkih dela za svaki broj. U broju naslovljenom „Život u mehuru: kredit, dug i kriza” (koji se pojavio u savršenom tajmingu, u septembru 2007. godine, baš kada su bankarski problemi sa likvidnošću prerasli u ozbiljnu krizu) uključeno je više umetničkih dela na temu broja, pribavljenih preko otvorenog poziva čitaocima, uz iznošenje problema i mogućnosti ne-tekstualnih načina prezentacije onoga što je veoma teško kognitivno mapirati. Možda najuspešnije ostvaren od svih poručenih radova u Drugom tomu je rad „Izvan vremena” Dejvida Osbaldstona (David Osbaldeston) u 13. broju, jer se u njemu u maniru knjige-dela, koristi prednost same strukture knjižice. Ovde se novinske fotografije ikoničkih svetskih događaja – nemiri u Los Anđelesu 1992. i „Autoput smrti” u Iraku 1991. godine, između ostalog – kombinuju sa isečcima teksta i datumima na umanjenim, ponovo snimljenim fotografijama istih mesta. Time se dobilo na problematizaciji tendencije takvih slika da steknu sopstveni život, jer sada cirkulišu u knjižicama u jednom tajanstvenom stanju – nalik objektima.

Takođe ima i nečeg veoma jedinstvenog u dizajnu POD korica. *Mute* se često poigravao konvencijama dizajna kakve postoje u *Lifestyle* izdavaštvu, naročito u periodu kada je bio klamovan časopis. Eksperimentalna modna fotografija Ričarda Dosona (Richard Dawson) iz serije „Shelf life” je dobar primer – upadljiv niz različitih duhovitih i uznemirujućih slika i scenarija koji istovremeno prenose i remete sistem predstavljanja i stilistički repertoar kakav bi se mogao sresti u nekom „otmenom” komercijalnom modnom časopisu; njihov efekat je naglašen donekle neskladnim prisustvom u časopisu za kulturnu kritiku. Drugi primer je *Mute*ov šaljivi pristup konvenciji privlačenja mušterija putem postavljanja lica na naslovnu stranu; ovde je odabrano definitivno ne-ljudsko lice Borga, Furbya ili klip-art biznismena.⁶¹⁵ No, ostavljajući za sobom format blistavog časopisa, tako da više nisu zavisili od privlačenja potrošača na kiosku (gde je potreba za prikladnijom marketinškom kategorijom smestila *Mute* pomalo neprikladno među „muški lifestyle”), POD tromesečnik je dodatno oslobodio *Mute*ov eksperimentalni stav, omogućujući „sve baroknije” i stilske eklektične korice koje su obuhvatile, između ostalog, parodije na oglase, naručivanje od umetnika i neo-dadaističke kolaže.⁶¹⁶

Ovi kratki komentari o dizajnu i umetničkom sadržaju Drugog toma dotiču se tačke (nimalo neproaktivne) tenzije u izdavačkoj praksi *Mute*a. Prelazak časopisa, vremenom, ka usklađenijoj intervenciji u širokoj socio-političkoj oblasti neoliberalne kulture neki su, uključujući i njihovog dugogodišnjeg sufinansijera Umetnički savet Engleske (Arts Council England – ACE), videli kao zabrinjavajuće udaljavanje od njegove osnovnog usmerenja, dok su drugi, skoriji čitaoci iz aktivističkih krugova, osuđivali časopis što ne uspeva da održi izrazito politički fokus. Problem sa ovim

kritikama je što su propustile da primete distinktivnu prirodu *Mutea* kao hibridnog mesta povezivanja, na kom se perceptivni i intelektualni repertoar i orijentacija izvedeni iz umetnosti i politike međusobno sudaraju u otvorenom i kritičkom prostoru koji se odupire njihovom zajedničkom padu. Značajno je, u tom pogledu, što je *Muteov* konkretan spoj umetnosti i politike potpuno drugačiji od onoga što bismo mogli nazvati „aktivističkom estetikom” koja se pojavila sa alter-globalizacijskim pokretima devedesetih godina. Iako svakako dobro koristi agitprop tradiciju – primer su *Muteovi* naručeni flajeri iz „We are bad” serije koji se protive urbanom „klasnom čišćenju” kao efektu Olimpijade u Londonu 2012. godine – časopis je zadržao posvećenost sposobnosti umetnosti da ima transformativno dejstvo karakteristično za sopstvene forme i strukture kompozicije, s obzirom na čulno dejstvo, estetičku autonomiju, otvorenu kompoziciju i tako dalje.⁶¹⁷ Esej Hauarda Slejtera (Howard Slater) o Gedaliji Tazartes (Ghédalia Tazartès) objavljen u *Muteu* predstavlja dobru ilustraciju za ovo, pošto poziva na susret sa glasom, sa lokalnim afektima, na suočavanje sa tupošću vremena, kao i „nepostojanjem” muzičara koji pozivaju slušaoca na izmeštanje van objedinjenog sopstva krajnje „personifikovanih emocija, licemernih u svojoj visokoparnosti.”⁶¹⁸ Moglo bi se otići i tako daleko da kažemo kako upravo u ovakvim delima počiva *Muteova* prava politika estetike, s obzirom na instrumentalizaciju „angažovane umetnosti” koju je časopis tako pažljivo pratio.

Distributivno naručivanje

Ukoliko se umereno učešće korisničkih komentara pokazalo kao donekle nebitno za *Mute*, imanentan odnos časopisa sa okruženjem odvijao se znatno uspešnije kada se radi o praksama naručivanja tekstova. *Mute* je okupio izvestan

broj redovnih saradnika, manje ili više blisko povezanih sa uredničkom grupom, ali većina sadržaja se naručuje od novih ili povremenih autora. Struktura naručivanja ima dva glavna aspekta. Kao prvo, ona zavisi od uključenosti u široke komunikacione mreže. Tu je od najvećeg značaja mejling lista, kao što opisuje Beri Slejter: „Nettime mejling lista je veoma dugo obezbeđivala veliki deo naših autora. Kad smo već na listi, možemo i da učestvujemo, a možemo da se skrivamo i izvirujemo, ali uključujemo, znate već, glasove i istraživačke planovi, i tako dalje.”⁶¹⁹ Drugo, takvo svakodnevno praćenje komunikacionih mreža dopunjeno je uticajem atipičnih događaja (na primer, finansijska kriza iz 2007. godine ili skorašnji pokreti protiv školarina i mera štednje u Velikoj Britaniji) koji nabacuju nove i raznorodne grupe autora, omogućavajući časopisu da dostigne novu „gustinu društvenih odnosa”: „a tu su i ti divni, u neku ruku, događaji koji se pojave a da ih niste predvideli, i to stvarno ponovo promeni sve.”⁶²⁰

Ovakva struktura naručivanja ukazuje na dimenziju *Muteovog* dijagramskog izdavaštva koja nije tako jasno opisana u minifestima. Ako je pisanje u *Muteu*-kao-vrtlogu, na ovaj način, proizvod distributivnih mreža i događaja, onda je to manje entitet lociran na jednom mestu – utisak koji bi se mogao dobiti na osnovu predstave *jednog* vrtloga u minifestu – a više proces koji se javlja u celom društvenom prostoru. Upravo to daje *Muteu* mogućnost da bude uvek decentralizovan, što je ključno za Delezovu i Gatarijevu sliku „jedne stranice”. Već sam rekao da ova stranica predstavlja „izlomljeno” polje kompozicije; sada vidimo kako je to moguće. Časopis se sastoji od tako distributivnih narudžbi i predstavlja decentralizovan i izlomljen plan izdavaštva koji se javlja istovremeno na svakom mestu gde se susreću pisanje, društvena determinacija i izdavačka platforma.

Distributivno naručivanje takođe utiče i na sistem autorstva *Mute*ovih učesnika. *Mute* se prilično ponosi time što prikuplja svoj sadržaj od eklektične mešavine umetnika, programera, aktivista, naučnika, studenata, muzičara, nezavisnih istraživača i romanopisaca – u različitim kombinacijama – koji nisu ograničeni na neki konkretan sektor ili školu, niti su odabrani prema nekoj apstraktnoj specijalizaciji u pisanju. Odabrani su više prema adekvatnosti svog odnosa prema problemu ili događaju kojim se broj bavi. Tu je na delu „bezlični mehanizam” iščekivanja naredne diskusije, ali u pitanju je bezličnost susreta i događaja, pošto je tema decentralizovana delovanjem društvenih sila, a ne usled otuđene uloge novinara.⁶²¹ Tendencija ka distributivnom autorstvu ne znači da je *Mute* potpuno inkluzivan globalni forum. Časopis je imao značajne intervencije u kritici rasnog, rodnog i klasnog obrasca nasilja u globalnim režimima proizvodnje, potrošnje i kontrole, ali to nije značajno uticalo na sastav njegovih pisaca-saradnika. Ipak, u *Mute*ovoj jakoj samosvesti o preprekama za učestvovanje (gde se rasa, klasa i rod prepliću sa preprekama koje su teritorijalne, pravne, lingvističke, tehnološke, finansijske prirode) i relativnoj privilegovanosti njegovih saradnika koji i dalje pretežno pripadaju „prvom svetu”, može se primetiti samokritički senzibilitet časopisa, njegovo odbijanje da drži na okupu zadovoljstvo identiteta u svojoj trenutnoj medijskoj formi.

Značaj ovakvog tipa distributivnog naručivanja i autorstva primetio je još 1921. godine mađarski komunista Adalbert Fogaraši, čiji argumenti pomažu da se sagledaju političke dimenzije *Mute*ovog postupka naručivanja. Za Fogarašija, komunistička štampa ne treba samo da distribuira komunistički sadržaj, nego i da svojom formom dovodi u pitanje kapitalističku štampu.⁶²² Kao imanentna veza sa distribuiranim događajima,

nagoveštaj takve intervencije u izdavačku formu pretpostavljao je (na način donekle sličan onom koji smo upravo videli kod *Mutea* odnos koji može da poništi granicu između čitaoca i autora:

„Navesti čitaoce da rade u štampi jeste najvažnije sredstvo u tom smislu. Izveštaji koje radnici pišu o događajima u fabrikama, a koji su objavljeni u *Ordine Nuovo* (*Novi poredak*, italijanske komunističke novine koje je uređivao Antonio Gramši [Gramsci]) predstavlja uspešan pokušaj u prevazilaženju neodržive distance između komunističkog čitaoca i autora, ili barem u povremenom obrtanju njihovih uloga.”⁶²³

Ovo donosi očiglednu korist u smislu obrazovanja radnika, sticanja političke moći i pojave kolektivne svesti, ali Fogaraši je tu ulogu razumeo i kao korak ka prevazilaženju specijalizovane uloge novinara, otuđene personifikacije apstraktnog rada, baš kao i svakog drugog oblika kapitalističkog rada:

„Nisu [novinari] izumeli kapitalističku štampu, nego obrnuto [...] Baš kao što kapitalistička proizvodnja pretvara radnike u obične elemente proizvoda njihovog rada, u obične predmete, tako i štampa menja novinare [...] Novinar je specijalista sa jedinstvenim kvalifikacijama. One se ne sastoje od specijalizovanog znanja o nekoj specifičnoj, stvarnoj oblasti ljudske inteligencije i sposobnosti, nego od sposobnosti da se piše o bilo čemu. Pod novinarskim perom teorije, činjenice, stavovi, kontrastavovi i vesti pretvaraju se u nediferenciranu masu štampanog materijala [...] Zakoni postvarenja obezbeđuju da sam novinar, kao obična personifikacija novinarstva, poštuje zakone, vrši svoje funkcije mehanički i nesvesno. Pod njegovim perom svaka razumljiva struktura pretvara se u robu.”⁶²⁴

Devedeset godina kasnije, mi znamo da komercijalne paradigme i neurotične prisile društvenih medija remete svaku jasnu pretpostavku da poništavanje podele između čitaoca i autora ima obavezno progresivnu orijentaciju. No, to ničim ne umanjuje značaj Fogarašijevog podsticaja na kritiku robnog oblika novinara i njegovog tekstualnog proizvoda, niti vrednost savremene intervencije na ovom polju. U slučaju *Mutea*, distributivno naručivanje predstavlja napor u pravcu preoblikovanja forme saradnika časopisa kroz kritičko prisvajanje decentralizovanih odlika Interneta, a ne *predaju* časopisa njegovim dominantnim strukturama. Već smo videli kako se ta linija razdavanja održava kroz kritiku „učešća”; to se takođe dešava i kroz sistem uredničkog glasa časopisa.

Slobodno indirektno uredništvo

Postoji bezličnost i u *Muteovom* dijagramskom pristupu uređivanju. Svrha *Muteovog* distributivnog naručivanja nije, kao kod modela Web 2.0, da se odbaci urednička kontrola, nego da se distributivno naručivanje iskombinuje sa uredničkom intervencijom, ono što minifesti označavaju kao „hibridno uredništvo”. Da bismo došli do poimanja prirode i novine ove forme, bilo bi korisno da je uporedimo sa Lenjinovim kanonskim formulacijama političkog uređivanja u *Šta da se radi?* Ovde Lenjin pripisuje partijskim novinama jedinstveni politički značaj kao važnog sredstva stvaranja i obučavanja partijske organizacije i usađivanja političke svesti.⁶²⁵ Ako „novinski rad” jeste politički rad, onda mu je glavna funkcija da prenosi partijski „dizajn, dimenzije i karakter” i da ucrtava „kompletnu i sveobuhvatnu liniju”.⁶²⁶ U tom smislu, urednički glas poseduje strukturalnu sličnost sa centralizovanim, integrisanim i hijerarhijski uređenim oblikom lenjinističke partije, sa njenom tejlorističkom

strukturuom vlasti – podela između uprave i izvršilaca, u kojoj se radnicima uliva svest iz partijskog centra. Nesumnjivo postoje i strukturne sličnosti i neki zajednički ciljevi između centralizovanog uredništva i formalnih odlika i industrijskih paradigmi štampanih novina, tako da, u skladu sa mojim razmatranjem Debrea u prvom poglavlju, klasna struktura, organizacioni oblici i urednički glas opstaju zajedno, u uzajamno održivoj „medijskoj ekologiji”. Kao što sam već rekao, vreme ove medijske ekologije je okončano; bez obzira na nečije stavove prema lenjinističkom izdavačkom modelu, povlačenje radničkog pokreta, klasno usitnjavanje i prozumerse odlike distributivnih medija i sadržaja kojeg stvaraju korisnici su takvi, da bi bila velika samoobmana pomišljati da se lenjinistički oblik medija može i danas potencirati.

Ipak, to ne znači da nema mesta za snažan urednički glas. Zato moramo upitati – kako bi mogla da izgleda dijagramska urednička paradigma, koja više ne bi težila da bude spoljašnja projekcija centralizovane partijske linije, već umesto toga da poseduje kvalitete distributivnosti i iznenadnosti? Odgovor se može naći u *Muteovom* iskustvu. Van Murik Brokman kaže da su promene u uredničkom odboru, razvoj uredničkih interesovanja i njihove manje ili više suptilne razlike u političkim stavovima takvi da, „kroz vreme” i „na vreme”, zapravo, „nema jedinstvenog, kolektivnog ‘glasa’ časopisa”.⁶²⁷ A ipak, očito postoje pravilnosti ili doslednost u *Muteovim* stavovima, nešto u njegovom kritičkom stilu ili glasu; dok časopis svakako ne pokušava da bude transparentni kanal za sve glasove društvenog sveta. Van Murik Brokman zato nastavlja razmišljanje na tu temu: „svaki pojam neposrednog uredničkog kontakta sa nekom vrstom devičanskog ne-lokalnog ‘glasa’ mora se i dalje posmatrati kao samo još jedan (kolonijalistički?) fantazam [...] (Ovde se neizbežno pojavljuje pomisao

na usamljenog blogera iz ‘Trećeg sveta’ ili ‘zone konflikta’, koji je definitivno omiljen kod britanske štampe...)”628

Dakle, niti jedinstven niti neposredno izražen, *Muteov* glas je proizvod preplitanja glasova časopisa u vremenu i prostoru. Nastaje ne samo iz sličnih i različitih interesovanja, odnosa i biografija uredničke grupe – sačinjenih na uredničkim mejling listama i polugodišnjim sastancima – već i od saradnika koje časopis kanališe, događaja sa kojima ostaje povezan i projekcija i asocijacija koje čitaoci dodaju časopisu, jer urednički glas postoji isto toliko u mašti svojih čitalaca koliko i na stranicama časopisa. To je, drugim rečima, glas *samog časopisa*. Ali to ipak nije običan amalgam delova; želim da naglasim da, pošto se urednički glas časopisa pojavljuje u svim njegovim sastavnim stranama, on poseduje *kvazi-autonomno* postojanje. Indikacije ovog stanja mogu se naći u razmišljanjima Beri Slejter na tu temu, jer ona uvodi zanimljivu tvrdnju da urednički glas može da funkcioniše *protivno volji* uredničkog odbora: „Imamo zaista složen odnos sa tim glasom. Ponekad se to desi protivno našoj volji, ponekad svesno, a ponekad se pojavi u optužujućem tonu: Kako *Mute* može da pomisli ili uradi tako nešto? Kao da je *Mute* neka vrsta jedinstvenog bića, urednički mozak.”629 Izmešten iz bilo kakvog podređenog položaja, urednički glas je stekao sopstveni život, sa ličnošću nalik na ono što Delez, po ugledu na Pazolinija (Pasolini), naziva „slobodnim indirektnim diskursom”; diskursom koji je odvojen od svakog govornog subjekta i stoga nosi desubjektivizovan, pomalo tajanstven kvalitet.630

Ako se poslužim konceptom koji sam razvio u četvrtom poglavlju kada sam govorio o političkom mitu, ono što je važno kod slobodnog indirektnog diskursa jeste što on poseduje voljnu ili katalitičku sposobnost. Kao *proizvod*

višestrukih glasova koji ga čine, slobodni indirektni diskurs, u svom kvazi-autonomnom stanju, reaguje na njih i postaje *uzrok*, jer koristi ili uvodi asocijacije, afekte, ideje, tekstove, estetska dela iz tog miljea. Da prilagodimo Delezove reči ovom kontekstu, slika koju ovde imamo je urednički glas časopisa kao „čudovište”, on „*poseduje sopstveni život*: to je jedna slika koja je uvek skrpljena, sastavljena od komada, i neprekidno raste uz put.”⁶³¹

Sudeći po Lenjinovim kriterijumima radikalnih medija – usađivanje i projektovanje „sveobuhvatne političke linije” – ovakvo nesputano uredništvo bi delovalo nedostatno. Ali za časopis koji se sastoji od hibridnog tkanja saradnika i događaja u *opoziciji* sa zacrtanom temom ili javnošću, ovaj čudovišni, kvazi-autonomni urednički glas ukazuje na konstitutivnu otvorenost projekta i predstavlja vitalnost časopisa kao nadodređen, nesiguran a ipak pokretački kolektivni iskaz. Uloga uredničke grupe i ostalih saradnika jeste da neguju kvazi-autonomni glas, da jačaju njegov uticaj, ali i da budu ošamućeni njime, da budu zatečeni i poneti njegovim kretanjem. Nesumnjivo je da će to ponekad poći kako ne treba, i da će se izgubiti kritička oštrina ili objedinjujuća i efikasna moć, ali pošto funkcioniše na samoj granici kolektivnog identiteta – ili, kao razdelovljeno nedelovanje takvog identiteta – to je neophodan ulog čudovišnog uredništva, a njegova nestalnost i napetost ukazuju na njegovu vitalnost kao imanentne, dijagramske forme.

Vreme časopisa i Arhiva

Do sada sam pristupao dijagramskom izdavaštvu *Mutea* uglavnom u prostornom smislu, ali ovaj časopis ima i važnu *vremensku* dimenziju. Periodično objavljivanje je, naravno, glavna odlika savremenih političkih novina i

časopisa, oko njega se usklađuje vreme pisanja, rad na proizvodnji i sistemi potrošnje, baš kao što sve to zauzvrat utiče na stvaranje i kruženje političkih ideja. Upravo u odnosu na ovu vremensku strukturu, *Mute* je, sa svim svojim neobičnim odlikama, mogao najubedljivije utemeljiti svoju tvrdnju da je „časopis“, iako je redovnost štampanog izdanja bila pomalo elastična: u početku je to bio tromesečnik, potom se godinu dana, u obliku klamovanog časopisa, držao dvomesečnog izlaženja, a u formatu fotomonografije i u trenutnom štampanom obliku usporio je do šestomesečnog ritma. Ova elastičnost poseduje izvesnu privlačnost kao aspekt *Mute*ove samorazlikujuće senzibilnosti, ali u tome ima vrlo malo izazova za formalne odlike periodične štampe, vremenski raspored izlaženja koji je, ako se setimo Feltsove analize „teksta-robe“ iz prvog poglavlja, bio od ključne važnosti za savremenu štampanu robu. No, postoji i dublja i kritička vremenska dimenzija *Mute*a, što se može videti po načinu na koji je samo vreme uticalo na svijanje forme objavljivanja časopisa.

*Mute*ov dijagramski oblik sadrži i „brzu“ i „sporu“ izdavačku platformu.⁶³² MetaMute omogućava trajanje ciklusa od naručivanja do objavljivanja ponekad i za samo dve nedelje, omogućavajući „protok sadržaja“, prema Vortingtonovom opisu, za razliku od slučaja kada je za sve to trebalo nekih šest meseci (format fotomonografije, za koju su članci bili „gomilani“ za simultano objavljivanje), ili u poređenju sa sadašnjim, šestomesečnim, gde se radi o izboru onlajn članaka grupisanih oko uredničke teme.⁶³³ Koristi koje pruža Internet, u smislu brze reakcije na događaje, očigledne su, ali u ovoj mešavini brzog i sporog, brzina uopšte nema neki apsolutni prioritet. I tako, dok *Mute*ovo distributivno naručivanje pokazuje upornu sposobnost da ostane u prvim redovima kulturnih i političkih događaja, jedinstvenost časopisa počiva na nečem drugom:

„Mi nemamo sredstva da budemo prvi na mestu zločina, da tako kažemo – nemamo takve mogućnosti. Ono što *možemo*, jeste da dođemo do neke vrste analize koja pokušava čvršće da uobličiti stvari, ili da ode dublje pod površinu privida onog što se dešava. Možda je upravo to ono čime se pomalo i ponosimo, kao i mogućnost da imamo dalek domet. Mislim da su članci koje smo objavljivali, iz pera ljudi kao što je Entoni Dejvis o neoliberalizaciji kulture u kulturnim institucijama, na primer, gotovo predviđanje budućnosti.”⁶³⁴

Ovoj formulaciji o kritičkom „uobličavanju” sveta može se produktivno pristupiti kroz temu vremena, gde je moguće razabrati vremensku senzibilnost bergsonovskog tipa. Za razliku od jednostavnih oblika života koji na svako opažanje reaguju neposrednom akcijom, u složenim nervnim sistemima postoji pauza ili „procep” – „zona neodređenosti” – umetnuta između opažanja i reakcije, jer opažanje izaziva prizivanje sećanja na ranija opažanja, koja se kombinuju sa trenutnim opažanjem kako bi se odredila akcija. Misao i akcija otuda više nisu automatska reakcija na stimulaciju, što bi bilo ponavljanje prošlosti, nego se kombinuje sa ranijim opažanjima kako bi se delovalo drugačije, da bi se otvorile nove dimenzije budućnosti.⁶³⁵ Nije suviše metaforičko tumačenje ove formulacije kada se kaže da politički časopis funkcioniše na vrlo sličan način. Časopis je forum, zona neodređenosti, gde se opažanje sveta kanališe kroz političko pamćenje – pamćenje autora članka, čitaoca, i arhive časopisa – u pisanju koje kritički uobličava to opažanje i odvaja ga od uzanih okvira i automatskih reakcija neposredne sadašnjosti. Na taj način, politički sadržaj časopisa (kao što smo videli kod Negrija, to je centralni princip ovog medija), prepliće se sa produkcijom poli-temporalnosti. To je temporalnost koja funkcioniše usred, ali i u suprotnosti sa poravnom vremenskom strukturom

savremenog kapitalizma, sa njenom opsednutošću ovim „sada” – strukturom koja, uprkos navodnoj modernosti, zapravo ometa sve istinski novo, jer izoluje sadašnjicu od resursa neophodnih za njeno otvaranje ka bilo čemu što nije ponavljanje jednog istog, „tautološki manevar kojim se ono što već postoji beskonačno predstavlja jer je već prisutno.”⁶³⁶

Ipak, pamćenje nije samo po sebi dovoljno da omogući kritičku intervenciju u vremenskom obliku, jer može imati i izričito konzervativnu funkciju, plaveći prošlošću trenutno opažanje. Bergson nastavlja:

„Sa neposrednim i prisutnim podacima svojih čula, mi stapamo hiljadu detalja iz svog ranijeg iskustva. U većini slučajeva ta sećanja zamenjuju naše trenutno opažanje, od kojeg onda dobijemo samo nekoliko nagoveštaja, te ih koristimo samo kao ‘znake’ koji nas podsećaju na ranije slike.”⁶³⁷

Upravo je ova mogućnost inherentna, prema zapažanju van Murik Brokman, riziku od „problema slonovskog pamćenja”, kada urednički glas, politička orijentacija ili estetski stil *Mutea* mogu biti ograničeni „sedimentacijom istorije” samog časopisa.⁶³⁸ Dakle, ako *Mute* treba da ostane vitalan, onda i samu arhivu treba posmatrati kao oblast samokritike i strukturalnog preoblikovanja časopisa, što je pokazano na primeru nedavno objavljenih antologija *Mutea*. Te knjige u mnogo čemu opisuju izdavačku transformaciju Drugog toma. Jedna knjiga, *Mute Magazine Graphic Design*, prikazuje imidž časopisa, stranice i grafički dizajn, zajedno sa opširnom istorijom *Mute*ovih izdavačkih modela, dok druga, *Proud to be Flesh*, okuplja osamdeset jedan članak iz istorije časopisa (kojih ima preko 6000), lišene slika i preteranih dizajnerskih odlika. Sa gotovo šest stotina stranica, *Proud to be Flesh* je grdosija

od knjige, čiju skromnost njene raskošne korice i blistave umetnute ilustracije samo potvrđuju oštro ih suprotstavljajući svim tim rečima. A ipak, baš ova antologija je inventivnija od one druge. *Mute Magazine Graphic Design* deluje pomalo kao labudova pesma za *Mute* kao raskošno štampano delo, dok *Proud to be Flesh* jeste istinski deo *Mute*ovog dijagramskog izdavaštva, koji služi kao neka vrsta pokretačkog objekta okrenutog samom sebi. Kao što u uvodu naglašavaju van Murik Brokman i Vortington, ta knjiga nije konvencionalna antologija, „Najbolje od *Mutea*”, nego kritičko iščitavanje arhive. Ona „uzima čitav dosadašnji katalog *Mutea* kao svoju kritičku arenu”, ponovo pokrećući nakupljene tekstove, izvlačeći teme koje su se „iskristalisale” u mnoštvu glasova časopisa, projektujući moguće puteve budućih upita.⁶³⁹ Sa takvim kristalizujućim ciljem, sasvim je prikladno da *Proud to be Flesh* poprimi oblik guste i kompaktne knjige, medijskog objekta koji ima dodirne tačke sa *Mute*ovom jednostavnijom platformom koja je više nalik časopisu, u poređenju sa kojim knjiga deluje kao sredstvo prelamanja i kristalizacije.

Proud to be Flesh je priredila *Mute*ova urednička grupa; druga inicijativa, u smislu ponovnog korišćenja *Mute*ove arhive, više naglašava učešće *korisnika*. Značajna i trajna odlika *MetaMute*ovog razloga za postojanje je maksimalno korišćenje mogućnosti čuvanja i pretraživanja podataka na Internetu, tako da arhiva nastala na linearni način - slojevi brojeva časopisa, ako hoćete - može da se transformiše u horizontalniji i imanentniji plan, raznorodan skup podataka koji stalno naginje ka sadašnjosti. Koristeći preko 300 „tagova”, korisnici mogu da sačine raznorodne staze kroz *MetaMute*, gde teme variraju od umetnosti zvuka preko nafte pa do graničnog aktivizma. Dok se ova funkcija metapodataka odmotava pred nama, izgleda kao obećanje da *MetaMute* može da deluje ne samo kao medij „sadašnjosti”, kao oštra

retorika koja prati Internet u eri društvenih medija, nego i kao membrana koja umnožava kritičke resurse prošlosti u sadašnjost, ka proširenoj budućnosti.

Dokument, fragment, ispadanje

Bilo bi veoma pogrešno pomisliti da se forma časopisa *Mute* spaja u integrisanu i uhodanu izdavačku celinu, omogućujući stvaranje minifesta – ili, kad smo već kod toga, mapiranje izvršeno u ovom poglavlju – kako bi se stvorili retroaktivni efekti na jedinstvo u onome što je zapravo veoma nesigurna i nestabilna celina. Kao privremeni proizvod mnogobrojnih i različitih delova i postupaka sa sukobljenim pokretačkim silama, *Muteov* kontinuitet i relativna doslednost su zapravo jedva dostignuti i to samo u promenljivom smislu, koji isto toliko odlikuju pogrešni počeci i nedovršeni krajevi koliko i izdavačka dostignuća. To je sasvim logično; ako se celina stvara na horizontu svoje spoljašnjosti, uronjena u „meso” društvenog sveta, onda je neizbežno podložna remećenju i promenama tog sveta. Ono što je primamljivo u dijagramu kao konceptu i formi u ovom kontekstu jeste što dovodi ovako nesigurnu i raznorodnu kompoziciju u prvi plan kao glavnu dinamiku, u kojoj dijagram i asamblaži „rade samo kada su u kvaru, stalno se kvareći”.⁶⁴⁰ I tako, organizaciona struktura, kartografski metodi, estetički stilovi i tekstualni sistemi dijagramskog izdavaštva, svi odreda funkcionišu održavajući fragmentaciju na samoj površini.

To ilustruju i uzastopne transformacije *Muteovog* izdavačkog modela, pri čemu je svaka nova verzija manje ili više bila rezultat konkretnog problema, događaja ili slučajnog susreta, a ne proizvod neke šire političke ili medijske teleologije – što je povremeno pomenuto u komentaru da je „samo mali i naizgled slučajni eksperiment” sa POD tehnologijom ukazao da to može biti

„moguće rešenje” za dihotomiju interneta i štampe.⁶⁴¹ A ova odlika dijagramskog izdavaštva nije izražena samo u takvim trenucima transformacije; takođe postoji i u svakodnevnom funkcionisanju *Mutea*, gde njegovo vrtložno otvaranje unutrašnjih struktura biva praćeno namernim isticanjem u prvi plan njegovih krajnosti, neuspeha i zaostataka.

Ovo se najbolje vidi u *Muteovom* pristupu dokumentaciji, gde dokumenti služe da iznesu na površinu javnosti nesigurni i fragmentarni razvoj izdavačkih modela časopisa. To, naravno, važi za minifeste, koji su se pojavili kao pokušaj da se javno dokumentuju *Muteovi* naponi da transformišu svoju izdavačku paradigmu, potez koji je podstaknut, sasvim prikladno, ne od strane uredničkog kolegijuma nego od čitaoca časopisa.⁶⁴² Ako su to dokumenti koji sami po sebi postavljaju problem, kao što sam već govorio, onda su oni i primeri blokade i raspada. Van Murik Brokman primećuje da „Časopis koji je pobrkao svog čitaoca sa šeširom” predstavlja priču o svemu šta se desilo kada se to obećanje [iz prvog minifesta, „Ceci n’est pas un magazine”] susrelo sa grubom stvarnošću materijalnog sveta, u kome sredstva, vreme i ljudsko ponašanje dovode dotle da stvari usporavaju, ili da uopšte ne funkcionišu.”⁶⁴³ A ipak, dokumenti o transformaciji su prešli prag i postali su ostvarena estetska dela, centralni primeri izdavačke forme časopisa. Naravno, preneti dokumentaciju sa margina u središte je deo anti-identitetskog nabora *Muteovog* odnosa spoljašnjosti i unutrašnjosti. Ipak, pomenuo bih ovde i primer dokumentacije koja više odgovara nedovršenom, radnom obliku „dokumenta”, ranog skupa spekulativnih dokumenata Sola Alberta (Saul Albert) o mogućem razvoju *MetaMuteove* „Collaborative Review Library”. Ovo je omogućilo zainteresovanima da posmatraju, onlajn, *Muteovo* isprobavanje izdavačkog potencijala socio-tehničkih celina kao što su TrackBacks

(praćenje linkova na tekstove autora), označavanje tekstova na društvenim mrežama, strategije unakrsnog izdavaštva, vikiji, sistemi razmene, strukture mikro-plaćanja i tako dalje, u projektu koji se zapravo delom bavio dokumentovanjem *Mute*ovog prelaza na Open Source.⁶⁴⁴ U poslednje vreme *Mute*ove intervencije u oblasti izdavačke tehnologije, konkretno *Progressive Publishing System*, nalazi sebi dokumentarnu artikulaciju u odeljku „R&D” („Istraživanje i razvoj”) na veb-stranicama MetaMutea, koje su otvorene za čitanje, Beta-testiranje i učešće čitalaca časopisa.⁶⁴⁵

Ovo neobično isticanje u prvi plan krajnosti i pogrešaka časopisa čak je poprimilo oblik naručenog umetničkog dela. Zajednički zvučni projekat „Ispadanje” (1999–2001) kojeg se *Mute* poduhvatio sa umetnicom Kejt Rič (Kate Rich) imao je za temu upravo isključene margine izdavačke prakse: „bogat materijal” kao što su „kancelarijski razgovori, ambijentalni zvuci i ‘višak’ materijala iz intervjua koji je bio izbačen pri pripremi štampanog časopisa.”⁶⁴⁶ Posebno su značajna tri snimka, objavljena onlajn tokom rada i potom priključena u obliku audio kompakt diska uz *Mute* broj 21: zvuk isečaka intervjua sa sistemskim umetnikom Stivenom Vilatsom (Steven Willats), intervjua koji je prethodno objavljen kao pod naslovom „Kraljevi koda” u *Mute* broj 17. U ovom delu slušalac čuje prekide u razgovoru, kada je intervju pošao pogrešnim putem, na način koji ne samo da naglašava margine časopisa, nego otkriva i nešto o potisnutom sadržaju intervjua. Prekidi se u velikoj meri dešavaju usled neslaganja između onih koji intervjuišu i intervjuisanog o liberalnim pretpostavkama unutrašnje teorije sistema i njihovim modelima konsenzusa. Dakle, ono što se vidi u delu je deo razlaza kao reakcija na objavljeni intervju, donoseći drugačiju celinu, celinu koja u svom raspadu iskazuje konfliktnu i suviše određenu prirodu svih sistema, uključujući i sistem samog

časopisa.

Koreografija komercijalnosti

S obzirom na *Muteovo* kritičko uverenje, može delovati neobično što ga urednička grupa izričito opisuje kao „posao”, jer upravo razvijanje, nazovimo to tako, *anti-poslovnih* organizacionih oblika jeste neka vrsta *sine qua non* za organizacionu formu političkih izdavačkih projekata. Takva orijentacija nije lišena problema, a uočavanje i reagovanje na njih tekli su godinama u vidu usvajanja poslovne prakse u radikalnom izdavaštvu, u čemu je najveći uticaj na druge imala grupa *Comedia* iz osamdesetih godina. Njihov argument, u osnovi, glasi da ako alternativni mediji treba da dostignu dugovečnost i izbegnu zatvaranje u aktivistički geto, onda moraju promeniti svoju organizacionu strukturu u skladu sa kapitalističkim smernicama, uz profesionalizaciju menadžmenta, marketinga i knjigovodstva, i uz razvoj preduzetničkog stava.⁶⁴⁷ Mada je *Comedia* tvrdila da ne favorizuje „slepo širenje ideja menadžmenta na organizacije sa društvenim ciljevima”, težinu tog argumenta neizbežno čini upravo to, jer svaki susret sa eksperimentalnom formom se procenjuje pomoću konvencionalnih kriterijuma izdavačkog uspeha, iz čega se, naravno, uvek izlazi kratkih rukava.⁶⁴⁸ A ipak, značajna je spremnost *Comediae* da kritički procenjuje finansijske i organizacione paradigme levičarskog izdavaštva. Tim putem je pošao i *Mute*, mada na drugačiji način od *Comediae*. Činjenica je, kako suvo primećuju van Murik Brokman i Vortington, da iz određenog ugla *Muteova* priča može izgledati slična „stereotipnoj slici” kreativnog „uradi-sam preduzetničkog poduhvata” koja je toliko obožavana u neoliberalnoj uobrazilji.⁶⁴⁹ Ipak, *Muteov* položaj kao posla je određen u odnosu na donekle drugačiji skup pitanja nego kod *Comediae*, jer ovde ne postoji implicitni smisao organizacione nadmoćnosti

poslovnih formi.

Politika *Mute*ove komercijalne strukture najbolje se može razmotriti kroz njihovu kritiku naveliko hvaljenog radikalnog izdavačkog principa „nezavisnosti” ili „autonomije”. Ako se nezavisnost definiše kao ekonomska samodovoljnost u negativnom odnosu prema državi i poslovnim telima, *Mute* kao dugogodišnji korisnik sredstava ACE (68.912 funti u 2011/12, pre nego što je finansiranje prekinuto) nije nezavisan entitet. A ipak, pitanje je da li je „nezavisnost” po ovom merilu zaista tako napredna stvar. Doseg kapitalističkog oblika vrednosti je toliki da vrlo malo šta stoji izvan njegovih moći pokretanja i apsorbovanja; lingvističke strukture i subjektivne navike kojima procenjujemo tekst, kao i savremene izdavačke tehnologije i komunikaciona infrastruktura, sve je to potpuno prožeto kapitalom. U takvim okolnostima, ponosno proglasiti nezavisnost nekog medija u najboljem slučaju je naivno, a u najgorem prikriva (makar i nenamerno) stvarne strukture kapitala i moći. Ovo se jasno vidi u retoričkom pitanju van Murik Brokman: „Ako je cena kulture zapadnoevropskih zemalja prikrivena socijalnim blagostanjem, zreloom tehnološkom infrastrukturom i istorijom imperijalizma, da li to onda uzdiže njenu ‘nezavisnost’ iznad kultura globalne proizvodnje koje spram toga deluju kompromitovanije?”⁶⁵⁰

U takvom svetlu, *Mute*ovo samoproглаšenje za „posao” predstavlja ironično ispoljavanje njegovih celokupnih implikacija u kapitalističkim odnosima; stanje imanencije „mesa” koje ne zahteva objave nezavisnosti, koje bi samo zamaglile društvene odnose svojom retorikom koja zvuči progresivno, nego stalni kompromis „koreografije situacije”: „jedina valjana metodologija jeste biti na oprezu i potpuno angažovan po pitanju protivrečnosti naše/g pozicije/oniranja, i nikad ne

pretpostavljati organizacionu nevinost.”⁶⁵¹ Ali, postoje i praktičnija razmišljanja: *Muteovo* eksperimentalno izdavaštvo u svakoj fazi transformacije bilo je okarakterisano željom da se nađe poslovni model koji će omogućiti časopisu da istraje i da plaća osoblje i autore. *Mute* u tome deli sa *Comediaom* zanimanje za prioritete finansijske izvodljivosti i izbegavanje samo-eksploatacije „besplatne radne snage” koja propituje nezavisne medijske inicijative.⁶⁵² No, postoji i jedna važna, iako suptilna razlika. Model *Comediae* je zasnovan na nekritičkom poimanju da poslovne strukture i komercijalna medijska praksa predstavljaju neutralne skupove alata koji, ako se njima valjano rukuje, mogu biti iskorišćeni za levičarski sadržaj. Takav pristup odbacuje politiku medijske forme u korist usvajanja komercijalnih normi pod pretpostavkom da to može rezultirati relativnim uspehom za radikalne medije – ako se ovaj shvati kao komercijalna uspešnost i dopiranje do publike. Iskustvo govori da je zapravo daleko od jasnog da li se komercijalni uspeh u tom smislu može tako lako postići.⁶⁵³ Ipak, *Muteov* samokritički stav je donekle drugačiji, jer njega ne karakteriše prilagođavanje komercijalnosti, nego borba *protiv* nje.

Kratak osvrt na Delezovu analizu mesta finansija u filmu može da pomogne u tumačenju prirode *Muteove* intervencije na ovom frontu. U jednom kratkom i enigmatičnom komentaru, Delez postavlja kapital u srce filma, tvrdeći da je film „industrijska umetnost” – ne, kako bi se moglo pretpostaviti, zbog svog tehnološkog oblika, nego zbog „internalizovanog odnosa sa novcem”, „internacionalne zavere koja uslovljava [film] iznutra”. Jer film je podložan „grubom zakonu” novca po kojem „minut slike [...] košta jedan dan kolektivnog rada.” Od ovog zakona nema nezavisnosti, nema bekstva, i samo je jedan odgovor, ako sa Delezom citiramo Felinija (Fellini): „Kada više ne ostane novaca, film će biti završen.” Ali ako film ne

može da pobegne od novca, ne može ni da mu se prilagodi. Za svaki film dostojan tog imena, internalizovani odnos prema novcu jeste u osnovi borba: novac je „najličniji i najnužniji neprijatelj”.⁶⁵⁴

Borba koja odlikuje *Muteovu* produkciju nije značajno različita od toga. Napor časopisa da ostvari finansijski održiv izdavački model nije zasnovan na dostizanju srećnog raspolaganja novcem; kako bi i mogao, kada je strukturni antagonizam kapitala stalna tema *Muteovog* sadržaja? Ne, napor se ulaže u *otimanje* održivosti iz, u osnovi, neprijateljske strukture komercijalnosti, što je zadatak u kome se horizont uspeha neprekidno sve više odmiče. Prilagođavanje bi, naravno, olakšalo stvari (kao u većini banalnih industrijskih umetnosti) ali to bi značilo odustati od kritičkog cilja časopisa, pošto su preduslov za komercijalni uspeh razne promene u formi i sadržaju (kao što je, na primer, pokazala *Comedia*). *Mute* je, tako, ostao u stanju nerazrešive borbe, koja se manifestuje u paradoksalnoj i kontradiktornoj kombinaciji napora da se postigne komercijalnu održivost – pretplata, oglasi, struktura mikro-plaćanja, sniženja i rasprodaje, novčane subvencije, konsultantske usluge, prikupljanje sredstava – uz definitivno nekomercijalne postupke kao što su odbijanje da se izgradi stabilan profil ili nađe niša na tržištu, korišćenje slobodnog sadržaja i mehanizama za zaštitu autorskih prava, kao i direktne kritike administrativnih zahteva organizacija-finansijera. Prema tome, kao „posao”, *Mute* je neobičan komercijalni i anti-komercijalni hibrid; u borbi protiv novca, nije ni moglo biti drugačije.

Mreža kontradikcija od kojih se sastoji poslovni model *Mutea* naletela je na nešto nalik na nepremostivu prepreku u proleće 2011. godine, kada mu je ACE uskratio sredstva, što je sudbina koju je *Mute* delio sa neobično velikim procentom ogranka digitalne umetnosti. To

je, u kombinaciji sa ozbiljnim teškoćama održanja u ekonomiji slobodnog sadržaja na internetu – gde je, sasvim predvidljivo, čitalaštvo raslo i širilo se u obrnutoj srazmeri sa prodajom i pretplatom – ostavilo *Mute* u nesigurnoj situaciji, više nego što je to i za njih bilo uobičajeno. Ipak, prekid finansiranja iz ACE *Mute* je dočekaao, na svoj tipično borbeni način, sa novim izdavačkim formatom, šestim po redu, gde su takve transformacije uvek bile istovremeno izraz njihovog samorazlikujućeg odnosa prema formi medija i napor ka postizanju finansijske održivosti, čak i ako je ovaj drugi cilj bio u velikoj meri osujećen poremećajima tržišta i čitalaštva koje takve transformacije neizbežno izazivaju.⁶⁵⁵ Osim restrukturiranog MetaMute koji uspešno ističe u prvi plan raznovrsnost *Mute*ovog izdavačkog klastera i puteve ka prodaji, štampano izdanje časopisa, nazvano „Treći tom”, sada je neka vrsta hibrida između visokih produkcijskih vrednosti formata fotomonografije i automatizovane uredničke veštine u POD tromesečniku. Treći tom stiže sa novim nadnaslovom, „Rado se gostimo onima koji nas potčinjavaju”, napisanim i na latinskom, kako razmetljivost *Mute*ovog odgovora na oskudicu ne bi bila dovedena u sumnju. No, mene u ovom delu pogravlja zanima način na koji je *Mute* reagovao na ukidanje ACE finansiranja praktičnom kritikom poslovnih paradigmi takvih tela za finansiranje u kulturi, kao i prikrivene posledice toga na eksperimentalnu umetnost.

U dva jezgrovita odgovora, oba objavljena u prvom broju Trećeg toma, van Murik Brokman i Beri Slejter koriste deset godina *Mute*ovog istraživanja administrativnih zahteva u finansiranju umetnosti kako bi analizirali konzervativni uticaj odluke ACE. Ti tekstovi otkrivaju novu tendenciju redefnisanja digitalnih medija kao običnog sredstva za širenje dometa i organizacioni razvoj konvencionalne umetničke prakse – a ne kao

„visoko smo-refleksivne oblasti delovanja sa dugom i bogatom istorijom povezivanja sa videom, performansima, nezavisnim izdavaštvom, instalacijama, razvojem softvera, književnosti i šire” – baš u onom trenutku kada je kritička intervencija najpotrebnija, jer Internet postaje sve više zatvoren i instrumentalizovan kroz kapitalizaciju i korporativnu konsolidaciju.⁶⁵⁶ Stoga, u pitanju je kritička refleksija o podmuklim neoliberalnim efektima administrativnog programa ACE koja su najpodatnija za našu analizu medijske forme. *Mute* pristupa ovakvim programima kao sredstvu za ulazak korporativnih praksi u kritički umetnički sektor na mala vrata, podrivajući ga iznutra na nivou organizacione forme. U pitanju je dekonstrukcija koja, što je obeshrabrujuće, ima sopstvene preduzetničke mehanizme samoporobljavanja, jer je u pitanju „robotovska zahvalnost” na sredstvima koja dovodi do usklađivanja sa vrednostima i programom ACE, čak i u onim telima koja ne uspevaju da dobiju sredstva. Prema tome, merila uspeha, kao što su „preduzimanje rizika”, „izvrsnost”, „inovacija” i sveprisutna „kreativnost”, mogu se naći samo u telima koja se povinuju potenciranim vrednostima – „gotovo religijsko ubeđenje u moć umetnosti da ‘isporuči’ ličnu transformaciju”, na primer, umesto da kritički analizira kulturu u svim dimenzijama – i prilagođavaju svoju organizacionu strukturu poslovnim normama. Tvrdnja, u onom što Beri Slejter opisuje kao darvinizam umetnosti, glasi da će najbolji uvek opstati; činjenica je da ACE administrativni i organizacioni zahtevi guše kritičnost i eksperiment u korist formi podilaženja publici, prepoznatljivih brendova i čvrstih biznis planova: „Potpuno je neiskreno nametati transformaciju kapitalizma u oblasti kulture preko kriterijuma takozvane ‘kulturne izvrsnosti’.”⁶⁵⁷ U udžbeničkom primeru neoliberalizma, ove organizacione strukture takođe uvode i lični interes i nadmetanje između organizacija koje se bore za oskudna sredstva,

i zato je *Mute* odgovorio na prekid finansiranja oštrom javnom kritikom i osnivanjem kritičkog i organizacionog foruma „ACE digital uncut“, u kojem raznorodne grupe iz oblasti digitalnih umetnosti otvaraju novi front finansijske politike digitalnih medija.

Zaključak

Na kraju ću se vratiti minimalnoj definiciji političkog časopisa koju sam preuzeo od Negrija. Baš kao u Negrijevom opisu časopisa *Futur Antérieur*, *Mute* je pokretan svojim političkim sadržajem, svojom kritikom neoliberalnog kapitalizma u bezbroj njegovih empirijskih manifestacija. Osim toga, i dalje u skladu sa Negrijem, *Mute* je radikalno otvoren prema svom okruženju, društvenoj oblasti u kojoj postoji i u kojoj želi da doprinese političkim uvidima i asocijacijama. *Mute*ovo shvatanje ove društvene oblasti definitivno je materijalističko, a taj materijalizam ističe tehno-kulturni karakter ljudskog života i društvenosti – „meso“ sveta. I zaista, to je materijalizam koji je zahvatio čak i medijum u kojem je kritika doneta, jer sama *forma Mutea* kao časopisa je podložna političkoj kritici i eksperimentisanju, što je refleksivni i anti-identitetski proces opisan dijagramima njegovih izdavačkih minifesta. U tome *Mute* čini isti pomak prema „imanenciji“ časopisa koji je bio artikulisan i u metaforama „hobotnice“ i „jedne stranice“ koje su koristili Negri, odnosno Delez i Gatari, ali naše razumevanje političkog časopisa pomera se daleko iza toga, na nivo njegovog organizacionog modela i praktične primene.

Ovde politika nije locirana samo u politizujućem sadržaju časopisa, u empirijski usmerenoj kritici neoliberalnog kapitala, nego i u njegovom medijskoj formi, gde sadržaj i forma, u odnosima „asamblaža“

stvaraju uzajamno održive i promenljive oblike. *Mute* je hibridni klaster delova i procesa, od kojih su neki pretežno tehnološki (Open Source softver, POD), drugi estetički (mogućnosti dizajna štamparskih platformi časopisa), urednički (distributivno naručivanje, sadržaj koji stvaraju čitaoci), vremenski (arhiva kao kritička intenzifikacija sadašnjosti), zajednički (OpenMute i njegova arhitektura javnog znanja) i finansijski (paradoksalna poslovna forma ovog foruma o anti-komercijalnosti). Ni u jednom od ovih delova i procesa ne postoji određen odnos između sadržaja i forme. Umesto toga, ova dva modaliteta medijske produkcije se sastaju u zonama eksperimentisanja – što može biti dobar opis *Mutea* kao celine, osim što takav opis može da zvuči pomalo labavo i metaforički, dok je moj cilj ovde bio da opišem apstraktne i konkretne dimenzije izdavačke prakse časopisa *u njihovoj specifičnosti*, u materijalnim komponentama koje čine ovaj eksperimentalni izdavački poduhvat. Asamblaži, paradigme i problematika koji čine časopis su mnogobrojni i raznorodni, ali svi funkcionišu kao vrtlog ili kao nabori kritičkog stava prema društvenom svetu, prema društvenim odnosima neoliberalnog kapitala. *Mute* je, mogli bismo reći, kolebljivi pilot asamblaža časopisa – njihov „dijagram”. Uzete zajedno, sve ove komponente čine model i praksu „dijagramskog izdavaštva”.

Muteova dijagramska forma je prekarna, jer dok svaki deo njegovog izdavačkog klastera doprinosi časopisu kao celini, oni takođe i vuku svaki na svoju stranu, svojim sukobljenim mogućnostima i posledicama. Postoji opasnost da časopis „pređe u entropiju”, kako je urednička grupa to jasno rekla, da izgubi koherentnost i uruši se u svoje okruženje.⁶⁵⁸ No, ta nesigurna odlika je takođe i znak i izvor *Muteove* vitalnosti, jer upravo njegovo samokritičko eksperimentisanje sa granicama svakog aspekta njegovog medijskog klastera pokreće

promene u formi časopisa. Ukoliko *Mute* ukazuje na moguću budućnost političkog časopisa, onda to nije budućnost kakvu mapiraju eksperti tehnološke teleologije, nego budućnost koja se sastoji od slučajnosti i medijske hibridnosti, procene i razvoja medijske forme – kako stare, tako i nove – koja uvek biva prepletena sa razumevanjem i izazovima njegovog društvenog zapisa. *Mute* nagoveštava izdavačku praksu koja je pokretana delom eksperimentalnim stavom koji potiče od duboke posvećenosti odlikama i potencijalima raznorodnih medija – malo „fetišizma formata” ne mora da bude tako loša stvar. Ipak, na samom kraju, najizrazitija odlika ovog časopisa za umetnost i politiku jeste što njegova medijska forma postaje utoliko vitalnije mesto estetskog i političkog eksperimentisanja, ukoliko se više posveti produkciji i širenju svog sadržaja. Za razliku od mnogih samoproglasnih „nezavisnih” izdavačkih projekata, *Mute*ovi finansijski aranžmani su isto toliko deo njegovog samokritičkog skupljanja i širenja kao i svaka druga dimenzija njegovog dijagramskog izdavaštva. Što je sasvim u redu, jer takva organizacija, kao i kultura i ekonomija koju ona podrazumeva, može se pokazati kao najveća pretnja entropiji. Jer kada više ne ostane novca, časopis će biti završen.

Impresum

Naslov

Anti-knjiga: Materijalni tekst i političko izdavaštvo

Autor

Nikolas Toburn (Nicholas Thoburn)

Izdavač

Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad

www.kuda.org

Godina izdanja

2014.

Prevod sa engleskog jezika

Nebojša Pajić

kuda.org

GKP

Korektura & lektura

kuda.org

GKP

Grafičko oblikovanje

kuda.org & SPUTNJIK

Štampa

Daniel print, Novi Sad

Tiraž

500

CIP – Katalogizacija u publikaciji

Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

ISBN 978-86-88567-10-7

COBISS.SR-ID 285242119

Publikacija je objavljena u okviru projekta „Proširena estetska edukacija: umetnički eksperiment i politička kultura u doba mreža“ (www.aestheticeducation.net), koji se realizuje u saradnji kuda.org sa Multimedijalnim institutom iz Zagreba, Kontrapunktom iz Skoplja, Berliner Gazette i Mute iz Londona.

Celokupan projekt je finansiran podrškom programa Kultura 2007-2013 Evropske unije, Evropske kulturne fondacije, Ministarstva kulture i informisanja, Pokrajinskog sekretarijata za kulturu i javno informisanje, Fondacije za otvoreno društvo Beograd, Zavoda za kulturu Vojvodine i Gradske uprave za kulturu grada Novog Sada.



Kultura



European Cultural Foundation



FONDACIJA ZA OTVORENO DRUŠTVO - SERBIJA



ZAVOD ZA KULTURU VOJVODINE
ZAVOD ZA KULTURU VOJVODINE
VOJVODINA INSTITUTE FOR CULTURE



Град Нови Сад

Ova publikacija ukazuje samo na stavove autora i Evropska komisija ne može da bude odgovorna za bilo kakvu dalju upotrebu koja može da proizađe iz informacija objavljenih u ovoj publikaciji.

Prevod na srpski jezik je objavljen pod Creative Commons generativnom licencom Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.

