



ZAŠTO PRISVAJANJE?

Najveća knjiga o nekreativnom pisanju već je napisana. Od 1927. do 1940. godine, Valter Benjamin je u jednom delu koje nosi naslov *Projekat Pasaži* objedinio brojne ideje na kojima je tokom svoje karijere radio. Mnogi su tvrdili da taj rad nije ništa drugo do hrpa fragmenata i skica sa stotinama stranica ispunjenih beleškama za nenapisano delo koherentne misli. Drugi su pak tvrdili da je reč o revolucionarnom delu od hiljadu stranica punom prisvajanja i citiranja, tako radikalnom u svom nesažetom obliku da je nemoguće setiti se nekog drugog dela u istoriji književnosti koje ima takav pristup. To je ogromno delo: većinu onoga što se nalazi u knjizi nije napisao Benjamin, već je jednostavno prepisao tekstove iz knjiga drugih autora, pozajmljenih iz biblioteke, uključujući odlomke koji obuhvataju nekoliko stranica. Ipak, ostala su neka opšteprihvaćena pravila: svaki odlomak je pravilno citiran, a Benjaminov vlastiti „glas“ nameće se kao završni sloj i komentar onog što je prepisano.

Uz sva izvrtanja i uništavanja koje je jezik u dvadesetom veku pretrpeo i stotine novih formi u kojima su se pojavile proza i poezija, nikada nikome nije palo na pamet da uzme tuđe reči i predstavi ih kao svoje. Borhes je nešto slično predstavio u liku Pjera Menara, ali ni Menar nije prepisivao – jednostavno je pisao istu knjigu koju je napisao i Servantes, a da nije znao ništa o tome. Bila je to puka slučajnost, fantastičan potez genija u kombinaciji s tragično lošim osećajem za vreme.

Benjaminov gest pokreće mnoštvo pitanja o prirodi autorstva i načinu na koji stvaramo književnost: nije li sav kulturni materijal koji je na raspolaganju, zajedno sa novim delima, saždan na onim već postojećim, bez obzira na to jesu li priznata ili ne? Ne prisvajaju li pisci oduvek? Šta je s onim dobro odabranim strategijama kolaža i imitacije? Nije li sve već učinjeno? I ako je tako, da li je potrebno ponovno to učiniti? Koja je razlika između prisvajanja i kolaža?

Odlično mesto za početak traženja odgovora je u vizuelnim umetnostima. Tu su prisvojni postupci testirani i sažimani tokom proteklog veka, naročito u pristupima Dišana i Pikasa, koji su reagovali na promene u industrijskoj proizvodnji koje su se desile u dvadesetom veku i na nove tehnologije, naročito foto-aparat. Korisna analogija bila bi posmatrati Pikasa kao sveću, a Dišana kao ogledalo. Svetlost sveće privlači nas svom toplom sjaju, držeći nas očarane svojom lepotom. Hladna refleksija ogledala gura nas od objekta, bacajući nas nazad na nas same.

Pikasova *Mrtva priroda sa isprepletanom trskom* (1911–12) u kompoziciju uključuje industrijski proizvedeni komad voštanog platna na kome je odštampana slika stolice od trske, a oko slike je umotan pravi kanap koji je uokviruje. Ostali elementi uključuju slova J, O, U, i verovatno upućuju na reč *journal*. Ovi elementi se međusobno mešaju sa različitim naslikanim slikarskim formama ljudske figure i mrtve prirode, urađenim u braon, sivom i belom koloritu tipičnom za kubistički stil. Pikasova slika je primer onoga što slikar inače radi: kao ptica koja pravi gnezdo, prikuplja i spaja nasumično odabrane elemente kako bi stvorio harmoničnu celinu. Činjenica da elementi kolaža nisu rađeni ručno ni na koji način ne re-

meti kompoziciju; tačnije, još više joj daje na snazi. Pikaso naglašava svoje umeće koristeći nekoliko medija i metoda i sasvim smo opravdano impresionirani njegovom veštinom. Poput sveće, *Mrtva priroda sa isprepletanom trskom* je slika koja vas uvlači u sopstvenu kompoziciju; jasno, mogli biste provesti mnogo vremena duboko zamišljeni nad slikom i kupati se u njenom toplom sjaju.



Sl. 1. Pablo Pikaso, *Mrtva priroda sa isprepletanom trskom* (1911–12)

S druge strane, Dišanova *Fontana*, nastala tek nekoliko godina kasnije, 1917. godine, pisoar je okrenut na stranu, potpisan i stavljen na postolje. Ovde je, za razliku od Pikasa, Dišan prisvojio ceo objekat, čime ga je defamilijarizovao, te ovu industrijski proizvedenu fontanu učinio nefunkcionalnom. Za razliku od Pikasove konstruktivne metode, Dišan nije koristio kolaž kako bi stvorio skladnu, snažnu kompoziciju, već je zaobišao značaj pogleda kako bi stvorio predmet koji ne zahteva *gledaoce* u istoj meri u kojoj zahteva *mislioce*; niko nikada nije stajao širom otvorenih očiju pred Dišanovim pisoarom i divio kvalitetu i nanetoj glazuri. Umesto toga, Dišan otelovljuje ogledalo, stvarajući odbojan predmet koji poziva na razmišljanje i prisiljava nas da glavu okrenemo na drugu stranu. Iscrpno je dokumentovano kuda nas to vodi. Uopšteno govoreći, mogli bismo reći da je Dišanov postupak generativan – proširuje svetove ideja – dok je Pikasov apsorptivan, drži nas blizu objekta i blizu vlastitih misli.

U književnosti se na sličan način mogu porediti konstruktivna metodologija koju Ezra Paund koristi u *Cantos*-u i beležnički proces u delu *Projekat Pasaži* Valtera Benjamina. Kvalitet montaže i kolaža *Cantos*-a spaja hiljade stihova, preuzetih iz brojnih drugih izvora, književnih i neknjiževnih, drži ih na jednom mestu zahvaljujući Paundovom jeziku i od njih stvara jedinstvenu celinu. Kao sakupljač istorije, Paund prikuplja hrpu prolaznih stvari iz ranijih vremena i razvrstava ih tražeći dragulje od kojih će izgraditi svoj ep; zvuk, prizor i značenje se sjedinjuju, nepomični u blistavim stihovima. Čini se da je sve došlo odnekud, ali je odabrano s osobitim i istančanim ukusom; njegova genijalnost ogleda se u objedinjavanju pronađenog materijala u kohezivnu celinu. Sve te nebitne stvari koje su ušle u knjigu, a pomenućemo tek neke, uključuju slučajne beleške, cenovnike, loš jezik, nepravilnu tipo-



Sl. 2. Marsel Dišan, *Fontana* (1917)

grafiju i nepravilne razmake između reči, značajne delove korespondencije, misteriozne pravne termine, dijaloge, na desetine jezika i brojne nesređene fusnote, sve povezane u jedno životno delo. Napisan bez sistema i ograničenja, ovaj isprekidani haos je izuzetno senzualan. Rezultat je izvrsno sagrađena konstrukcija koju je spojio izuzetan majstor. Moglo bi se reći da je, poput Pikasa, Paundova praksa sintetična, takva da nas uvlači u sebe ne bismo li je odgonetnuli i uživali u svetlu njene čiste lepote. Paund ima jasne ambicije i ideje – društvene i političke, a da ne spominjemo estetske – i sve su fino pročišćene njegovim vlastitim filterima i objedinjene tako da postaju neodvojivi deo njegove izuzetne tvorevine.

Benjamin, s druge strane, uzimajući simbole iz filma, stvara delo književne montaže, disjunktivnu, ubrzanu jukstapoziciju „malih prolaznih slika“.¹ Osim što slobodno organizuje citate po kategorijama, Benjamin ni na koji način ne pokušava da ujedini oko 850 izvora koji se međusobno sudaraju. Profesor Ričard Ziburt nam govori da je „od 25.000 reči koje ovo izdanje sadrži, najmanje 75 posto direktno prepisano iz drugih tekstova“.² Za razliku od Paunda, ne postoji pokušaj da se delovi spoje u celinu; umesto toga jezik se gomila, i uglavnom ne pripada Benjaminu. Umesto da se divimo autorovoj sposobnosti da objedini delove, naterani smo da razmišljamo o izuzetnom kvalitetu Benjaminovih izbora, o njegovom ukusu. Baš ono što je odabrao da prepíše čini ovo delo uspešnim. Benjaminova uporna upotreba fragmentarnih celina ne čini tekst konačnim odredištem već, kao što je to slučaj kod Dišana, odbacuje nas od objekta snagom ogledala.

I Paundova i Benjaminova metoda pisanja uglavnom se temelji na prisvajanju krhotina jezika koji nisu sami stvorili, ali ipak pokazuju dva različita pristupa u predstavljanju prisvojenog teksta. Paundova metoda je intuitivnija sa više improvizacija prilikom spajanja tekstualnih odlomaka u jedinstvenu celinu. Vrlo često je potrebno mnogo Paundovih inter-

¹ Richard Sieburth, „Benjamin the Scrivener,” u: Gary Smith, ur., *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), str. 23.

² *Ibid.*, str. 28.

vencija – brušenje, oblikovanje i uređivanje onih pronađenih reči – ne bi li se tek tako uklopile. Benjaminov pristup je više unapred određen: mehanizam koji čini delo unapred je postavljen, i suština je popuniti određene kategorije pravim rečima, po redosledu po kome su pronađene, da bi delo bilo uspešno. Iako je nemoguće utvrditi Benjaminovu tačnu metodologiju, izučavaoci se jednoglasno slažu da je *Projekat Pasaži* bila hrpa beleški za veliki nerealizovani projekat koji je Benjamin hteo da nazove *Pariz, prestonica devetnaestog veka*. I, iako postoje poglavlja i skice za takvu knjigu, koja sažima beleške u dobro argumentovani, logični esej, čitanje konačnog rada poriče tu mogućnost. Kao što kaže Suzan Bak-Mors, izučavalac Benjamina: „Svaki pokušaj da uhvatite *Projekat Pasaže* unutar jednog narativnog okvira mora dovesti do neuspeha. Fragmenti uvlače tumača u ponor značenja, preteći mu epistemološkim očajem koji se nadmeće s melanholijom baroknih alegorista... Reći da *Projekat Pasaži* nema potrebnu narativnu strukturu kako bi se fragmenti mogli slobodno grupisati, što nikako ne znači da nema konceptualnu strukturu, bilo bi isto kao kad bismo rekli da značenje knjige sasvim zavisi od kapricioznosti čitaoca. Kao što je Benjamin rekao, prezentacija zbunjenosti ne mora biti jednaka zbunjenoj prezentaciji.“³ Knjiga se može pročitati (ili pogrešno čitati, u zavisnosti od toga kako želite da predstavite) kao samostalno delo. Reč je o delu koje se sastoji od otpadaka i ostataka. Istorija se piše obraćanjem pažnje ne na ključne, već na marginalne i periferne stvari: delove novinskih članaka, tajanstvene odlomke zaboravljenih događaja, prolazne senzacije, vremenske uslove, političke delove, reklame, književne dosetke, zalutale stihove, prepričane snove, opise arhitekture, tajanstvene teorije znanja i stotine drugih neobičnih tema.

Knjiga je nastala tako što je Benjamin čitao mnoštvo literature o Parizu devetnaestog veka. Jednostavno je na ceduljicama prepisivao odlomke koji su mu privukli pažnju, a zatim ih organizovao u opšte kategorije. Predviđajući nestabilnost jezika u kasnom dvadesetom veku, knjiga nije imala čvrstu formu. Benjamin bi do u beskraj mešao ceduljice, i prebacivao ih iz jedne fascikle u drugu. Na kraju, shvativši da nijedan odlomak ne može potpasti pod samo jednu kategoriju, unakrsno je povezivao odrednice, koje su potom ušle u štampano izdanje, što je od *Projekta Pasaži* napravilo proto-hipertekstualni rad. S neizbežnim štampanjem knjige, reči su se slegle, budući da ih je urednik zauvek fiksirao na stranici. Nejasno je kakvu je konačnu verziju Benjamin hteo; umesto toga, potomstvo je umesto njega otkrilo njegove reči u knjizi od hiljadu stranica. Ipak, ta misterija – da li je to forma koju je želeo za svoje životno delo? – daje joj toliko energije, toliko života i igre, šezdesetak godina nakon što je napisana. U narednih pola veka došlo je do raznoraznih eksperimenata sa nepovezanim stranicama. Danas, na mestima kao što su izložbe štampanih izdanja i umetničke izložbe knjiga, nije neobično pronaći knjige koje se sastoje od potpuno nepovezanih listova koje kupci mogu složiti po sopstvenoj volji. Katalog za retrospektivu *Rolywholyover-a* Džona Kejdža bila je jedna takva knjiga, s gotovo pedeset štampanih pamfleta, bez hijerarhijskog poretka. Knjiga otelovljuje Kejdžove slučajne radnje, knjigu bez čvrstine ili konačnosti, rad koji je u toku.

Čak i u svom konačnom obliku, *Projekat Pasaži* je odlična knjiga u kojoj se može preletati sa stranice na stranicu. Ona je poput izloga pred kojim nakratko zastanete ne biste li

³ Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project* (Cambridge: MIT Press, 1991), str. 54.

se divili onome što je izloženo i što vam je privuklo pažnju, ali tako da ne osećate potrebu da uđete u radnju.

U *Convolute G: Exhibitions, Advertising, Grandville*, na primer, poglavlju nasumično otvorenom, naletećete na Marksov citat o cenovniku proizvoda, a zatim, nekoliko stranica kasnije, naići ćete na opis halucinacija pod dejstvom hašiša u kasinu; preskočite li dve stranice suočićete se sa Blankijevim navodom: „Bogata smrt je zatvoreni ponor.“ Brzo prelazite na sledeći izlog. Budući da je knjiga navodno o pariskim svodovima – ranom otelovljenju tržnog centra – Benjamin podstiče čitaoca da bude potrošač jezika onako kako bi dopustio da ga općini bilo koji drugi artikal. To je osećaj čiste izdašnosti i obilja koji onemogućuje da se ikada dođe do kraja; toliko je bogato i tako gusto da će pokušaj da ga pročitate izazivati amneziju – niste sigurni jeste li već pročitali ovaj ili onaj odlomak. To je zaista tekst bez kraja. Ono što ovo delo čini objedinjenim – istovremeno uzrokujući da se osećate izgubljeno – jeste činjenica da mnogi odlomci upućuju jedan na drugi, ali često vode u ćorsokak. Na primer, citat o oglašavanju i Jugendstilu povezan je sa poglavljem „Svesnost o snu“, koje ne postoji. Gubljenje na putu ili skretanje s njega suštinski je deo iskustva čitanja jer nam dolazi u svom konačnom obliku, bez obzira da li je Benjaminova knjiga „nedovršena“ ili nije. Ako biste pak želeli da sledite Benjaminov „hiperlink“, morali biste da izaberete dva poglavlja koja sadrže reč san: *Convolute K – Dream City and Dream House, Dreams of the Future, Anthropological Nihilism, Jung* ili *Convolute L – Dream House, Museum, Spa*. Kada budete prešli na bilo koje od ovih poglavlja, teško da ćete pronaći bilo šta što upućuje na oglašavanje i Jugendstil. Najverovatnije ćete poput skitnice biti izgubljeni dok prolazite kroz ona tobože beskrajna, fascinantna i zadivljujuća poglavlja.

Način na koji čitamo *Projekat Pasaže* umnogome ukazuje na to kako smo naučili da koristimo internet: hipertekstiranje s jednog mesta na drugo, krčenje sopstvenog puta kroz tu nepreglednost; kako smo postali virtuelne skitnice, neobavezno surfujući s jednog mesta na drugo; kako smo naučili da skupljamo i upravljamo informacijama, ne osećajući potrebu da internet čitamo linearno, i tako dalje.

Budući da je *Projekat Pasaži* objavljen u obliku knjige, a ne kao hrpa neuvezanih beleški, Benjaminovo delo je zamrznuto, i kao takvo možemo da ga izučavamo, što je stanje koje je Benjamin nazvao konstelacija: „Nije prošlost ta koja obasjava sadašnjost, niti je sadašnjost ta koja obasjava prošlost; pre će biti da se ono što je bilo nekada u trenutku spaja s onim što je sada kako bi stvorilo konstelaciju.“ Nakon Benjaminove smrti 1940. godine, njegov prijatelj Žorž Bataj, koji je bio arhivista i bibliotekar u Nacionalnoj biblioteci, pohranio je Benjaminove neobjavljene ceduljice sa beleškama duboko u arhivi i tu su ostale skrivene na sigurnom sve do završetka rata. Tek osamdesetih godina prošlog veka sastavljen je rukopis, posle godina spajanja u čvrstu formu ili konstelaciju. I internet se može posmatrati kao konstelacija. Recimo da čitate novine onlajn. Kada učitavate stranicu, podaci se povlače sa bezbroj servera širom mreže kako bi formirali konstelaciju te stranice: serveri za reklame, serveri za slike, RSS feed, baze podataka, stilski listovi, templejtovi i tako dalje. Svi ti serveri sa komponentama takođe su povezani sa bezbroj drugih servera širom mreže, koji ažuriraju njihov sadržaj. Velike su šanse da novine koje čitate onlajn imaju AP feed vesti koje su integrisane u tu stranicu, a koje dinamički ažuriraju razni serveri kako bi vam ponudili najnovije naslove. Ako jedan ili više servera padne, deo stranice kojoj pokušavate da pristupite

neće se učitati. Čudo je da tako nešto uopšte radi. Svaka veb-stranica je konstelacija, koja se spaja u momentu – i potencijalno nestaje podjednako brzo. Osvežite li naslovnu stranicu, recimo, *Njujork tajmsa*, videćete da neće izgledati isto kao pre nekoliko sekundi.

Ta veb-stranica, u obliku konstelacije, ono je što Benjamin naziva „dijalektičkom slikom“, mestom u kom se prošlost i sadašnjost momentalno spajaju i privremeno stvaraju sliku (u ovom slučaju sliku veb-stranice). Takođe pretpostavlja da je „mesto na kome se osoba susreće sa [dijalektičkom slikom] jezik“. Kad pišemo knjigu, stvaramo je na dijalektički način, koji se ne razlikuje previše od veb-stranice, tako što spajamo niti znanja (ličnog, istorijskog, misaonog, itd.) u konstelaciju koja pronalazi svoj fiksni oblik u vidu knjige. I budući da se veb sastoji od alfanumeričkog koda, možemo pretpostaviti da je veb – sa svojim digitalnim tekstom, slikom, videom i zvukom – jedna ogromna Benjaminova dijalektička slika.

U Benjaminovom *Projektu Pasaži* imamo književni putokaz za prisvajanje, onaj koji su tokom dvadesetog veka pokupili pisci poput Brajona Gajnsina, Vilijama Barouza i Keti Aker, i onaj koji ukazuje na radikalno prisvojene tekstove koji se danas proizvode. Ipak, suprotno Benjaminovim revolucionarnim naporima da prisvaja, dvadeseti vek je prigrio i išao u korak sa fragmentiranim, a ne celim, i usitnjavao se na sve manje komade razbijenog jezika. *Projekat Pasaži* je još uvek usredsređen na fragmente – iako često velike – umesto na celine: Benjamin nikada nije kopirao u potpunosti tuđu knjigu i tvrdio da je njegova. I, uprkos priznatoj ljubavi prema prepisivanju, još uvek postoji dosta autorskih intervencija i „originalne genijalnosti“ u knjizi. Zato se i pitam da li bi se njegova knjiga zaista mogla nazvati prisvajanjem ili nije li bila tek samo još jedna varijanta fragmentarnog modernizma.

Stvari postaju nezgodne kada pokušavamo čvrsto da definišemo šta je to književno prisvajanje. Moglo bi nam poslužiti moje prisvojeno delo *Dan* (2003) kao test. Želeo sam da vidim mogu li stvoriti književno delo unoseći što manje intervencija u tekst prepisan iz novina u knjigu. Kada novinski tekst postavimo kao knjigu, da li će novine imati književna svojstva koja ne primećujemo tokom svakodnevnog čitanja?

Recept po kome sam radio prisvajanje je direktan i krajnje jednostavan: „U petak, 1. septembra 2000, počeo sam da prekucavam *Njujork tajms*, reč po reč, slovo po slovo, od gornjeg levog ugla do donjeg desnog ugla, stranu po stranu.“ Cilj mi je bio da budem što je moguće manje kreativan, a to je jedno od najtežih ograničenja koje umetnik može sebi da zada, posebno na projektu ovog obima; sa svakim pritiskom na tipku dolazio sam u iskušenje da prepravljam, izbacim ili kopiram i iskrivim običan jezik. Ali ako bih to uradio pokvario bih vežbu. Umesto toga, jednostavno sam prošao kroz novine i prekucavao upravo ono što vidim. Prekucao sam svako mesto na kome se nalazila alfanumerička reč ili slovo: reklame, bioskopske repertoare, brojeve registarskih tablica na oglasima za kola, i tako dalje. Kvote na berzama zauzele su više od dvesta stranica.

Zvuči jednostavno, zar ne? Ipak, morao sam da donesem na desetine autorskih odluka kako bih jednostavno „prilagodio“ novine i pretvorio ih u književno delo. Najpre je trebalo preuzeti tekst iz novina i prekucati ga u računar. Ali šta uraditi s fontom, njegovom veličinom i formatiranjem? Ako uklonim slike (iz tekstova u koje su slike uključene, poput brojeva registarskih tablica u oglasima za kola), moram zadržati opise tih slika. Gde je tu kraj reda? Ostajem li veran uskim stupcima ili svaki članak mogu prekucati u okviru jednog dugog paragrafa? Šta je sa antrfileima: gde se tu završava red? I kako se prelazi po stranici? Znam za pravilo da

se kreće od gornjeg levog ugla do donjeg desnog, ali šta da radim kada stignem do kraja stupca na kome piše „nastavak na stranici 26“? Idem na stranicu 26 da dovršim članak ili prelazim na susedni stubac da započnem drugi članak? I kada napravim takve skokove, da li tekst počinjem u novom redu ili nastavljam u kontinuitetu? Kako se tretiraju oglasi, koji često imaju razigrane tekstualne elemente poput različitih fontova i stilova? Gde se prelamaju redovi u oglasu u kom reči plutaju po stranici? A šta je s bioskopskim repertoarima, sportskim statistikama, malim oglasima? Da bih nastavio, moram razviti mehanizam. Moram da odgovorim na svako pitanje i da postavim niz pravila kojih se onda moram strogo pridržavati.

I kada tekst unesem u računar, koji font da odaberem za njega, i šta će to da govori čitaocu o povezanosti ove knjige sa *Njujork tajmsom*? Najlogičnija odluka bila bi da koristim font Times New Roman? No, time bih možda originalnoj publikaciji dao na značaju više nego što želim, te bi moja knjiga više bila replika novina, a ne simulakrum. Možda bi bilo bolje da čitavu stvar premostim korišćenjem bezserifnog fonta poput Verdane. No, ako koristim Verdanu, font konkretno namenjen tekstovima na ekranu i koji je licenciran od strane Majkrosofta, hoće li to moju knjigu previše usmeriti na borbu između papira i ekrana? A i zašto bih pružio dodatnu podršku Majkrosoftu? (Na kraju sam tekstu dodelio serifni font Garmond, koji podseća na Times, ali nije Times New Roman.)

Onda je tu na desetine odluka nevezanih za sam tekst: kog formata će biti knjiga i kako će to uticati na njen prijem? Znam da želim da bude velika, da odražava masivnost dnevnih novina, ali ako bude formata stočića za kafu, rizikujem da je približim izvornom formatu novina, što bi bilo suprotno mojoj želji da predstavim novine kao književni objekat. S druge strane, ako bi bila suviše mala, recimo, veličine Mao Ce Tungove *Male crvene knjige*, to bi bilo simpatično i možda bi se moglo smatrati nekim hitom kakvi obično stoje pored kase u knjižari „Barns & Nobl.“ (Na kraju sam odlučio da će veličina knjige biti ista kao Harvardovo proširano izdanje *Projekta Pasaži*)

Na kojoj će vrsti papira biti štampana knjiga? Ako bude štampana na suviše kvalitetnom papiru, postoji rizik da je ljudi dožive kao luksuznu umetničku knjigu, koju samo nekolicina može priuštiti. Budući da je projekt zasnovan na reinterpretaciji i redistribuciji proizvoda masovnih medija, smatrao sam da bi trebalo da, ko god poželi da kupi knjigu, to može da učini po pristupačnoj ceni. Ipak, ako bi se štampala na novinskom papiru, to bi previše ličilo na stvarni papir, pa bih rizikovao da se tretira kao faksimil izdanje. (Na kraju sam odlučio da će biti štampana na običnom belom papiru.)

Kako će izgledati korice knjige? Da li bi trebalo da iskoristim sliku iz dnevnih novina? Ili da prekopiram naslovnu stranu? Ne. To bi bilo previše doslovno i ilustrativno. Hteo sam nešto što bi ukazalo na novine, a ne nešto što bi bilo njihova kopija. (Odučio sam da na koricama ne bude nikakve slike, već da bude tamnoplave boje i da na njoj piše „Dan“ belim bezserifnim fontom i moje ime ispod, serifnim fontom u neboplavoj boji).

Po kojoj ceni bi trebalo prodavati knjigu? Ograničena izdanja umetničkih knjiga prodaju se za hiljade dolara. Znao sam da tako neću. Na kraju sam odlučio da je treba objaviti na 836 stranica u tiražu od 750 primeraka po ceni od 20 dolara.⁴

⁴ Dok ovo pišem 2010, sedam godina nakon što je ova knjiga objavljena, u magacinu izdavača još uvek ima oko 50 neprodatih primeraka.

Pa ipak još uvek raspredam o „bezvrednosti“ i „nehranljivosti“ ovog dela, njegovom nedostatku kreativnosti i originalnosti, a sasvim suprotna stvar je očigledna. Zapravo, ovo što radim nije ništa više do pokušaj da književnost uhvati korak sa zahtevima prisvajanja koje je umetnički svet prošao decenijama unazad. Zapravo, ima dosta istine kada moji kritičari tvrde da nisam toliko radikalna, da je moje ime još uvek na tim objektima, te da su sve te odluke u potpunosti u službi podržavanja ideja vlastitog genija. Za projekat bez uplitanja ega, sigurno je da je ovde mnogo uloženo u mene. Jedan istaknuti bloger oštro je komentisao: „Stvarni umetnički projekat Kenija Goldsmita je projekcija Kenija Goldsmita.“⁵

Ali tokom dvadesetog veka, umetnički svet bio je pun takvih pokreta, i umetnika poput Elejn Stjurtevant, Luiz Loler, Majka Bidloua ili Ričarda Petibona koji su tokom poslednjih nekoliko decenija ponovo stvorili dela drugih umetnika, predstavljajući ih kao vlastita. I to je odavno prihvaćeno kao legitimna praksa. Kako mogu mladi pisci da nastave da pišu na sasvim novi način, koristeći postojeće tehnologije i načine distribucije? Možda je svetlost na ratnom poprištu budućnosti primećena onda kada su trojica anonimnih pisaca uredila sada neslavni *Broj 1*, neautorizovanu i nedozvoljenu antologiju od 3785 stranica, koju je „napisalo“ 3164 pesnika čije pesme zapravo nisu pisali pesnici koje su oni potpisali. Tačnije, pesme je pisao računar, koji je nasumično povezivao autora sa pesmom. Stilski gledano, to nije imalo nikakvog smisla: tradicionalni pesnik bio je potpisan ispod radikalno suprotne pesme koju je napisao računar i obrnuto. Namera tvoraca *Broja 1* bila je da provociraju na mnogim poljima. Može li najveća antologija pesama ikada napisana biti sastavljena bez ikakvog znanja uvrštenih autora i preko noći distribuirana širom sveta? Može li taj postupak prouzrokovati momentalni književni skandal? Da li je važno da pesnici pišu svoje pesme ili je sasvim dovoljno da ih računar piše umesto njih? Zašto je odabrano baš tih 3164 pesnika, a ne hiljade drugih koji danas pišu na engleskom jeziku? Šta je značilo uključiti određene pesnike? Šta je značilo određene isključiti? I ko stoji iza toga? Zašto su to uradili? Sa konceptualno utemeljenim planom i nepoštovanjem tradicionalnih metoda stvaranja, distribucije i autorstva, *Broj 1* daje brojne smernice za nekreativno pisanje.

Ipak, nismo bili toliko iznenađeni zbog stilistike ove antologije, koliko zbog načina na koji je distribuirana i načina na koji su „saradnici“ obavešteni – što ja za njih bilo krajnje iritantno. Ovo delo objedinjeno je u ogromni PDF, i postavljeno na servere jedne kasne večeri. Mnogi su ujutru saznali da su uvršteni u ovu značajnu novu antologiju, zahvaljujući Gugl Alert notifikaciji koja im je bila uključena. Klikom na link dospeli su do antologije, i pošto su je preuzeli, pronašli svoje ime uz pesmu koju nisu napisali. Poput požara, reakcija se proširila kroz zajednicu: Zašto sam u ovoj antologiji? Zašto nisam? Zašto je moje ime potpisano ispod ove pesme? Ko je odgovoran za ovo? Polovina „saradnika“ bila je oduševljena što je uključena u antologiju dok je druga polovina bila jako ljuta. Nekoliko pesnika uvrštenih u antologiju reklo je da će pripisanu im pesmu uključiti u svoju sledeću zbirku. Govoreći u ime nezadovoljnih autora čije su reputacija genija i autentičnog autora narušene ovim činom, bloger i pesnik Ron Siliman, rekao je: „*Broj 1* je ono što bih nazvao aktom anarhističkog vandalizma... Igranje tuđom reputacijom na sopstveni rizik.“ Naveo je i raniju

⁵ Ron Silliman, blog unos datiran na 27. februar 2006, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html; pristupljeno 30. jula 2009.

tužbu u kojoj su on i grupa autora dobili odštetu za kršenje autorskih prava još sedamdesetih godina, sugerišući da bi to bila dobra ideja za one koje je *Broj 1* prevario. Obračajući se autorima *Broja 1*, Siliman koristi preteći ton, navodeći: „Kako sigurno nisam napisao tekst ispod koga je moje ime na stranici 1849... mislim da ni ti nisi napisao svoj.“⁶

Pa ipak, da li Siliman zaista piše svoje pesme? Kao što važi za mnoge pesnike važi i za njega – i da i ne. Tokom proteklih četrdeset godina jedan od glavnih ciljeva u Silimanovoj praksi bio je da dovede u pitanje stabilnost i autentičnost autorskog glasa. Njegove pesme sastoje se od krhotina jezika, zalutalih rečenica i promatranja koje neprestano navode čitaocce da se zapitaju odakle one vode poreklo. Siliman često koristi „Ja“, ali nije jasno da li je on taj koji zapravo govori. Rana pesma, „Berkeley“, jasno dovodi u pitanje autorsku osobenost. U intervjuu iz 1985. kaže: „U pesmi ‘Berkeley’, gde svaki stih počinje rečju ‘ja’, događa se nešto vrlo slično. Većina stihova pronađena je u materijalima, od kojih je veoma malo iz jednog izvora, i poređani su tako da se izbegne osećaj narativne ili normativne ekspozicije što je moguće više. Ipak, uz krajnju jukstapoziciju, ovo „Ja“ koje se ponavlja oblikuje se u lik, osetnu prisutnost, koja zapravo nije ništa više od apstrakcije gramatičke odlike... A ta prisutnost zauzvrat značajno utiče na to kako se određeni stih čita ili razume, što se može značajno razlikovati od njegovog značenja u izvornom kontekstu.“⁷ Bob Perlman, pišući o pesmi „Berkeley“, ponavlja Silimanove tvrdnje: „Rana pesma kao što je ‘Berkeley’ izgleda da na poseban način uništava čitanje koje bi stvorilo jedinstvenu temu. Pesme se sastoje od stotinu i više rečenica u prvom licu – od kojih svaka počinje sa ‘ja’ – čiji im mehanički aspekt onemogućuje da se ujedine: ‘Ja želim da se iskupim / Ja mogu da te ubijem / Ja zaista nemam pojma / Ja mislim da to nije maska / Ja moram da se setim sledeći put / Ja ne želim da te upoznam / Ja nisam obučen / Ja sam morao da rizikujem / Ja sam pogledao / Ja nisam zainteresovan za tvoje mišljenje / Ja sam izvan sunca / Ja još uvek imam ono što je bilo moje / Ja ću ostati ovde i umreti / Ja sam potvrdio svoje mišljenje / Ja sam ga bacio u WC šolju / Ja sam se srušio u stolici / Ja sam zaboravio gde mi je mesto, gospodine.“⁸ Za pesnika koji je veći deo vremena proveo u uklanjanju stabilnog autorstva, Silimanov odgovor na *Broj 1* zaista je zagonetan. Ne proširuje li *Broj 1* Silimanov etos do logičkih krajeva?

Budući da se nije imalo šta mnogo raspravljati o pesmama – s obzirom na sve ostalo u vezi sa ovim činom, činilo se da su pesme prilično nevažne – bili smo primorani da razmotrimo konceptualni aparat koji su anonimni autori pokrenuli. Jednim potezom pomerili su fokus sa sadržaja na kontekst, pokazujući nam šta bi moglo značiti biti pesnik u digitalnom dobu. Biti pesnik u bilo kom dobu – digitalnom ili analognom – stavlja postupak pojedinca van normativnih interakcija, teorijski omogućujući žanru da rizikuje više nego neki unosniji poduhvat. Baš kao što smo u poeziji videli neke od najsmelijih avanturističkih jezičkih eksperimenata u prošlom veku, tako sada *Broj 1* svojim provokacijama radi isto kada su u pitanju pojmovi autorstva, objavljivanja i distribucije.

⁶ Ron Silliman, blog unos datiran na nedelju, 5. oktobar 2008, <http://ronsilliman.blogspot.com/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html>; pristupljeno 20. oktobra 2008.

⁷ http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm; pristupljeno 29. decembra 2010.

⁸ Bob Perlman, *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History* (Princeton: Princeton University Press, 1996), str. 186, 26.

U središtu svega je prisvajanje. Sva prašina koja se u dvadesetom veku podigla oko autor-ske autentičnosti izgleda toliko beznačajno u poređenju s onim što se ovde događa. Ne samo da su sami tekstovi prisvojeni, već je tome dodato prisvajanje imena i ugleda, slučajno spojenim s pesmama koje nisu napisali tako naznačeni autori. To je najveća antologija poezije ikada sastavljena i distribuirana hiljadama ljudi jednog vikenda sa bloga, da bi zatim besomučno bila komentarisana na drugim blogovima i kasnije u komentarima tih blogova.

Sveća je dogorela, a mi ostali u hodniku punom ogledala. U stvari, internet je postao ogledalo za ego odsutnog, ali vrlo prisutnog autora. Ako je Benjamin učinio prisvajanje u pisanju dozvoljenim, a moja analogna dela proširila njegov projekat kroz pozajmljivanje forme u celinu knjige, onda projekti poput *Broja 1* pomeraju diskurs u digitalno doba, uveliko proširujući mogućnosti prisvajanja u obimu, zadajući nokaut udarac pojmovima tradicionalnog autorstva. Odbaciti to kao jednostavan „čin anarhističkog vandalizma“ značilo bi propustiti poziv na buđenje ovog čina, a takođe bi značilo i da nismo shvatili da je digitalno okruženje potpuno promenilo književni teren u smislu kako sadržaja tako i autorstva. U vreme kada se broj pisanih reči eksponencijalno uvećava, u kombinaciji sa većim pristupom alatima kojima je moguće upravljati, manipulirati i brusiti te reči, prisvajanje će postati samo još jedan alat u kutiji književnika i način na koji se književnost stvara – prihvatljiv i prihvaćen – čak i od strane tradicionalno orijentisanih pisaca.

Kada je optužen za „plagijat“ u svom poslednjem romanu, koji je list *Libération* proglasio „genijalnim delom“, najprodavaniji francuski autor Mišel Uelbek tvrdio je da: „Ako ti ljudi stvarno misle da je to [plagijat], oni uopšte nemaju pojma o tome šta je književnost... Ovo je deo moje metode... Ovaj pristup, koji meša stvarne činjenice i fikciju, koristili su mnogi autori. Na mene su naročito uticali [Žorž] Perk i [Horhe Luis] Borhes... Nadam se da to što sam koristio ove izvore doprinosi lepoti mojih knjiga.“⁹

(S engleskog prevela **Marija Rakić Šaranac**)

⁹ John Lichfield, „Ukrao sam sa Vikipedije, ali to nije plagijat, kaže Uelbek“, *Independent*, sreda, 8. septembar 2010, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/news/i-stole-from-wikipedia-but-its-not-plagiarism-says-houellebecq-2073145.html>; pristupljeno 15. septembra 2010.