

Glasovi, znoj i diskurs

FAK kao nulti stupanj medija
i povratak kulturne ugode

Exergum



“Prvo veće putovanje obuhvaćalo je osamdeset čitanja u više od četrdeset gradova. Čitao je u robnim kućama, dvoranama, knjižarama, uredima, predvorjima, hotelima i toplicama [...] Nakon čitanja, nikada nije dopuštao pljesak. Naklonio bi se, napustio pozornicu i promijenio odjeću, mokru od znoja.”

[Ackroyd, *Dickens*]

*“Pitam vas, tko može izdržati te napore?
Čitate mi dok stojim,
Čitate mi dok sjedim,
Čitate mi dok trčim,
Čitate mi dok serem.”*

[Martial, *Epigrammata* III, 44]

[Prema Alberto Manguel, *Povijest čitanja*, Zagreb: Prometej, 2001.]

I. Književnost kao medij?

Na pozadini već dobro istražene ali, po mome uvjerenju, samo djelomice apsolvirane tematike koja se tiče odnosa između formalne progresivnosti medija i njihove sadržajne (kulture, ideološke, društvene) regresivnosti, u ovom prilogu ću na instituciji tzv. “festivala književnosti” istražiti konfiguracije napetosti unutar ove ne posve prevladane dihotomije. Festival književnosti – pod čime u striktnom smislu termina mislim primarno na javno re-prezentiranje književnog djela od strane autora/autorice kroz čitanje naglas, pred publikom, kao glavni oblik izvođenja ili performansa – nije nipošto ni suvremena ni moderna pojava. Festivalski način prezentacije književnih djela ima neusporedivo dužu i raznovrsniju tradiciju od gore spomenute dihotomije; on se u povijesti zapadne kulture pojavljivao nekoliko puta u (po-)modnim valovima od rane antike do suvremenog doba (od sportsko-sajamske svetkovine u Olimpiji, preko čitanja na školskim trijemovima i u *auditoriumima* rimskih palača, preko srednjovjekovnih samostana i renesansnih krčmi do modernih građanskih salona i suvremenih sajмова knjiga), i prati ga isto tako dugotrajna i potpuno razvijenu svijest o različitim (receptijskim, stilskim i, povratno, produkcijskim) aspektima značenja i vrijednosti javnog čita-



nja od samog “početka” knjige.¹ Ipak, takva festivalska prezentacija književnosti postala je kod nas značajnom kulturnom činjenicom, čak nekom vrstom “institucije”, tek s pojavom književne grupe pod imenom “FAK”.

U ovome radu, za razliku od sociologije književne produkcije (ili njezine reprodukcije), s jedne strane, i za razliku od standardnih znanstvenih bavljenja književnošću koja uzimaju djelo kao estetički i semiotički objekt, tretiram književni fenomen sa sinkretičkog stanovišta jedne socijalno-semiološke epistemologije medija koja u književnom fenomenu vidi najmanje dvije stvarnosti koje su i same dvostruke ili višestruke: prvo, to je društveni objekt sastavljen od estetskog dijela (književnog djela u užem smislu) i akta njegove re-prezentacije u široj društvenoj javnosti; drugo, medijski objekt u “elementarnom” smislu kakav mu je dao Marshall McLuhan – kao “električno svjetlo” tj. kao tvarnu instancu posredovanja koja je i sama posredovana, kao provodnik provodnika².

¹ Usp. *Povijest čitanja* A. Manguela (2001.). Premda ću kasnije pobliže i obilno referirati iz građe koju donosi ta knjiga (osobito iz poglavlja “Kada vama čitaju”, str. 121–135, i “Autor kao čitatelj”, 259–270), za prethodno razumijevanje fenomena treba odmah ukazati na manje zastupljenu stranu te povijesti a koja će ovdje biti od primarnog interesa: to su “unutarknjiževne” scene javnog ili masovnog pričanja-u-pričanju, recitiranja-u-recitiranju ili čitanja-u-čitanju, kakve nalazimo od najranijih do najnovijih vremena književnosti, od Homera do Itala Calvina.

² Usp. Marshall McLuhan, “Medium is Message”, u: *Understanding Media. Extensions of Man*, London and New York: Routledge, 2000 (1964): “The electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal ad or name. This fact, characteristic of all media, means that the ‘content’ of any medium



Premda je odnos fikcionalnih i istinosnih diskursa prema svijetu suvremenih vizualnih medija dominantna tematika kako u metamedijskom diskursu industrije medija tako i kod različitih predstavnika teorije diskursa, osobito kulturalnih teoretičara, ipak književnost (uključujući i *diskurs o* književnosti njezinih predstavnika) kao medij u takvom striktnom tehnološkom smislu riječi, koji obuhvaća i običnu tehničku materijalnost i “duhovne” sadržaja, i nadalje važi kao nedovoljno istraženo polje usprkos proliferaciji teorija “intermedijalnosti”.³

is always another medium ... It could be argued that [brain surgery or night baseball] are in some way the ‘content’ of the electric light, since they could not exist without electric light [...] because it is medium that shapes and controls the scale and form of human associations and action ...” (p. 8–9).

³ Za jasniju orijentaciju upućujem na jedan sličan pristup: “Whether our outlook is philological or psychoanalytic, feminist or formalist, most of us in literary studies are used to reading literary texts in terms of their aesthetic form and semantic content. But what happens when we consider a work of literature not only as a text with characteristics such as form, genre, and theme but also as a *concrete, historical practice that takes place within what it is fashionable to call a “media ecology”*? What are the relationships not only between the “medium” and the “message” but also between works of literature and the entire range of communicative possibilities at a particular place and time? Does analyzing the place of technology and media history in the history of literature flatten out the literary so that a work of literature becomes just another generic act of communication? Or, on the contrary, might literary texts and modes actually highlight the problems and possibilities of different media, perhaps because of the pressure works of literature place on language (as in lyric poetry, for instance) or because of their openness to contact with other forms of discourse (as in prose fiction, for instance)? *Perhaps the histories of literature and media do not merely illuminate each other but in fact intersect.*” Usp. Richard Menke, URL: <http://www.english.uga.edu/~rmenke/6830/>, s daljnjim linkovima i opširnou bibliografijom.

Književnost kao medij u tome elementarnom, ali složenom smislu ovdje znači: književni fenomen tvori cijela materijalna aparatura književnosti, od umjetničkog teksta preko knjige s koricama sve do osobe autora i čitaoca, zajedno s fizičkim ili tjelesnim aspektima njihove egzistencije i prostorom susretanja; književno djelo nije sredstvo komunikacije utoliko što bi bilo produženje ili proširenje teksta, koliko god sam pojam teksta vrijedio u suvremenim teorijama kao otvoren a polje njegovih smislova kao obezgraničeno beskonačnim posredovanjima. Književni korpus je instanca komunikacije utoliko što je – rečeno McLuhanovski – medij koji sadrži druge medije pa je i sadržaj teksta instanca medijacije nekog drugog sadržaja.

Premda su distinkcije semiotike komunikacije, medija i književnosti dio standardnog disciplinarnog shvaćanja⁴, karakteristično je ne samo da estetika i semiotika književnosti idu zajedno (v. Nöth, isto, pogl. VIII), nego je proces “medijacije” posve neupitno reduciran na peirceovski model beskonačne semioze a McLuhanovo shvaćanje uzeto kao anticipacija uvida suvremene semiotike medija (Nöth, pogl. IX. *Semiotika medija*). Takvo shvaćanje je, po mome razumijevanju, samo djelomice prihvatljivo jer McLuhanova koncepcija je dovoljno jasno prepoznatljiva kao *mentalistički reprezentacionalizam*: posljednji sadržaj medija ili “sadržani medij”, za McLuhana su sadržaji naše *svijesti* koji više ne vode dalje do nekog novog sadržaja-medija nego vraćaju natrag; mentalne repre-

⁴ Usp. Winfried Nöth, *Priručnik semiotike*, 2., posve novoprerađeno i prošireno izdanje, Zagreb: Ceres, 2004. (prev. A. Stamać).



zentacije su postavljene kao granica medijacije, one same kod McLuhana nisu analizirane kao medij koji bi sadržavao drugi daljnji medij nego su upravo *sadržajna granica* medija, njihova posljednja stvarnost. U tom smislu, McLuhan se čini semiotički konzervativnijim ne samo od Peircea nego i od jednog Lockea koji, u slavnom završnom poglavlju svoga *Traktata o ljudskom razumu* (XXII) čak i ideje, odnosno mentalne datosti, analizira kao *znakove*, i to u dvostrukom smislu: jednom kao reprezentante “stvari” (predmeta izvan svijesti) i drugi put kao znakove koji su i sami reprezentirani drugim znakovima, tj. riječima, i tu opet u dvostrukom smjeru: ideje-znakovi nisu reprezentirane riječima samo radi komunikacije među ljudima, nego radi komunikacije sa samima sobom. Ako se Lockeova analiza može smatrati prefiguracijom Peirceove krilatice “We think only in signs”, ona nudi dobar razlog za obrnuto postavljanje McLuhanove krilatice “Medij je poruka”: znakovna analiza ideja pokazuje da konceptualni sadržaj, “poruka”, predstavlja medij ili znak utoliko što upućuje na nešto drugo nego što je ona sama.

McLuhanovo tehnološko-socijalno shvaćanje medija, koje ovdje pretpostavljam bez bližeg ispitivanja (za diskusiju usp. “Glasovi iz kante”, loc. cit.), donosi s jedne strane definitivnu redukciju u odnosu na književno-teorijsko shvaćanje intermedijalnosti, koje semiotički univerzalizira i despecificira “medijsku semiotizaciju” kao “tek jedan od mnogih stupnjeva u beskrajnom odvijanju procesa posredovanja” (Nöth), ali ujedno i apstrakciju čija prednost leži po mome sudu u formalno-strukturalnom shvaćanju medija; ono omogućuje prošire-



nje pojma bez potrebe za semiotičkom infinitizacijom u horizontalnoj perspektivi.

To reduktivno proširenje pojma – ako je legitimno upotrijebiti taj oksimoron – ovdje znači da nije riječ o tijelu književnosti kao novom tekstu, o metaforičkom ili metonimijskom proširenju ni pojma ni stvari teksta u tekst-kao-mrežu (mrežu znakova); prije je riječ o manevru doslovnosti koji otvara vertikalnu i denotativnu perspektivu – radi se o književnom fenomenu kao aparatu same književnosti (uključujući upravo i “sadržaj”) kao navlastitom “vodiču”, prenosniku ili transmiteru. Za razliku od električnog svjetla koje se po McLuhanu ne prepoznaje odmah kao medij zato što je prividno prazno, književni aparat je očigledno obilježen hipetrofijom sadržaja ili “poruka”, ali upravo zato – sad jednako kao i električno svjetlo – ostaje nevidljiv kao medij, i zato tek mora otkriti svoju medijsku narav i otvoriti polje za lociranje novih značenja koja prenosi a koja nisu vezana za sadržaj književnog teksta.

Drugim riječima, “književnost” ću tretirati kao medijsku tvar-formu u kojoj se književnost u užem smislu – tekst kao forma-sa-sadržajem-i-značenjima – javlja kao sadržani medij (medij u mediju). Književna *stvar* je tako veći semiotički objekt od teksta, nov okvir za nov (konotativni) proces interpretacije teksta koji ga međutim ne obezgraničava nego ga, upravo suprotno, ograničava i čini dostupnim za novu denotaciju. Točnije, tekst se pojavljuje kao dio složenije, i to materijalne cjeline koja zajedno s momentom teksta i neodređenom količinom (interpretiranih) značenja posreduje značenja drugog porijekla nego ona koja proizlaze iz književnog teksta.



Ona se čine specifično medijskim utoliko što su ovisna o načinu i oblicima posredovanja. Književni diskurs se javlja kao medij u smislu aparata ili naprave poput radija ili televizije. Razumljivo je da u tome “većem” semiotičkom objektu središnje mjesto “transmitera transmitera” ili “čistog elektriciteta” – prividno praznog medija za koje se tek vežu “ljudske asocijacije” – pripada tijelu književnika i njegovim aktima jer se sam tekst javlja kao predmet usmene reprodukcije i postaje na neki način sekundaran u odnosu na tjelesno prisustvo pisca, na njegov glas, geste, pojavu.

O središnjem mjestu tijela izvođača čitanja i njegov utjecaj na promjenu medijske i recepcijske konstelacije (čitanje vs. slušanje) dovoljno govori sljedeći navod:

“Podvrgavajući se čitateljevu glasu – osim ako je slušateljeva osobnost prevladavajuća – uklanjamo sposobnost da uspostavimo određeni ritam knjige, ton, intonaciju koja je jedinstvena za svaku osobu. Tada vlastito uho podvrgavamo jeziku nekog drugog, i u tom činu uspostavlja se hijerarhija (ponekad očigledna u čitateljevu povlaštenom položaju, u posebnoj stolici na podiju) koja postavlja slušatelja pod vlast čitatelja. Čak će i fizički slušatelj često slijediti čitateljev pokret. Opisujući čitanje među prijateljima, Diderot je 1759. godine pisao: ‘Čitatelj se nesvjesno namješta onako kako smatra najprikladnijim, a to isto čini i slušatelj ... Dodajte treće lice tom prizoru i on će se podvrći zakonu dvojice prethodnika: to je združeni sustav triju interesa [...]’.⁵

⁵ Manguel, str. 135. – Za svijest o fascinirajućoj ulozi tijela čitača-odašiljača na primaoca već u antici usp. kasniju diskusiju o suspenziji tjelesnog-estetskog u etičkom, str. 232–241.



Pred takvim opisom gotovo je suvišno podsjećati na famoznu moć tv-“prijemnika” da zarobi pažnju cijele obitelji; na tome združujućem efektu televizora počiva reklama čitave industrijske grane, a danas, bez obzira na svijest o otuđenju kroz tv-združivanje, s tim istim efektom računaju kreatri samoreklame pojedinih tv-postaja, kao što je *Nov@ tv*. Tome momentu “združenog sastava triju interesa” kao specifičnom, medijski uvjetovanom obliku moći književnosti da djeluje intersubjektivno (politički) i interpelacijski (ideološki) – dakle, moći koja daleko premašuje moć suspenzije slobode pojedinca kao izoliranog čitača – pripast će središnje mjesto ove analize.

To razumijevanje odnosa FAK-a i medija kao i sâmu instituciju FAK-a tretiram u završnom dijelu priloga kao slučaj (društveno-kulturne) regresije kroz instituciju književnosti premda se ona sama shvaća kao oblik kritičkog odmaka i disidencije od glavnog konzervativnog toka reprezentativne nacionalne književnosti i predstavlja se kao naprednija, suvremenija i “alternativna” a u prosječnom javnom razumijevanju ona se takvom i prihvaća, premda je posve očigledno postala slučajem kulturnog, društvenog, zabavljačkog pa čak i političkog *mainstreama* (navodne) transpolitičnosti. Taj poznati fenomen regresivnog napretka ovdje ne počiva na dihotomiji tehnološke usavršenosti medija (FAK-a kao “forme”) i nazadnosti nekog prethodno određenog sadržaja (FAK-a kao imena određenih ideoloških, političkih sadržaja, kulturnih uvjerenja ili teorija); takav spoj ne bi bio ni po čemu paradoksalan.⁶

⁶ Za primjer takvog pristupa, koji je karakterističan za tradiciju kritičke teorije, usp. Hartmut Heuermann, *Medien und Mythen. Die Bedeutung*



Paradoks regresivnosti u slučaju FAK-a autentičniji je jer počiva na samoj medijskoj formi. Ona je ta koja daje ideološki regresivan kulturni učinak a ne sama ideologija sadržaja.

Za potrebe daljnjeg izlaganja poslužiti će se u prvom dijelu posve elementarnim sredstvima jedne kvazi-fenomenalne analize, lišene eksplicitnog kategorijalnog aparata fenomenologije i (barem tentativno) bez posebne teorije književne institucije utoliko što cilja na identifikaciju predmeta (grupe) prihvatljivu iz različitih perspektiva. Komentar u drugom dijelu ima za cilj pružiti pretpostavke za zaključke o odnosu izvedbenog karaktera FAK-a i njegovih performativnih učinaka u širem kulturnom i društvenom polju.

regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur, München: Wilhelm Fink Verlag 1994. (Za diskusiju v. spomenuti rad "Glasovi iz kante", u: *Media Pulp*, web-izdanje, osob. dio II.3.) Za pregled suvremenih marksističkih i ne-marksističkih teorija medija usporedi J. Curran, M. Gurevitch, J. Woollacott, "The study of the media: threoretical approaches" u: M. Gurevitch et al. (ur.), *Culture, Society, and the Media*, London/New York: Routledge, 1982 (1998), str. 11–29.

II. Scena čitanja kao etička ustanova

1. Konfiguracije

Počet ću od prethodne i minimalne definicije FAK-a, koja ima više metodološku vrijednost otvaranja polja nego izolirajućeg definiranja predmeta, i komentirati pojedine točke:

FAK označava skupinu književnika “mlađeg” naraštaja koja se, barem deklarativno, uvijek iznova saziva u drugačijem sastavu radi javnog čitanja vlastitih književnih radova u klubovima pred publikom.

(1) Ovakva kvazi-definicija ipak je više “sociološka” nego epistemološka, i to po tome što fokusira grupu književnika, dakle određenu društvenu skupinu u području kulturne proizvodnje, premda se sam izraz “FAK” odnosi primarno na modus, način ili formu prezentacije književnih djela koja se može formulirati otprilike ovako: festivalski način prezentacije književnosti “uživo” koja ima vrijednost “a” ili “A”. Otud, početna bi definicija mogla biti također i kulturno-povijesna jer fenomen “festivalskog” predstavljanja književnih djela, i to različitog žanra (poetskih, epskih, historijskih), ne samo da nije tek suvremen ili moderan pa čak ni “prastar” nego je star koliko i sama književnost, odnosno, tehnički rečeno, koekstenzivan sa samom književnošću: on naime predsta-



vlja akt objavljivanja koji je (barem u usmenoj književnosti) podudaran s aktom stvaranja ili uvijek ponovnog stvaranja. O tome fenomenu rječito i možda najbolje svjedoče sama književna djela, iznutra, kroz intraliterarne figure epskih kazivača i prikaze kazivačke scenerije (u homerskim pjesmama, to su Femije i Demodok) ili pak kroz reminiscencije o književnom ukusu unutar književnih djela (od Homera, preko Cervantesa do Thomasa Manna i dalje). Kako Manguel u svojoj *Povijesti čitanja* više obrađuje izvanjsku, kulturnu povijest čitanja a manje unutrašnju ili intraliterarnu, ovdje mi se čini umjesnim istaknuti – premda posve anticipativno – posebnost arhajskog književnog modela kakav predstavlja epizoda s Demodokom (*Odiseja*, VIII. pjevanje), pjevačem na dvoru feačkoga kralja. Ona je, osim po tome što je najstariji “dokument” autoreferencijalnosti pripovijedanja u zapadnoj književnoj povijesti, značajna po jedinstvenoj cirkularnoj strukturi odnosa između producenta naracije, njezinog sadržaja i recipijenta, strukturi koja je u arhajskom epu manifestna, dok će se kod FAK-a takva usporediva cirkularnost odnosa aktera pokazati latentnom.⁷

Kao što je poznato, Demodok recitira pjesme o Odisejevim lutanjima i patnjama pred publikom u kojoj sjedi incognito i sam Odisej. Takav postav stvara napetost i iznutra kod unutrašnjih slušača-aktera (Odisej plače skrivečke, kralj Alkinnoj naslućuje tu napetost) i izvana kod čitalaca, jer, dakako,

⁷ Za šire izvođenje i pretpostavke sljedećih tvrdnji usp. “Čavrljavo srce”, dio. I. 3. “Odisejev tîp”, ovdje, str. 52–79.



spoznatljiva je samo izvana: naime, Odiseja može “identificirati” samo izvanjski čitalac-slušalac kao što jedino on može shvatiti dvije stvari: da intranarativni pripovjedač Demodok unutar “Odiseje” zapravo recitira predaju koju mi poznajemo pod imenima “Ilijada” i “Odiseja” i da je Demodok unutारेp-ski reprezentant Homera. No, prava dimenzija te identifikacije leži opet samo unutra, u tome da djeluje na naraciju tako da se razvija prema spajanju unutrašnjeg i vanjskog procesa razotkrivanja-i-samoobjavljivanja Odiseja u točki “identifikacije stranca”. Ta točka nije povratak-stupanje Odiseja na Itaku; on se naime “već nalazi” na Itaki probudivši se iz sna i prvo biće koje susreće jest njegova zaštitnica Atena koja ga koketno naziva lažljivcem. Otud, ne postoji kontinuitet subjektivne svijesti Odiseja niti zajamčeni identitet njegove osobe pa u konzekvenciji niti auktorijalno jamstvo njegove pripadnosti svijetu Itake; sve se to mora iznova dokazati kroz kušnju znakova (ponašanje psa, ožiljak na nozi, napinjanje luka, i, konačno, bračni krevet). Stoga je povratak Odiseja skup radnji-činova koje tvore zaseban političko-epistemički narativ “istraživačkog” tipa, koji je zainteresiran za “čistu” istinu, lišenu trikova naracije, i koji će se kod Homerovih nastavljača poput Hesioda razviti u nov diskurs (teogonijski i filozofski). No, već tu u homerskom epu, nestaje prethodna podjela na vanjskog i unutrašnjeg pripovjedača i ponovno se stvara “stvarnosna” unutarnarativna situacija, bez unakrsnih linija autoreferencijalnosti, i manje artificijelna nego kod Itala Calvina. Tom stvarnosnom momentu naracije u koji stupa (ili bolje: u kojemu nestaje) i sam pripovjedač-pisac vratit ću se na kraju ovo-



ga teksta. To je mjesto pisaca kao “malih bogova”, onih kojima se njihov (metonimijski) odnos prema svome vlastitom djelu i recipijentima javlja kao stvarnosni model samog svijeta. Vidjet ćemo da je to “stvarnosni” ulog FAK-a i nesvjesni-netematski odnos s recipijentima na sceni javnog čitanja.

Utoliko, i definicija FAK-a morala bi možda postupati “politički” korektnije imenujući najprije *formu* ili sam *medij* književnosti, no sociološka definicija ovdje se nameće zbog toga što se u prosječnom javnom razumijevanju izraz FAK jednako ako ne i prije povezuje sa skupinom književnika i nastupom na dnevno-kulturnoj sceni nego s nekom književno-teorijskom koncepcijom ili makar samo konkretnim književnim djelima; pri tome “FAK” homonimno (točnije: paronimijski) označava “fakovce” te, dodatno, određeno vjerovanje ili stav o književnosti koje se u javnosti *jednoznačno pripisuje njima* premda nije objavljeno niti izloženo u nekom koherentnom obliku, poput manifesta. Riječ je dakle o simboličkom entitetu čiji je označiteljski dio (“FAK”) daleko jače profiliran i od označenog sadržaja i od fizičkog referenta.

Ta je okolnost sistematski zanimljiva utoliko što se nije dan sudionik FAK-a, čak ni oni redoviti, a također ni formalni voditelji (Borivoj Radaković i Nenad Rizvanović), izrijeком i emfatično nije smatrao pripadnikom “neke grupe”, ni književno-teorijske, ni žanrovske, ni ideološke. Moglo bi se stoga govoriti o identitetskoj krizi *in principio*, ili, pozitivno čitano, o skupini u virtualnom smislu riječi, a jedini stvarni sociološki moment predstavljao bi organizacijski tim (od dva navedena člana) koji, međutim, također više djeluje virtualno ne-



go što je formaliziran. Prema iskazima aktera, FAK je najprije dogovoren neformalno (“u bistrou Kruge na zagrebačkom Trnju”) a faktički se “samouspostavio” svojim prvim izvedbenim aktom u Osijeku, u svibnju 2000. No za razliku od toga neformalizma u početku, na kraju se ipak “samoukinuo” formalno tj. javnim proglasom trojice osnivača preko novinske agencije Hina 12. 12. 2003., nakon čega je uslijedio niz komentara i analiza u medijima.⁸ Premda je naknadna autohistorizirajuća perspektiva samih osnivača poprimila donekle i paranoične karakteristike izmišljanja općeg neprijatelja, za ilustraciju odnosa grupa-individuum, za virtualnost grupnog identiteta vrijedi navesti sljedeće viđenje:

“FAK je, po meni, uvijek bio jedinstvena sinergija svih autora i publike. Ako je javnost toliko zainteresirana za pitanje složenog ‘autorstva’ FAK-a, neka sama prosudi koliki je čiji udio bio na temelju dokumenata: tri objavljene knjige (FAK-at, FAK YU, FAK JU), CD-a (Merack za FAK), filmova s MFF-a, fotografija ...”⁹

Otud je i odredba “mlađi“ više simbolička nego stvarna; ona je samo uvjetno generacijska jer su najznačajniji među

⁸ V. npr. materijale s autorskim priložima aktera u: *Slobodna Dalmacija*, Forum, 14. 12. 2003., str. 4–7, osobito N. Rizvanović “FAK (is) OFF”, str. 7.

⁹ Kruno Lokotar, Intervju, u: *Novi list*, 17. 12. 2003. Za erotski naboj toga “sinergijskog” efekta usp. simptomatično maskulinistička, homocentrična tumačenja Borivoja Radakovića, npr. u “Nema demokracije bez pornografije”, intervju u: *Novi list. Mediteran*, 28. 4. 2002. (Usp. također i sljedeću bilješku 10.)

književnicima bili “mlađi” još 80-ih godina. Tako mladost sadržaja (pisci koji čitaju svoje radove po klubovima) zapravo označava lokalnu novost forme samo-representacije književnosti, a grupacija ima jači (iako nedefiniran) simbolički identitet nego što je (barem deklarativno) bila spremna uložiti u svoj projekt ili koncepciju. Drugim riječima, na društvenoj sceni jedan književni fenomen (ili točnije: pojavni oblik književnosti) pojavljuje se više kao jak efekt ili *output* nego što je bio početni *input*.

(2) “Grupa” – s obzirom na izraženo individualističko samorazumijevanje članova te skupine i na različitu žanrovsku orijentaciju u književnosti, ono što tvori grupu jest njezino *samorazumijevanje* kao *alternativne scene* književnosti, njezine “posve druge” pojavnosti. No, prisustvo (nepriznatog, poričenog) ideološkog samorazumijevanja ipak je vidljivo na momentu njihova književno-vrijednosnog samorazumijevanja; indicira ga promjena izvorno malog “a” (FaK) u veliko “A” (FAK), tj. više prešutna nego javno komentirana zamjena samorazumijevanja predstavnika “alternativne” književne produkcije u predodžbu o sebi kao A- ili vrhunskoj ili barem vodećoj književnosti.¹⁰ Usprkos toj promjeni vrijednosnog sa-

¹⁰ Taj unutrašnji i više implicitni pomak od malog “a” do velikog “A” zahtijevao bi istraživanje književne produkcije sa stanovišta književne kritike, povijesti književnosti ili visoke klasične kulture i (visoke) pop-kulture. No, predmet interesa ovdje je “čisto” teorijski, sam performans javnog čitanja književnog djela u svojoj relativnoj apstrakciji od pop-kulturnih i drugih empirijskih sadržaja. Opravdanje za takvu redukciju daje upravo navedeno samorazumijevanje književnika, stav “mi smo samo pisci



morazumijevanja, semantički kontinuitet je sigurno ostao sačuvan u prisustvu predodžbe o *sceni* književnosti – i to posebnom tipu scene – koju evocira prvo slovo u nazivu-kratlici (F za “festival”). Ona implicira prisustvo bogatog medijskog aparata. Drugim riječima, tajna alternative “a/A” leži u slovu “F” (festival), a potvrđuje je naknadni razvoj događaja.

Naime, u međuvremenu, FAK je ukinut krajem 2003. javnim proglasom dvojice organizacijskih predstavnika, Borivoja Radakovića i Nenada Rizvanovića. Taj akt samo-ukidanja FAK-a bespredmetan je, formalno govoreći, i prazan jer mu nije prethodio nikakav usporedivo svečani-službeni-javni proglas čina samo-uspostavljanja, ali upravo to predočava osebnost performativnog čina uopće: on ima snagu da i naknadno uspostavlja pretpostavke koje omogućuju učinak (ovdje, to je punina javnog značenja akta uspostavljanja koji nije izvršen javno) premda ujedno razotkriva cinizam subjekta. Naime, akt javnog ukidanja ne ostaje samo prazan nego i nedosljedan i neiskren jer je u svome ne-zvaničnom obliku FAK nastavljen odmah sljedećeg ljeta 2004. na Hvaru, u istoj osnovnoj formi u kojoj se odvijao i prije ukidanja, u sličnom sastavu, istoj koncepciji i s istim selektorom (N. Rizvanović). Taj karakter neobaveznosti subjekta prema javnom djelovanju ima svoju logiku; nju nosi permanentni manjak ili praznina u koncepciji “alternativnosti” koji se, paradoksalno, održava kao kontinuitet

koji čitaju svoja djela”. Vodeće pitanje ove analize je ideološko-tvorbeni potencijal takvog minimalističkog stava koji se kao ne-žanrovski, ne-teorijski, ne-stilski prikazuje kao (navodno) ne-ideološki ili trans-ideološki u samom polju književnosti.



forme. Ona sad, nakon ne-ukidanja FAK-a, dodatno uključuje i izvanjski, fizički prostorno-vremenski i klimatski kontekst “Hvara” kakav ranije nije postojao u fizičkom kontekstu gradskih klubova. Tu promjenu indicira engleski naslov *Croatian Nights*, kako je nazvana zbirka priča suvremenih hrvatskih pisaca, pisanih za tu svrhu, a koju na turneji po Velikoj Britaniji upravo ovih dana (krajem travnja 2005.) prezentiraju tri fakovca Borivoj Radaković, Edo Popović i Zoran Ferić.¹¹ Tako se “alternativna” književna scena ne prikazuje kao drugačiji, alternativni oblik književne produkcije u nacionalnom ili internacionalnom kontekstu nego upravo preuzima ulogu *representanta* nacionalne književnosti: “Croatian Nights” imenuje sam duh svoje unutrašnje regresije s (nerazrađene) pozicije konceptualnog alternativca književnosti na (isto tako nepromišljenu, ali profitabilnu) festivalsku prikladnost književnosti kao nacionalnog proizvoda na sajmovima od književnosti do turizma, u smjeru općeg novog trenda “kulturizma” kojim diktiraju svi mogući subjekti samo ne književni. Naslov dakle ne imenuje samo “regresivnu stvar”, koja izbija na mjestu praznine koncepta alternativnosti i ustupa mjesto turističkoj naravi reprezentacije, nego upravo označitelja-gospodara pod koji se upisuje (i pod kojim se subjektivira) FAK-književnost.

(3) Riječ “književnik” (ili “pisac”) u specifičnom i uvriježenom značenju “pisca lijepe književnosti” ovdje je prikladna, ali izaziva određeni stupanj zabune. Naime, premda se ra-

¹¹ Usp. Borivoje Radaković, Matt Thorne i Tony White, ur., *Hrvatske noći*, Zagreb: VBZ, 2005.



di o klasičnoj figuri pisca kao umjetnika riječi koji djeluje u socijalnoj izolaciji (to mu spada u profesionalni opis) i producira umjetničko jezično djelo, ovdje nije riječ o piscu koji na isti način *naknadno* stupa u svijet stvarne publike, kako to biva na susretima književnika i čitalaca, tzv. književnim večerima, promocijama itsl. Zato izraz “skupina književnika” dobiva svoj socijalni-sociološki smisao u tome što označava skupinu profesionalnih pisaca čiji je književn(osn)i odnos s javnošću već prethodno (*a priori*) radikalno socijaliziran i javan, naime zato što su sami književnici ujedno kulturni novinari, kritičari, teoretičari, a također i prevoditelji, školski nastavnici jezika ili književnosti. Pisci nisu samo književnici, spisatelji lijepe riječi, nego praktičari-aplikatori književnosti i ujedno njezini profesionalni kulturni propagatori.

Premda stariji tip pisca, tzv. klasični pisac, neangažiran medijski, prepušta taj posao radije drugima, ni ta “klasika” više ne važi bezuvjetno: knjižarski pogon općenito, a ne samo književni, pokazuje da je nastup autora *in corpore* postao obaveznim dijelom rituala promocije knjiga (sve do višednevnih “turneja” po sveučilištima), koje postaju sve spektakularnije, ali nipošto originalne novovremene pojave. Naime, kako podsjeća Manguel, čitanja samih autora postala su pomodan društveni ritual u Plinijevo vrijeme, čak je i August prisustvovao tim čitanjima, a veliki *auditorium* se gradio u privatnim palačama samo za te svrhe. U njemu je nastupao i domaćin i gostujući pisci-čitači. Tako o gužvi koja je tamo vladala Plinije Ml. piše:¹²

¹² Pisma I, 13; citat prema Manguel, str. 260.



“Većina njih [slušalaca] sjedi u čekaonicama trošeći vrijeme ... I ne ostaju dugo već odlaze prije kraja, poneki od njih pokušavajući neopazice pobjeći, drugi povlačeći se bez srama.”

I popularnost u posve suvremenom smislu riječi bila je posve samorazumljiva tematika kao i cehovska samosvijest: “Ushićen sam kad vidim kako se književnost razvija i kako talenti cvjetaju” (isto). Premda se, kao što čini sam Manguel, može dodati ironično: “Budući naraštaji nisu se slagali s Plinijevom ocjenom i zaboravili su imena većine tih pjesnika izvodača”, što je osobito zanimljivo s obzirom na aktualnu proliferaciju javnog govora o književnoj *produkciji* i sveprisustvo “pisaca” u Hrvatskoj, Plinije je uporan:

“Ako je Demosten imao pravo biti zadovoljan kad ga je starića iz Atike prepoznala riječima ‘To je Demosten’, i meni može biti drago kada mi je ime poznato. Zapravo, *drago mi je* i to priznajem.”

Vijesti o uspjehu i prodaji knjiga i u provinciji (Lyon) radovala su ga, ali više je volio neposredni doživljaj slave u Rimu kroz instituciju čitanja:

“[...] počinjem misliti da moj rad mora doista biti dobar kada se javno mišljenje u tako različitim mjestima slaže oko toga” (isto).

Usp. nadalje:

“Plinije je naveo nekoliko razloga zbog kojih je čitanje u publici korisna vježba. Slava je bila svakako važan čimbenik,



ali bio je *užitak slušati vlastiti glas*. To *ugađanje samome sebi opravdavao je činjenicom da je slušanje teksta navodilo publiku da kupi objavljeno djelo, stvarajući time potražnju koja će zadovoljiti čitatelje i prodavače knjiga/izdavače*. Čitanje u javnosti bilo je, po njegovu mišljenju, najbolji način da neki autor dobije publiku. U stvari, javno čitanje bilo je samo po sebi početni način izdavaštva”.¹³

Pisci tako postaju *jamci* književnosti u smislu društvene instance koja je koliko viša (ili šira) od samog korpusa književnih institucija toliko ujedno i podudarna s njome; to je pozicija *autora* društvenog diskursa o književnosti koja skupinu “neformalno” povezanih pisaca pretvara u nešto poput “društva malih bogova” ili *društvo diskursa* u smislu koji je terminu dao Michel Foucault:¹⁴

“Društva diskursa imaju funkciju da održavaju i proizvode diskurse ali njihov optičaj zadržavaju u ograničenom prostoru

¹³ Manguel, 262. – Toj ekonomici uživanja koja je narcistička i ujedno intersubjektivna pripada društvena tvorbena moć koje se neki pisci, kao što ćemo još vidjeti, ustručavaju i stide. Za taj fenomen na suvremenoj hrvatskoj književnoj sceni upućujem na svoje publicističke osvrtne u Forumu Slobodne Dalmacije o “nelagodi nagrade” i ulozi novca u književnom pogonu (v. “Jednom Štefica, uvijek Kalimero”, “Kovačnica književnog novca” u: *Tranzitorij 2007*, eseji 22 i 39).

¹⁴ Nije riječ toliko o formaliziranoj koliko funkcionalnoj instituciji koja spada prema Foucaultu u zaseban tip kontrole diskursa kroz “prorjeđivanje govornih subjekata” koji dopijevaju u poredak diskursa samo ako udovoljavaju određenim zahtjevima ili posjeduju prethodne kvalifikacije. (Usp. Michel Foucault, “Poredak diskursa” u: *Znanje i moć*, Zagreb: Globus 1994., str. 126–7.)



ru; raspodjeljuju ih isključivo prema strogim pravilima. Jedan od arhajskih modela takva odnosa jesu grupe rapsoda koji su bili oboružani umijećem da recitiraju; iako je imalo za cilj uglavnom ritualno recitiranje, to je umijeće, često pomoću vrlo složenih vježbi pamćenja, bilo zaštićeno, branjeno i čuvano unutar jedne određene grupe: naukovanje je omogućavalo u isti mah pristup nekoj grupi i dopiranje do tajne koju je recitacija očitovala ali je nije prenosila; uloga govora i slušanja nisu se mogle zamijeniti” (Foucault, isto, str. 128).

Premda kroz povijesne transformacije diskurzivnih poredaka ništa više nije ostalo od takvih društava diskursa koja kontroliraju pristup sebi iznutra, sustavom pravila za prenošenje umijeća koja su ujedno sredstva za održavanje samog umijeća kao tajne, Foucault smatra da “se ne treba zavaravati”: naime, “čak i u poretku istinitog diskursa, čak i u poretku objavljenog i od svakog rituala slobodnog diskursa još se događaju oblici prisvajanja tajne i nezamjenjivosti” (isto). Primjer za to je upravo moderna književnost:

“Čak je moguće da se čin pisanja kakav je danas institucionaliziran u knjizi, sistemu izdavaštva i osobi pisca dogodi u možda difuznom ali zasigurno prinuđujućem ‘društvu diskursa’. Različitost pisca, koju on sam neprestano suprotstavlja djelovanju svakog drugog govornig ili pišućeg subjekta, neprelazno značenje što ga on pridaje svome diskursu, temeljna iznimnost što je on odavno pripisuje ‘pisanju’, potvrđena nesukladnost između ‘stvaranja’ i bilo kakve upotrebe lingvističkog sistema, sve to u iskazu (a popratno i u igri pra-

kse) izražava postojanje određenog ‘društva diskursa’.” (Foucault, isto).

(4) Isto tako, riječ “publika” ovdje ne odgovara posve uvriježenoj predodžbi o klasi ili skupini pojedinaca koji prethodno i zasebno čitaju književno djelo pa se potom, kao kulturni konzumenti, na oglas u novinama ili javni poziv, sastaju na organiziranoj javnoj manifestaciji riječi koja ima narav reprezentativne društvene svečanosti. Dakle, slučaj fakovskog književnika, ukoliko je fakovac, i njegove publike, donosi posve određene prepoznatljive pomake u samom pojmu književnika i književne publike prema nečemu što bismo mogli nazvati figurom ili prizorom pisca *u odnosu* s figurom ili prizorom javnosti. Taj pomak s pisca ili publike kao definirnog entiteta prema samom “odnosu” ili *figuri relacije* više je implicitan i operativan u samom performansu i njegovim efektima nego što je eksplicitan (i, u konzekvenciji, eksplanatoran) u metaknjiževnom razumijevanju spisateljskog akta samih fakovaca, njihove osobnosti, adresata i svrhe pisanja itsl.¹⁵

¹⁵ Upućujem na zbirku *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003., ur. Milana Vuković Runjić, u kojoj su zastupljeni i neki od stalnih ili jednokratnih “fakovaca”. Premda priredivačica izdanja plete angažiranu osobnu i kulturalnu priču oko “tajne zanata”, svrha izdanja je očigledno komercijalno recikliranje otrcane pseudomistike “književnog genija”: sabrani prilozi su velikim dijelom posve banalni (kao i sama pretpostavka tajne) i uglavnom neinformativni o tematici koja nas ovdje interesira. Na jedina dva medijsko-teorijski interesantnija teksta, koja ujedno predstavljaju i odmak od “tajne” različitog stupnja, osvrnut ću se opširnije u završnom dijelu ovog teksta (III. 3).

U vezi s time, za razumijevanje kategorije javnosti u ovom slučaju potrebno je napose izbjeći poistovjećivanje pojma “FAK” u značenju “festivalско-scensko čitanje književnih djela” s uvriježenim i institucionaliziranim pojmom “književna večer” ili “susret s piscem”. Ovaj potonji podrazumijeva ciljanu skupinu odlikovanih “amatera”, tj. više-manje kvalificiranih i predanih ljubitelja književnosti ili kulturne publike, bilo da je to akademski obrazovano građanstvo (poput publike nekadašnjih “Književnih petaka”) ili niži, ali masivan socijalni sloj posebno senzibiliziranih laika. O tome svjedoči npr. iskustvo kultiviranosti običnih “socijalističkih trudbenika” za visoke umjetnosti, u kojemu su pojave poput “kulta pjesništva” vrijedile i kao oblik političkog disidenstva, kao u bivšem SSSR-u.¹⁶

¹⁶ Za tu istu usku vezu između pisca-čitača i njegovih čitatelja-slušaca u uvjetima kapitalističke komercijalizacije književnosti koja graniči s masovno-psihološkim fenomenom međusobnog suproizvođenja u novu stvarnost, razmnožavanja i ekološkog održanja usp. Manguel (str. 269): “Čitatelji očekuju da će postati dio umjetničkog postupka za vrijeme autorova čitanja na književnim festivalima u Torontu, Edinburghu, Melbourneu ili Salamanki. Neočekivani, neisprobavani događaj koji će se pokazati nekako nezaboravnim, može se dogoditi, nadaju se, pred njihovim očima, čineći ih svjedocima u trenutku stvaranja – što je užitak koji sebi nije mogao priuštiti ni Adam – kako bi odgovorili s “da”, kad ih netko u njihovoj brbljavoј starosti bude zapitao, kao što je Robert Browning jednom ironično zapitao: “A jeste li nekada vidjeli Shelleyja u naravi? [...] Najbolji književni festivali, na najuspješnijim javnim čitanjima, autore istovremeno čuvaju i razmnožavaju [kao ugrožene vrste]. Čuvaju ih jer im ulijevaju osjećaj (kao što je Plinije priznao) da imaju publiku koja pridaje važnost njihovom radu; čuvaju ih, u najgrubljem smislu riječi, jer ih plaćaju (za razliku



Takva instanca književne “javnosti” počiva na, uvjetno rečeno, paradoksu “elitizma baze”, odnosno, na fenomenu elitne duhovne kulture postavljene u javni, više-manje akademski ili više-manje pučki prostor “javnih tribina” (velegradskih, malogradskih ili pak tvorničkih); u tome modelu zadrženi su hijerarhijski odnosi snaga (visoka kultura kao nadgradnja naspram popularne razine), ali su postavljeni u kritički i rizičan kontekst, koji je demokratski u elementarnom političkom smislu riječi. Naime, to je prostor u kojemu čak i uz jaku izražajnost svijesti o elitnom *porijeklu* književnosti (elitnom barem u smislu ekskluzivnosti talenta), uz očitu prevlast kulturalizatorske namjene i manifestacije i uz prevlast organizacijskog-institucionalnog momenta u događanju književnosti, nitko ne može spriječiti (čak ni fizički) pojavu onog ekscesa koji poznajemo kao intervenciju “ludih mjesnih genija”, onih takozvanih nerealiziranih pjesnika koji se redovito pojavljuju u takvim prilikama.

Ta pojava je, čini se, samo prividno kontingentna. Ona je više inherentni rizik socijalizacije elitizma koji proizlazi iz njezine otuđene socijalne stvarnosti i, s druge strane, iz neprevladive upućenosti na to da bude poruka drugima. Naime, tzv. ridikuli samo su izokrenuta, ali pripadna druga strana elitizma same književnosti; točnije, oni su otjelovljenje njezine druš-

od Plinijeve sudbine) za njihov trud; a razmnožavaju ih, jer pisci rađaju čitatelje koji opet rađaju pisce. Slušatelji koji kupuju knjige, nakon čitanja, umnožavaju čitanje. Autor koji shvaća da on ili ona možda pišu po praznoj stranici, ali da barem ne govore praznom zidu, može biti ohrabren tim iskustvom i nastaviti pisati.”

tvene istine: ridikul je, premda egzotičan, ipak svakodnevn, prosječni lik samog “uzvišenog pjesnika”, onoga istog kojemu je po definiciji i implicitno dopušteno pravo na luđaštvo/zanos, upravo na “pjesnički habitus” entuzijazma, sve dok je ono socijalno kontrolirano, tj. dok je intimno, ispravno sublimirano (tj. u službi književnosti) i, konačno, dok nam isporučuje svoje lijepe estetske proizvode. U protivnom, ekscesivan zanos izaziva društveni zazor i neodobranje kad se “autentično čudaštvo” umjetnika okreće izravno protiv društva. No, s druge strane, “zanesenjaštvo” je unutrašnja mogućnost “propalosti” same književnosti.¹⁷

Fakovska javnost nije tako postavljena, premda se njezina publika stvara na sličan način, po apelu. No, ako bolje promotrimo, fakovska publika je kao književna publika zapravo stvorena *ad hoc*, iz mase koja je prethodno disponirana (ili može biti disponirana) na drugačiji način: ona je obično već u groznici subotnje večeri, dakle kao publika koja će “uz cugu”, u normalnoj socijalnoj atmosferi nekog kluba ili pivnice, poslušati književni uradak nekog pisca od njega samoga, a za to nisu potrebne nikakve pripreme. Jedini organizirani, ne-sponzani moment na tome događanju književnosti samo je to da či-

¹⁷ Usp. Manguel (str. 259): “Horacije se žalio da obrazovane čitatelje više ne zanimaju stvarni stihovi nekog pjesnika ‘već su sav svoj užitak prenijeli iz uha na isprazna zadovoljstva oka’ [...] Marcijalu je toliko dodijala gnjavaža nadripjesnika, koji su gorljivo željeli čitati naglas svoje stihove da se potužio: *Pitam vas, tko može izdržati te napore?! Čitate mi dok stojim,/ Čitate mi dok sjedim,/ Čitate mi dok trčim,/ Čitate mi dok serem*” [Martial, Epigrammata III, 44].



tač ne može biti bilo tko iz publike već netko sa statusom pisca-profesionalca prisutnog *in corpore*.

U tome je sadržana ključna točka koju sam prethodno najavio. Za ovaj tip javnosti konstitutivna je *scena* sa svojim inventarom izravne komunikacije, dakle *medijska logistika*, a ne više to da publika bude približno adekvatno obrazovana, a najmanje to da prethodno u izolaciji pročita neko djelo nastupajućeg pisca ili bilo koje književno djelo. Publika se konstituira na licu mjesta iz čistog interesa za sam događaj na sceni “birca”, a za taj interes dovoljna je i prosječna obrazovanost kino-publike, ona je minimalan, nužan i dovoljan uvjet, iako nipošto ne isključuje više oblike obrazovanosti. U tome je njezina demokratičnost i ujedno, formativni (obrazovni) karakter, premda je primarno riječ o interesu za socijalnim oblikom zabave; njezin će subjekt bez problema pristati na to da se u programu dotičnog mjesta umjesto jedne forme umjetničke zabave konzumira drugi oblik, da se na mjestu glazbenika pojavi književnik-čitač; on zauzima (ili stvara) scenu na isti način i u istoj mjeri na koji bi je zauzela neka druga instanca umjetničkog zabavljenja.

Drugim riječima, književnik nastupa kao “zanimator”, odnosno, organizator ili sakupljač/sabirač neiskorištenog interesa javnosti ili potencijalnog interesa za više oblike zadovoljenja osim samog subotnjeg izlaska ili samog pića. Pisac se pojavljuje kao kontingentni kulturni dodatak zabave, kao pjevačica, ali zato sav ostali scenski inventar takvoga događanja književnosti, uključujući publiku, postaje ne-kontingentni, konstitutivni dio scene. On je medijska aparatura književnosti-na-djelu koja zauzima mjesto “sadržaja”.



Upravo to je dobitak iz usporedbe FAK-a s klasičnom književnom večeri. Čak ako kod publike i postoji neko specifično očekivanje usmjereno na književni *happening* a ne neki drugi (umjetnički ili neumjetnički) oblik zabave, to je očekivanje minimalno utoliko što je usmjereno na nastup pisca, na njegovo samo-izvođenje, a ne primarno na sâmo književno djelo; ono ne obavezuje na prethodnu poznatost ili kompetenciju za književnost.¹⁸ Premda je, rečeno s Foucaultom, područje diskursa maksimalno otvoreno, ipak nikad neće doći do “zamjene uloge govora i slušanja”. Naime, klasična scena književne večeri i režirana blizina pisca i čitalaca, sad je pretvaranjem pisca u *čitača* vlastitog djela i pretvaranjem čitaoca tuđeg književnog djela u *slušača* vlastitog piščevog glasa dovedena do takvog stupnja smanjenja razlike između dviju diskretnih instanci da se može tvrditi kako “književno djelo” zapravo nastaje tek tu na sceni, iako je već pripremljeno i “samo” se čita. Ujedno, čini se da samo takva struktura scene može proizvesti realnu iluziju novog efekta a da ne moramo govoriti o poništenju granice između producenta i recipijenta. I jedan i drugi dio su logističke strukture koja ih transcendiraju. Upravo to je genuina medijska struktura u FAK-u, koja se daje razumjeti kao medijska “figura apsoluta” (Baudrillard), i nigdje u polju književnosti to srastanje diferentnih veličina, pisca i publike, u instantano prisustvo nije toliko objektivno

¹⁸ Usp. Foucault: “Sva područja diskursa nisu jednako otvorena i prohodna; neka su izrazito zaštićena (diferencirajuća), dok se druga čine otvorenima za gotovo sve vjetrove i bez prethodnog ograničenja na raspolaganju svakom govornom subjektu” (isto, str. 127).



socijalna kao tu. Svugdje drugdje, probijanje granice između producenta i recipijenta umjetničkog djela stvar je *prethodne* teorijske interpretacije ili ideologije; ovdje je ona dana logističkim okvirom (tzv. subkulture) društvene scene. No, njezin “subkulturni” status (što ga još sugerira raniji koncept FAK-a kao “alternativne književnosti”) sastoji se samo u tome što je publika ta, a ne mjesto ili institucija umjetnosti, koja odlučuje do koje mjere će prihvatiti ekskluzivnost i elitni društveni karakter izvođača. Po tome je “fakovska scena”, za razliku od klasične književne scene ili koncertne dvorane koja štiti i najlošijeg izvođača, radikalno demokratska ali samo prividno diskurzivno otvorena. Za položaj publike konstitutivno je to da svoje vrednovanje izvedbe može izraziti ne samo aklamacijama ili protestnim napuštanjem mjesta izvedbe, nego i izravnom intervencijom na sceni. Ali, premda je demokratskošću scene smanjena prostor diferenciranja između kontroliranih slušača i nekontroliranih, potencijalnih ridikula, svaka intervencija nužno zadobiva karakter pokušaja pristupanja “društvu diskursa” i “prisvajanja tajne” jer sadrži pokušaj zamjene uloga slušanja ulogom govora, zamjene koju je sam pisac već izvršio. Na toj sceni-s-publikom u istoj razini potvrđuje se ili pada jedan simbolički, institucionalno uspostavljeni društveni konstrukt zvan “pisac”.

Ona stoga na poseban način ne samo da ne isključuje pojavu ekscesivnih slučajeva “nepripadnih” ili “ridikula”; štoviše, ona ih nesvjesno uključuje, odnosno, ona računa s time da je svaki član publike prethodno već instanca figure ridikula, potencijalni pisac, no njega od provale ridikulizma čuva ili kontrolira strukturna otvorenost scene; on se ne mora uspinjati do pi-



sca, pisac je sišao do njega u svojstvu zabavljača. Premda takva struktura odnosa na sceni implicira i donosi niz “demokratizatorskih” efekata, osobito u liberalizaciji ukusa, o čemu svjedoče metaknjiževne rasprave o ukusu u Cervantesovu *Don Quijoteu* (I, 34) između svećenika, krčmara i njegove kćeri, o granici demokratičnosti piščeva čitanja govori sljedeća opservacija:

“Kao što je Plinije točno primijetio, čitanje u javnosti bilo je izvedba, čin u kojemu je sudjelovalo cijelo tijelo i bilo izvrgnuto pogledima drugih. Autor koji javno čita – onda kao i danas – ispunja riječi određenim zvukovima i izvodi ih određenim pokretima. Takvo izvođenje daje tekstu ton koji (pretpostavlja se) autor ima na umu u trenutku njegova stvaranja, pa tako pruža slušatelju osjećaj da je blizak autorovim namjerama. Ono također daje tekstu pečat autentičnosti. Ali u isto vrijeme, autorovo čitanje iskrivljuje tekst, poboljšavajući ga (ili osiromašujući) interpretacijom [...] Kada se neki tekst čita u javnosti, njega ne određuje isključivo odnos između njegovih unutarnjih osobina i onih pristrane, uvijek drugačije publike, jer članovi te publike više nemaju slobodu (kao što bi je imali obični čitatelji) da se vraćaju, ponovno čitaju, odlažu čitanje i da tekstu daju vlastitu konotativnu intonaciju. Umjesto toga, tekst postaje ovisan o autoru-izvođaču koji preuzima ulogu čitatelja-čitatelja, pretpostavljeno utjelovljenje svakoga člana očarane publike za koju se čitanje obavlja, poučavajući ih kako čitati. Čitanja samih autora mogu postati potpuno dogmatična.”¹⁹

¹⁹ Manguel, str. 262–263.



2. Dijalektika izvedbenog čina

No, koliko god publika bila konstitutivna za scenu izvođenja književnosti, ta se konstitutivnost odnosi na medijski aparat izvedbe. Ona nipošto ne briše razliku između pisca kao zasebnog (izdvojenog) producenta književne riječi i publike kao recipijenta. Naprotiv, upravo takva inscenacija književnosti održava tu razliku u njezinu medijski prepariranom, i zato elementarnom, nesvodivom obliku: ništa ne pasivizira recipijenta tako uspješno do statusa slušača kao glas izvođača, koliko god se slušač zabavljao. Recipijent je apstraktni slušač, ovisan o izvođačkim sposobnostima čitača.²⁰ No, pisac u pravilu, osim iznimno, nije niti izvježban čitač niti recitator, niti spiker, a najmanje glumac, pjevač ili sl. To su sve poželjne i nužne izvođačke sposobnosti za uspješnu estetsku recepciju estetskog proizvoda rečene vrste. Te su izvođačke sposobnosti s jedne strane tako rijetke da, kad bi se “stekle” kod nekog pisca, tad bismo nužno imali drugi slučaj: ne pisca koji čita nego autora-izvođača (poput kantautora), *showmana* ili komičara.

Prvi paradoks performansa sastoji se otud u tome da artistska uspješnost izvedbe suspendira identitet *pisca* i prevodi ga u nešto drugo. To doduše djeluje kontraintuitivno, pisac ne

²⁰ Još jednom Manguel (str. 134): “Radilo se o benediktinskim samostanima ili zimskim sobama kasnoga srednjega vijeka, renesansnim krčmama i kuhinjama ili salonima i tvornicama cigara devetnaestoga stoljeća – čak i danas, kad slušamo s kasete kako neki glumac čita knjigu dok mi vozimo niz autocestu – ceremonija čitanja, bez sumnje, lišava slušatelja one slobode koja je svojstvena činu čitanja – izabiranja tona, naglašavanja, vraćanja na najomiljeniji odlomak [...]”



prestaje biti piscem ako postaje dobar izvođač svoga teksta, naprotiv, čini se prije da uspješnost izvedbe nadograđuje i nadopunjuje njegov lik, značenje i osobnost u našim očima. No, nije riječ o kumulativnim karakteristikama osobe i spoznajama o tome, nego o instantanoj strukturi odnosa sila ili “uloga” koje u vremenu nastupa na sceni (dakle upravo dok pisac čita odn. govori) ne djeluju sukcesivno i kooperativno već trenutno i kompetitivno. Kompetencije ili pojedinačne konkretne sposobnosti pisca (spisateljstvo, recitiranje, gluma, pjevanje, ples itd.) javljaju se kao uloge u izvedbi zato što se prema samoj izvedbi ponašaju kao što se elementi jezika (riječi kao dijelovi neke paradigmatičke cjeline) ponašaju prema govornom procesu: poput riječi, one stupaju na linearnu, dijakronijsku scenu lanca tako što samim svojim stupanjem potisnu ili suspendiraju neki drugi element jezika. Ako je odnos sposobnosti čitanja i drugih performativnih sposobnosti (artikulacija, ton, gestikulacija i govor tijela općenito) kooperativan, sukcesivan i metonimijski, odnos sposobnosti pisanja supstitucijski je ili metaforički prema cijeloj toj klasi sposobnosti. U trenutku piščevog čitanja svoga djela na sceni, pisac kao autor svoga teksta posve je nevidljiv, on je samo epistemička veličina u sjećanju recipijenta. Drugim riječima, premda postoji kontinuitet između sposobnosti spisateljstva i izvođenja utemeljen na *kontiguitetu* unutar konkretne empirijske osobe, stvarnost performansa počiva na supstituciji jedne sposobnosti drugom, a *jamstvo* kontinuiteta eksterno je, ono leži na recipijentu. Pisac je prenesen-otuđen čitačem, konstitutivno odsutan poput doslovnog značenja u metafori ili denotativnog značenja u kono-



taciji. Taj moment ću kasnije nazvati “nultim” stupnjem medijalnosti ili čednom golotinjom FAK-a.

Za taj moment suspenzije retoričkog, estetskog, scenskog obilja izvedbe u jednoj točki koja sama više nije (samo) umjetnička-estetska nego moralna, ali još uvijek tjelesna, karakterističan je jedan navod kod Plinija:

“Dva glavna pomagala, tj. oči i ruke, zauzeta su mu time što drži tekst. Stoga su govorničke vještine bile bitne. Hvaleći jednoga čitatelja za njegovu izvedbu, Plinije [Ml.] je zabilježio da je ‘pokazivao prikladnu svestranost u dizanju i spuštanju tona i istu umješnost prelazeći od uzvišenijih tema na prizemnije, od jednostavnih na složene, ili prelazeći od lakših predmeta na ozbiljnije. Njegov divno ugodan glas značio je još jednu prednost, a još ga je poboljšavala njegova skromnost, njegovo rumenilo i nervoza, koji uvijek čitanju pridodaju malo šarma. *Ne znam zbog čega, ali stidljivost bolje pristaje nekom autoru od samopouzdanja*” (Manguel, str. 260, kurziv moj).

Plinijevo “ne znam zbog čega, ali stidljivost bolje pristaju nekom piscu od samopouzdanja” odnosi se na akt javnog nastupa i pogađa točno u naš središnji problem: *ne-stidljiv pisac, dobar izvođač, ne postaje tek dobar glumac nego glumac koji predstavlja pisca, odnosno osoba koja glumi samu sebe*. Tu svijest o glumi, tuđoj ulozi, o glumljenju samoga sebe, odavanju-prikazivanju unutrašnjosti čina pisanja kroz vanjštinu čitanja, gestikulaciju, dočaravanje, samo-izdavanje Plinije Ml. prikazuje u još doslovnijem obliku otuđenja ovako:

“Planiram organizirati neformalno čitanje za nekolicinu prijatelja [...] i mislim upotrijebiti jednoga od svojih robova. [...] nije dobar čitatelj, ali mislim da je bolji od mene, samo da ne bude previše nervozan ... *Pitanje je: što bih ja trebao raditi dok on čita? Sjediti mirno poput gledatelja, ili činiti ono što neki rade i slijediti njegove riječi oponašajući ih svojim usnama, očima i pokretima?*” (Manguel, str. 261, kurziv moj.)²¹

Otud, spomenuti paradoks suspenzije identiteta u trenutku njegova najsublimnijeg ostvarenja postaje uočljiviji iz obrnute perspektive, tek kad dopustimo koegzistenciju i nadopunjavanje sposobnosti spisateljstva i izvođenja u jednoj osobi: da bi pisac bio dobar (i zabavan) čitač svojih radova, on mora čitati artistički.²² To pak prije svega znači da mora “*krivotvoriti*” akt

²¹ Tu nedoumicu Manguel duhoviti komentira “Ne znamo je li Plinije te noći pružio svojoj publici jednu od prvih plejbek izvedbi u povijesti” (isto), no ona je dramatičnija nego što se čini; ona izražava samu strukturu otuđenosti i izvor nelagode ili “stida” od moći, strukturalni izvor društvene “hipokrizije” pisca, koju različiti pisci različito interioriziraju i različito njome ekonomiziraju. Za slučaj najistaknutijeg hrvatskog pisca novije generacije, Miljenka Jergovića, upućujem na svoje publicističke intervencije u Forumu Slobodne Dalmacije “Pisci se uzdižu, zar ne?”, “Kad pisci marširaju”, “Demokratski udar Gongga” (v. *Tranzitorij 2007*, tekstovi 41, [35a], 23); za predkontekst usp. također “Goli, čupavi i pisci” te “Književna republika Blitva” (isto, tekstovi 12 i [12a]).

²² Taj unutrašnji rascjep u samoj pojavi pisca-na-sceni ima karakteristike dvojnosti koju izražava Rousseauova figura razlike između “propovjednika-govornika” – autentičnog, iskrenog i odgovornog koji predstavlja jedino samoga sebe – naspram “glumca” – neautentičnog, neiskrenog i neodgovornog koji je najhimeričnije biće upravo onda kad je najbolji – o kojoj raspravlja Derrida u zaključnom dijelu “Gramatologije”. (Usp.



čitanja, odnosno da mora pojačati svoje “metaforičko stanje” i *glumiti čitanje* na isti način na koji glumac glumi čitanje da bi ono u svijetu gledalaca djelovalo uvjerljivo a u glumljenom svijetu izgledalo stvarno. Loš glumac ometa prirodnost predstave. Posljedica te scenske prisile za pisca je ta da nužno probija granicu medija u kojemu je konstituiran u svojoj autentičnosti kao čitajući pisac. Njegovo produciranje scenskog djela kao umjetničke činjenice (artefakt) pretvara se, zbog navedenih ograničenja, u scenski rad kao semiotičku činjenicu ili “semiofakt”, čija je estetska vrijednost unaprijed ograničena iz imanentnih razloga. Upravo to je čini genuino medijskim fenomenom u naprijed naznačenom smislu.

Naime, to su upravo one sretne okolnosti kad glumac u nekoj sceni (ili recitalu) drži knjigu pred sobom iz koje čita tako virtuožno da je posve svejedno da li u tom trenutku bere/čita slova ili ne, jer već u sljedećem trenutku on taj tekst nastavlja izgovarati bez gledanja u knjigu, reproducira tekst kroz izvođenje glumačkog akta koji sad jednokratno proizvodi nov

De la grammatologie, Paris: Les Éditions de Minuit, 1967 (2002), II. dio, pogl. 4. “Du supplément à la source: Théorie de l’écriture”, osobito “Le théorème et le théâtre” i “Le supplément d’origine”, str. 428–445). Da bi zadržao identitet, naš pisac-čitač osuđen je na tu dvojnost, i to u izvrsnom obliku: njegovo samo-predstavljanje himerična je autentičnost govorništvu i autentična laž glumljenja. Rečeno Derridinim žargonom, samom strukturom scene pisca-čitača rad “diferancije” doveden je do suspenzije u figuri “apsolutne auto-reprezentacije”: pisac se javlja u “teatralnoj” autentičnosti, on svojom gestom čitanja glumi-igra-izvodi samoga sebe. Posljedica toga je da, za razliku od glumca, ne može izbjeći odgovornost za tu identifikaciju s “lutkom publike” (str. 431).



umjetnički tekst, oslonjen na glas, mimiku i (eventualno) onaj višak koji se zove virtuoznost, genijalnost, jednkrotnost date izvedbe, “nesvodiva individualnost” itsl. Ako se to desi kod pisca, to je sretna okolnost, pitanje dodatnih talenata, sposobnosti itsl.; svatko će hvaliti takvo što, ali to nije konstitutivno za piščevo javno izvođenje književnosti. Njegov minimalni i maksimalni, nužni i dovoljni uvjet sastoji se samo u činjenici da pisac čita svoje djelo, u prostorno-fizičkom kontekstu koji osigurava identitet dviju osoba, autora i izvođača, dakle u ukidanju diferencije koja je uvjet za pojavu funkcije reprezentacije.²³

Otud, piščevo čitanje vlastitog prethodno pripremljenog teksta vodi iz imanentnih razloga samog izvođenja prekoračenja vlastite granice gdje on sam postaje nešto drugo ili nešto dodatno što bitno mijenja njegov identitet. Ono estetsko, materijalno postaje “opasan višak” – u smislu “opasne dopune” (Derrida) – premda je konstitutivno za izvedbu čitanja vlastitog djela. Štoviše, upravo je mogući artistski domet ono što ga de-autorizira dajući mu drugi socijalni (pa i osobni) identitet. U takvom postavu, “pisac” se u svome autentičnom obliku pojavljuje tek kao apstrakcija od svih mogućih ili stvarno postignutih artistskih efekata, tamo gdje je njegov akt čitanja oslobođen svake druge umjetničke nadgradnje, ograničen na akt glasovne re-produkcije teksta koji je akt auto-produkcije pisca kao kulturne ustanove. Ona je etička u rousseauovskom smislu.

²³ Ovo je, kao što ću kasnije pokazati, strukturni uvjet mogućnosti za primjenu McLuhanova modela (“apsolutnog”) medija na književnost.



O toj podvojenosti estetskog i etičkog, glumljenog i autentičnog, na poseban način govori slučaj Charlesa Dickensa, koji je bio estradna zvijezda u Engleskoj u zlatno doba autorskog čitanja, kakvo je bilo cijelo 19. stoljeće, zbog svoga talenta i opsjednutosti amaterskom glumom:

“Dickens je bio mnogo profesionalniji izvođač. Njegova inačica teksta – ton, naglasak, čak i ispuštanja i dodavanja kako bi priča više odgovarala usmenom iskazu – svakome je davala na znanje da će to biti jedino i isključivo tumačenje. To je postalo razvidno na njegovim slavnim čitalačkim putovanjima. Prvo veće putovanje, koje je započelo u Cliftonu a završilo u Brihtonu, obuhvaćalo je osamdeset čitanja u više od četrdeset gradova. ‘Čitao je u robnim kućama, dvoranama, knjižarama, uredima, predvorjima, hotelima i toplicama.’ Za visokim pultom, a kasnije za niskim, kako bi mu publika bolje vidjela pokrete, on ih je usrdno molio da stvore dojam “male skupine prijatelja okupljenih da čuju priču.” Publika bi reagirala onako kako je Dickens želio [...] Taj se učinak postiže teškom mukom. Dickens je barem dva mjeseca radio na svom izgovoru i pokretima. Pisao je o svojim reakcijama. Na rubovima svojih “knjiga za čitanje” – primjeraka svojega djela koje je izdao za ta putovanja – zabilježio je sebi podsjetnike kakav ton upotrijebiti, kao na primjer “Veseo ... Ozbiljan ... Patos ... Tajanstven ... Brzo”, kao i pokrete: “Kimnuti ... Poanta ... Drhtati ... Pogledati uokolo užasnuto...”. Odlomke je prepravljao prema učinku koji su postigli u publici. Ali, kao što bilježi jedan od njegovih životopisaca, “on nije glumio prizore, već ih je nagovještavao, pobuđivao, oponašao. Drugim riječima, ostao je čitatelj, a ne glumac. Bez manirizma. Bez izvještačenosti. Bez prenemaga-

nja. Nekako je stvarao začuđujuće učinke pomoću samo njemu svojstvenih sredstava, kao da su sami romani govorili iz njega. Nakon čitanja, nikada nije dopuštao pljesak. Naklonio bi se, napustio pozornicu i promijenio odjeću, mokru od znoja” (Manguel, str. 269).

Zaoštrano rečeno, pisac-čitač se rađa iz podloge na kojoj je nastupila smrt estetskog ili iz progresivne suspenzije aparata reprezentacije. Međutim, suspenzija ne može biti konačna i otud potječe “stid” zbog gubitka skromnosti odnosno stid zbog *ogoljenja neke druge uloge*.²⁴ Autentičnost i autonomnost pojave pisca hrani se nečim drugim, ali ona je nužno samo efekt ekstremne redukcije kako artizma izvedbe tako i svakog složenog performativnog aparata. To je upravo ono puko i doslovno držanje teksta u ruci, prikovanost očiju i glasno čitanje, tj. teatralna gesta *gledanja u tekst i glasovna reprodukcija* napisanog teksta. (Ovo važi za prozne tekstove i djelomice za poeziju.) Pisac koji čita pokazuje se tako kao samoponavljanje pisca koji je pisao, kao (spontano anti-derridijanska) scena u kojoj glas pisca pokušava nadomjestiti prvenstvo pisanja ili “izvorni supstitut”. Na toj sceni unutar scene, na sceni čitanja unutar scene festivala, svaki drugi aspekt performativnog

²⁴ No, o pozadini te skromnosti i stidljivosti, koja povezuje detaljnu razradenost izvedbe i autosuspenziju uživanja u tome “opasnom višku” rječito govori sljedeći detalj (Manguel, str. 267): “Pišući svojoj ženi, Catherine, o čitanju svoje druge božićne priče, “Skladne zvonjave”, likovao je: “Da si samo vidjela Macreadyja prošle noći – kako otvoreno jeca i plače na sofa, dok sam ja čitao – osjetila bi (kao što sam ja osjetio) što to znači imati Moć” – Manguel dodaje komentar Dickensova biografa: “Moć nad ljudima ... Moć njegova pisanja. Moć njegova glasa” (isto).



aparata javlja se prisilno kao materijalni medijski višak i kao estetski i teorijsko-ideološki preostatak, *superstitio*.²⁵ U nje-ga pisac kao pisac-čitač ne smije javno vjerovati ako želi po-stići (Dickensov) efekt autentičnosti pisca nasuprot glumca – izbjeći “manirizam, izvještačenost, prenemaganje” – tj. ako ne želi postati *hipokrit*. No, on je samo osuđenik na (dicken-sovsku) hipokriziju (ako ne i na cinizam) – na potajno, priva-tno uživanje laži svoje elementarnosti i skromnosti (nasuprot svijesti o “moći”) koja se u svome asketizmu ne može pojavi-ti bez estetskog viška i čitavog teatra od rekvizita koji indicira uživanje i, ujedno, stid od gubljenja identiteta kroz uživanje. Taj ću porno-moment na piščevu aktu javnog čitanja – pojavu pisca kroz proces izgaranja i znojenja tijela glumca – slijediti dalje pod vidom medijskog.

²⁵ *Superstitio* ovdje koristim u etimološkom smislu: višak vjerskog tu-maćenja svijeta nad pukim izvođenjem kulta, nad čistom kulturnom prak-som; to je razlika između grčke i rimske religije, ona prva sadrži teologiju a druga samo praksu. U kontekstu FAK-a taj izraz postaje posebno funk-cionalan u tom smislu da tzv. stvarnosno-književno uvjerenje većine pripad-nika te skupine negira, eksplicitno ili implicitno, estetsko-teorijsku nad-gradnju književne produkcije za “knjižnice i police”. Ovdje već možemo vidjeti da stvarnosna književnost, kako je dana u samim djelima pisaca, svoju “nadgradnju” ili *superstitio* nalazi upravo u praksi izvedbe. U njoj je sadržana ideologija književne prakse o samoj sebi: iako ona sama želi izbjeći akademsku teoriju književnosti, poseže za njome kad teorija treba služiti kao faktor kontrole pristupa diskursu, kao sredstvo “prorjeđivanja govornih subjekata” u Foucaultovom smislu riječi. Takav zaplet predsta-vlja poznata afera oko sukoba “fakovaca i trivijalnih književnica” (V. Ru-dan i A. Čuline) koja je izbila povodom sajma knjiga u Puli 2004. Za kon-tekst i komentar upućujem na svoje priloge u Forumu Slobodne Dalmacije, “Vještice opet jašu” i “Četka za damina leđa” (v. *Tranzitorij 2007*, ese-ji 25 i 26).

III. FAK kao ideološki performativ

1. Glas i fenomen, ponovo: apsolutna autentičnost

Na ovoj se točki otvaraju najmanje dvije perspektive za fenomenološko reduciranje FAK-a na medijsku bit. To je, s jedne strane, perspektiva književno-teorijske ideologije, ili neutralnije rečeno, vjerovanja u smislu predanosti tzv. “stvarnosnoj književnosti”.²⁶ Druga perspektiva je – i to u najužoj vezi s prvim momentom, upravo kao derivati jedan drugoga – ono što sam u naslovu nazvao “nultim stupnjem medijalnosti” u ovakvom tipu književnog performansa. U čemu se on točno sastoji?

Odgovor na to pitanje dobit ćemo lako i jednostavno, premda ne i trivijalno, ako još jednom prizovemo *anti*-artističku na-

²⁶ Ovdje neću koristiti književnu pozadinu toga vjerovanja da bih njime objasnio fenomen FAK-a ili njihov performans, već obrnuto, da bih to vjerovanje objasnio preko samog čina ili performansa sa značajkama kulta kojim se uspostavlja i održava zajednica “pripadnika”, ma koliko čin bio “samo estetski” oskudan, zajednica privremena i ideološki nedefinirana a “scena čitanja” demokratska. Scena čitanja pretpostavlja implicitne ili apriorne, ali nipošto nužno svjesne, mehanizme pristajanja, makoliko oni bili nedefinirani. (Usp. Manguel, str. 134: “Budući da čitanje naglas nije privatni čin, izbor materijala za čitanje mora biti društveno prihvatljiv i čitatelju i publici.”) Taj moment ću nazvati ognjištarskim sindromom FAK-a.



rav piščevog čitanja. Dok tradicionalna, visoka književnost, osobito ona “lijepa”, unajmljuje glumca za čitanje, da bi kroz njegove izvedbene sposobnosti ostvarila svoju unutrašnju, estetsko-ideološku dimenziju (sublimnost, estetsku vrijednost, pedagošku funkciju, kulturološku funkciju socijalizacije elitnog itd.), fakovski stupanj medijalnosti pokazuje se “nultim” iz sljedećih razloga:

Prvo, i to je trivijalni smisao tvrdnje – zbog redukcije artizma na jednostavan čin doslovnog čitanja; ona nema estetsku, uzvišenu svrhu prenošenja (metaforiziranja) doslovne književnosti u viši doživljajni svijet ili uzvišeni poredak vrijednosti, kao što to radi glumačka izvedba lijepog umjetničkog teksta. Fakovsko čitanje ima fundamentalnu etičku funkciju da bude tu, među publikom kojoj se pisci osjećaju socijalno i kulturno pripadnima i čijoj zabavi žele pridonijeti na sebi imanentan, (navodno) ne-hijerarhijski i ne-reprezentativan način. Samo takvim činom tu-bivanja drži se/održava privremena scena književnosti, njezin jednokratni karakter. Jedino uzvišeno što joj možemo pripisati jeste pri-bližavanje stvarnosnog diskursa književnosti, a ne obećanje ili uznesenje u književni diskurs stvarnosti, a ponajmanje uzvišenje svijeta (u smislu “Verklärung”). Stvarnosni je diskurs književnosti (književnost kao dio “obične stvarnosti”) taj koji stvara scenu autentične svečanosti ili zajednicu slušača bez estetskog po-tuđenja.²⁷

²⁷ Na ovome mjestu čini mi se umjesno unijeti heideggerijansko čitanje u svrhu anticipacije. Smisao tubivanja je biti u onome “sluša se” kao obliku ljudskog bivanja-jednih-s-drugima koje nadomiješta ono izolirano “čita se” za sebe u svojoj pojedinačnosti. Slušanje je kolektivna zamjena



Drugo, fakovsko čitanje ne označavam nultim stupnjem medijalnosti ni primarno zato što je izvedba reducirana na glas; glas i slovo su u krajnjoj instanci jednakopravni i jednakoizvorni mediji artikulacije. Time, dakako, izazivam uvriježeni stav da zapadna teorijska tradicija počiva na eksplicitnom primatu glasa i dopunskom, sekundarnom (zapravo tercijarnom) karakteru pisma, što J. Derrida naziva “fonocentrizmom”. Otud, radi pojašnjenja smisla u kojem glasu dajem prednost “nultog stupnja” pred pismom, neka bude dopuštena sljedeća digresija koja će nas iz drugog rakursa iznova dovesti do FAK-a.

za idiotizirani oblik domaćeg, asocijalnog čitanja. To je dakako put u “se”, ali s obrnutim ulogom autentičnosti, kakav se javio kod samog Heideggera u poznatom “(za)okretu”. On označava raspon od ranog fenomenološkog Heideggera (1923–27.) u hermeneutičkog Heideggera prelaznog razdoblja prema ideologiji “narodnosti”. Neautentično kolektivno “se” iz *Bitka i vremena* zamijenjeno je autentičnim kolektivnim “Volk” u potonjim Heideggerovim bavljenjima Hölderlinom iz 1936., koja su, zajedno s kasnijim radovima o Hölderlinu (1941., 1943.), izraz njegova misanog “zaokreta” i ujedno znak političke bliskosti s nacionalsocijalizom. Usp. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, (1936–1968), u: Gesamtausgabe, sv. 4, ur. F.-W. von Hermann, Frankfurt a. M.: Verlag V. Klostermann, 1981. Za više prešutan nego priznat utjecaj Heideggerove fundamentalno-ontološke analize struktura tubivanja na Foucaultovu analizu “epistemičkih polja” i “diskurzivnih formacija”, za prigovor “frankocentrizma” u analizi humanističkih znanosti bez hermeneutike, usp. Manfred Frank, *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. (osob. 7. pred., str. 145). Za novije prijevode Heideggerovih radova iz fenomenološko-hermeneutičke (i uvjetno rečeno jezično-pragmatičke) faze usp. predavanja iz 1925. *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Zagreb: Demetra, 2000. (prev. i pogovor B. Mikulić) te *Fenomenologija religioznog života*, Zagreb: Demetra, 2004. (prev. i pogovor Ž. Pavić).

Kao kanonski tekst takovog shvaćanja važi jedan jedini, i to prvi paragraf Aristotelova logičkog spisa *Peri hermeneias*. Iako se čini da je to standardno tumačenje naslijeđeno od starije tradicije (Demokrit, pitagorovci) koje posve jednako važi i za Platona (*Fedar*), neki sistematsko-teorijski odlučujući ekskurzi u dijalozima *Državnik* i *Teetet* jasno pokazuju da kod Platona glasovi i slova imaju ravnopravan teorijski status, oni izražavaju jedni druge ('a' je [a]) pa se najčešće bez razlikovanja nazivaju elementima (*stoicheia*). Osim toga, ključna mjesta Platonove spoznajno-teorijske autokritike u *Teetet*u ukazuju na primat materijalnog jezičnog znaka, pisma, upravo u mentalističkoj koncepciji znaka (v. ekskurs o jeziku u *Teetet*, gl. 29-30): materijalni zapis (grafem, zvuk) je ono što omogućuje upis (*typos*, *semeion*) mentalnih sadržaja sastavljenih od osjetilnog (eksternog) i noetičkog (internog) materijala duše. (To potvrđuje kod Platona i "popularni" teorijski prikaz nekih nižih, semiotičko-epistemičkih, sadržaja izvedenih iz tzv. nepisanog učenja kako ih nalazimo u filozofskom ekskursu *VII. pisma*.) U Derridinom čitanju Platona²⁸, koje se primarno obraća Platonovoj kritici upotrebe pisma u filozofiji kao neprirodnog, u dijalogu *Fedar* te djelomice "paradigmat-skom" statusu slova u dijalogu *Državnik*, dijalog *Teetet* ostaje

²⁸ Usp. "La pharmacie de Platon", u *La dissémination*, Paris: Seuil 1972. Za širi prikaz teorijske situacije kod Platona upućujem na svoj tekst "Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje" u: J. Greco/E. Sosa, *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004., hrv. izdanje s dod. prir. B. Mikulić, str. 561–617, osob. II. Suvremena epistemologija i Platon, str. 571–584.



na rubu, gotovo posve izvan obzora razmatranja (v. samo tri sporadične reference, str. 168, 175), premda gramatološka teorija znanja pretpostavlja takvu “transcendentalnu” instancu “traga” koja povezuje pismo i zvuk. Koliko *Teetet* u Platonovu opusu povezuje dijaloge *Fedar* i *Državnik*, toliko se čini da mali “bizarni” ekskurs o “jeziku” kao “zajedničkom organu” koji povezuje (“silogizira”) osjetilno i noetičko, nedostaje kao sistematski član u Derridinom čitanju Platona i Rousseaua.

Ovdje, na slučaju FAK-a, tradicionalno načelo prvenstva glasa djeluje u posve izvrnutom obliku: slovo prethodi glasu. Tekst je napisan (tako je i kod recitiranja koje se oslanja na memoriju) a glas je taj koji reproducira slovo. Pored toga, scena čitanja sadrži i vizualnu, ikoničku, gestu čitanja, naime, držanje knjige i upravljenost pogleda na tekst. To nije samo još jedan medij u mediju, scena unutar scene, nego je vrlo teatralan (gledljiv, “prizorištan” ili pozoriš/t/an) moment koliko god bio neugledan, tako da puko čitanje ni u kom slučaju nije ni puko ili nulto. Fakovski semiofakt je složena tvorevina sazdana od nekolicine ikoničkih znakova ili gesta koji konstituiraju njegov medijski karakter.

Stoga, još jednom, što je u tome ili na tome bogatstvu simultano djelujućih, parataksički i hipotaksički poredanih instanci medija, navodni “nulti stupanj medijalnosti”? Nulto je samo to što fakovski performans u jednoj točki – upravo u glasu – negira i aktivno poriče ono što je uvjet njegove pojave, s čime računa i o čemu ovisi. To je fenomenalna suprotnost golog glasa kao geste – masovno prisustvo medija, u nekoliko krugova i nekoliko stupnjeva, od insceniranog medija samog



pisca (glas, pogled, knjiga), scenski prostor (podij, svjetla, mikrofoni), receptivni svijet slušača i njihovog uha, običnih, kvalificiranih, profesionalnih (kritičara-novinara) i njihova međusobnog promatranja, odnosno pogleda koji vide druge poglede, slušanja koje opaža slušanje drugih slušača, dakle od interakcije koja stvara posebnu sub-stvarnost unutar scene; konačno, od kamera, tv-ekipe i elektronskih slika i tona, plakata i usmene predaje sa efektima poznatosti, razvikanosti.

To su krugovi ili stupnjevi medijalnosti koji čine logistiku tehničke reproducibilnosti događaja ili performativnog čina. No, oni su usprkos svojoj složenosti i funkcionalnoj polivalenciji reducirani na status izvanjskog svjedoka ili pukog prenosnika vijesti o jednom činu koji se prikazuje kao *autentično* dan samo u jednoj točki, u glasu pisca koji na tome mjestu sustiže i prestiže slovo pisca (napisano djelo) u gesti zaposjedanja mjesta izvornosti. Kao da bi sav medijski aparat mogao postojati samo u toj jedinjoj točki, kao da ta točka glasa čini ishodište svih medijskih krugova, kao da ne zauzima svoje mjesto samo u odnosu na njih.

Ovakva restrukturacija polja medija koja uspostavlja *jedan* medij, glas, kao novu organizacijsku točku-ishodište u strukturi cijelog polja, ukazuje natrag na još uvijek aktualnu Aristotelovu analizu osjetilne zamjedbe kao mnoštva podudarnih-srodnih sastojaka strukturiranih u jedno 'iskustvo' koje čini naš pojam neke stvari; čak i jednostavni pojmovi poput boja predstavljaju složene diskurzivne jedinice (koje imaju dijakronu i sinkronu dimenziju, odnosno one su konglomerat uzastopnih ponavljanja istih podataka i istovremeno postojećih



sličnih podataka većeg ili manjeg stupnja razlike). U njima je dominantan onaj moment koji organizira ili imenuje cijelo polje. Taj model, koji je aktualan osobito sa stajališta hermeneutičke teorije percepcije, Aristotel objašnjava, kao što je poznato, u *Drugoj analitici* (*An. Post. B*, 19) pomoću metafore ratnog meteža, kad jedan član raštrkanog mnoštva (vojska u bijegu) staje i dovodi-do-stajanja dezorganiziranu jedinicu u nov početak-poredak (*arché*). Važnost toga Aristotelova strukturalno-dinamičkog modela u analizi konstitucije naših osjetilno-iskustvenih sadržaja neprocjenjiva je: te sadržaje izražavamo kroz “induktivne rečenice” (*lógoi epaktikoi*) općeg karaktera, koje opet izražavaju fundirajuće polazne “principe” (*archai*) u nekom epistemičkom području (bilo teorijskom bilo praktičkom). – Time dobivamo bitno drugačiji smisao izraza “arhizam medija”: on sad označava redukciju mnoštva medija na jedan, ishodišni, početni model (glas). No, njegova jednota je funkcionalna, organizacijska, a ne supstancijalna; on se pojavljuje kao nosilac (svjesnog ili nesvjesnog) akta rekonstitucije poretka i odnosa društvene moći u polju književnosti. Pored toga, ovdje možemo takoreći na jednom mikroslučaju prepoznati prijelaz jedne deskriptivne, “arheološke” analize u kritičku i dinamičku ili “genealošku”, u Foucaultovom smislu termina.²⁹ Pri tome *arché* označava porijeklo i udio moći jednog elementa, uvjet mogućnosti pojave jedne diskurzivne formacije, dakle unutrašnju funkciju poput kontrole:

²⁹ Usp. *Poredak diskursa*, nav. mj., osob. str. 132–135 (v. također i prethodnu diskusiju s bilj. 14 i 18).



“Pravilno oblikovanje diskursa može, u stanovitim uvjetima i do određene mjere, integrirati procedure kontrole (to se primjerice događa kad neka disciplina dobije oblik i status znanstvenog diskursa); i obrnuto, *likovi kontrole mogu se ozbiljiti unutar jedne diskurzivne formacije (mislim, primjerice, na književnu kritiku kao konstitutivni diskurs autora*” (Foucault, isto, str. 137, kurziv moj).

Osmotrimo li to na pozadini Foucaultove analize društva pisaca kao “društva diskursa” koje iznutra kontrolira pristup području diskursa ili nadzor nad stupanjem u diskurs, tad se književna kritika može pojaviti kao poseban poddiskurs koji predstavlja “lik” kontrole u čistom empirijskom obliku – poput stražara ili vratara (selektora) na sceni FAK-a.

Prije nego što pokušam pokazati do kraja u čemu se sastoji ta točka prevrata slova (napisanog djela) u glas kroz izvedbu čitanja, upozoravam još jednom na njegovu medijsku supstanciju ili strukturu scene kao medijskog aparata.

Nulti stupanj medijalnosti sastoji se dakle u paradoksu da se jedan i najjednostavniji materijalni medij, poput prirodnog glasa, prikazuje-pojavljuje kao apsolutna točka autentičnosti samo uz uvjet su-prisutnosti neautentičnog, suvišnog, supersticijalnog, odnosno, asketizam glasa u uvjetima medijske abundancije, koja nije estetska-artistička, nego upravo i samo medijska. Tu naime vidimo na djelu ponovo ne samo tzv. “Benjaminov paradoks” nevidljivosti faktora medijacije karakterističnog za odnos foto-medija i stvarnosti za razliku od slikarstva.³⁰ Vidi-

³⁰ “Thus for contemporary man the representation of reality by film is incomparably more significant than that of the painter since it offers pre-



mo također i ostvarenje McLuhanova načela instantnosti ili koincidencije akcije i reakcije, koja čini strukturu simultano-
sti novih medija i uvjetuje prevrat poruke u medij: svi nabro-
jani slojevi medija kao da su nestali u jednoj točki – u centru
od “žive” književničke riječi, jedinog medija-poruke, premda
su oni sami već medijska supstancija književne riječi bez koje
ova ne bi postojala. Time dolazi do realizacije i treći karakter
u McLuhanovoj analizi strukture medija: paradoks arhaizma
ili mitska forma svijesti u najrazvijenijem tehnološko-materi-
jalnom stupnju medija.

Taj se paradoks na slučaju FAK-a iznova javlja u izokrenu-
tom obliku. On se ne sastoji toliko u prethodno tematiziranoj
medijskoj oskudnosti ili amedijalnosti performansa; glas jest
medij, i nije nulti nego je u odnosu na tzv. mentalne reprezen-
tacije izraziv kao “0+1”; da bi bio apsolutno nulti, morali bi-
smo zahtijevati od pisca da šuti i drži samo knjigu, pa čak ni
to ne bi bilo “nulto” jer i slika, gesta, zaustavljeni pokret čini
barem proscenij ako ne i samu scenu reprezentacije, pa otud i
medij. Takvo što se može vidjeti kod šutljivih performer-a-
lekinina na gradskim trgovima, i upravo je šutnja izvođača, taj
nulti stupanj verbalne komunikacije, ono što proizvodi uzne-
miravajući – odbijajuću i ujedno očaravajući – učinak “više-
g” očekivanja u cijeloj buci i gunguli vašara književnosti. Da je

cisely because of the thoroughgoing permeation of reality with mechani-
cal equipment, an aspect of reality which is free of all equipment.” cit. pre-
ma Janet Woollacott, “Messages and Meanings”, u: *Culture, Society, and
the Media*, ur. M. Gurevitch et al., London/New York: Routledge, 1982
(1998), str. 91–111 (cit. str. 98).



“tajnovitost pisca” smještena prije na intersubjektivnoj relaciji pisac-čitalac (tj. čitač-slušatelj), kao relaciji specifičnog dobrovoljnog potčinjavanja radi neke više “sile”, nego u samom “biću pisca”, da je štoviše “genij pisanja” fantazijska tvorevina “genija slušanja”, sugeriraju i sljedeće opservacije koje iznova ukazuju na prethodno tematizirano transcendiranje artizma prema mistici oskudnosti:

“To je, djelomice, bilo ono zbog čega je Dickensova publika dolazila i ono što današnju publiku dovodi na javna čitanja: promatrati autorovu izvedbu, ne kao glumca, već kao pisca; čuti glas koji je autor imao na umu kada je stvarao neki lik; usporediti piščev glas s tekstem. Neki čitatelji dolaze zbog predrasude. Žele vidjeti kako pisac izgleda, jer vjeruju da je pisanje magični čin; žele vidjeti lice nekoga tko može stvoriti roman ili pjesmu isto onako kao što bi željeli vidjeti lice maloga boga, stvoritelja maloga svemira. Oni love potpise, gurajući knjige pod autorov nos, u nadi da će izaći s blagoslovljenim natpisom “Poloniju, s najboljim željama. Autor”.³¹

Paradoks je dan u samoj asketskoj formi medijalnosti kao *kon-tejneru* porečenog bogatstva medijalnosti. Njezinu bit čini *nesvjesno* ili *rad nesvjesnog*. Ono je sadržano u rascjepu koji se otvara iz asimetrije medijske oskudnosti i preobilja diskursa autentičnosti sadržane u formi prisutnosti pisca. Sama autentičnost – to je mjesto s kojeg govori pisac-u-piscu ili sama koincidencija *autora diskursa* (Foucault) i empirijskog pisca, i ujedno mjesto odakle dolazi istinska poruka poruke. Ta se au-

³¹ Manguel, str. 269–270.



tentičnost iskazuje ovdje kroz to da sav medijski aparat reprezentacije književnosti postaje suvišan, premda je on materijalni uvjet za pojavljivanje te autentičnosti. Otud je medij pisca – glas kao materijalni prenosnik čitanja i tekst produciran u tome aktu – poruka pisca koja je ontologička, jer izražava identitet ili akt samo-identifikacije (“Ovo tu sam ja, pisac-koji-čita”), i ona je etička, jer pisac-samočitač stupa na mjesto čitaoca i pretvara ga u slušača. Zato poruka pisca-čitača sa svoje strane postaje novim medijem, aparatom tvorbe i prenosnikom novog sadržaja koji nije reprezentiran u piscu-mediju-poruci. To tek otvara proces stapanja instanci pisca i čitaoca a nov sadržaj toga medijskog procesa jest događaj kolektivne ugone. Taj događaj je “arhajski” ili pra-izvoran i on je regresivan, i to iz imanentnih medijskih ili formalnih razloga a ne primarno sadržajnih.³² Štoviše, on se čini imunim na (ideološke) sadržaje jer je sâm tvorbeni moment ideološkog diskursa.

³² Za sadržajno-kritički pristup iz horizonta mlađe frankfurtske kritičke teorije usp. H. Heuermann, *Medien und Mythen*, 1994. (usp. naprijed bilj. 6). Kao alternativni model čini mi se produktivnijom Foucaultova “genealoška analiza” koja omogućuje povezivanje njegove distinkcije autor-pisac iz *Poretka diskursa* i instance “unutarjezičnog” govornog subjekta (“bića-u-jeziku”) u *Riječima i stvarima*; ona predstavlja objekt “želje za diskursom” (koji nije samo podređujuća formacija nego je također predmet podređivanja) i cilj aproprijacije empirijskih govornih subjekata “koji samo govore jezik”. Usp. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966., osob. poglavlje X. Les sciences humaines, ii-iii, “La forme des sciences humaines”, “Les trois modèles”, str. 360–378. (Za prijevod v. *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit, 1971. i Zagreb: Golden marketing, 2003.)



2. Sindrom mitske svijesti: novi ognjištari?

Najprije, fakovski je performans uživao gotovo nepodijeljene pozitivne simpatije kulturno zainteresirane javnosti pod zajedničkim nazivnikom “korisnosti za književnost, korisne i dobre popularizacije” itsl. Konsensus oko toga postoji još od antike i s time se nije nimalo teško složiti čak ako uzmemo u obzir jednako tako staro, antičko iskustvo da se budući naraštaji nisu složili s Plinijevim entuzijazmom i zaboravili većinu imena tih pisaca-izvođača od kojih se neki, pijani dok čitaju, smiju samima sebi otvarajući time posve drugi scenarij scene čitanja. Ono što više interesira sa analitičkog stanovišta nije popularnost kao izvanjski efekt književnog performansa, nego njegova *populistička* narav; on počiva na nečemu što ću uvjetno nazvati sindromom nesvjesne kulturno-ideološke regresije u arhajski oblik društvene komunikacije kroz medij književnosti i, kao derivat toga, stvaranje ugode u kulturi nasuprot modernističkom držanju kritičke distance spram cijele kulture iz jedne njezine točke. Drugim riječima, FAK je ime za nesvjesni društveni konzervativizam same forme reprezentacije književnosti: njegov oblik je performans kao društveni kult ili autoreprodukcija svjetovne svetinje.

Performans sadrži kao medij tendenciju regresije moderne književne kulture na usmenu. Ta regresija nije dakako dana u pukom aktu redukcije književnog teksta na glasovni performans; on je samo tehnički oblik reprodukcije umjetničkog djela, elementaran i prirodan, ali u tome smislu ona bi se u najboljem slučaju smjela nazvati recitalnom, a ne usmenom književnošću. Upravo to je točka koja ovdje interesira. FAK-



-performans markira svoju osobitu poziciju točno na razmeđu usmene i pismene književne tradicije koju je za antičko doba opisao Eric Havelock koji je doveo u pitanje tradicionalno strogo odvajanje dviju književnih kultura.³³ Havelock je na primjercima arhajske epske poezije dokazao prisustvo književnih postupaka karakterističnih za pisanu, klasičnu književnost, a još je i helenistička književnost, koja je postala u pravom smislu elitna, ekskluzivna, izolirana kultura visoko razvijene estetske osjećajnosti i privatnog osobnog uvida poput romantičke, dopuštala usmenu književnu kulturu; usmeno i pismeno se ne isključuju, Havelock to izrijeком smatra kolonijalističkom projekcijom (Havelock 1982: p. 9).

FAK-performans sadrži sve pozitivne strane te dvojnosti književnih kultura na prijelazu jedne u drugu, premda nije instanca usmene književnosti. FAK nije dakako oblik kulturne tranzicije od usmeno oblikovane riječi koja se čita u samoći i

³³ Za bliskost E. Havelocka s McLuhanom v. George Cook, “Mantic Marshall McLuhan: is the legacy the legend?” u: *The University of Toronto Bulletin*, Sept. 12, 1988, p. 7. Navod prema: Derrick de Kerckhove, “McLuhan and the Toronto School of Communication”, u: *Canadian Journal of Communication* (1989): 73–79 (www.mcluhan.utoronto.ca/article_torontoschoolofcomm.htm). Ovdje se referiram prvenstveno na zbirku starijih radova u Eric Havelock, *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton N. J.: Princeton UP, 1982. (V. također, *The Origins of Western Literacy*, Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1976; *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1986., hrv. prijevod: *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, Zagreb: AGM, 2003., prev. T. Brlek).



tišini, što je tranzicija koju Havelock tretira kao promjenu institucija; ako bolje pogledamo, riječ je o unutrašnjem prevrtu usmene produkcije u pismenu recepciju koja pretpostavlja i pismenu produkciju. Kod FAK-a je riječ o obrnutom procesu: o tranziciji riječi oblikovane više-manje u samoći i tišini u riječ koja se sluša kolektivno i saopćava/dijeli komunalno.³⁴ FAK-performans posreduje, barem po inherentnoj intenciji, socijalno-komunikacijski karakter *orijentacije na drugog* koji karakterizira izvornu usmenu književnost. To je danas dobrodošao demokratski dispozitiv književne kulture, i ujedno glavni prigovor na račun solitarne književnosti koja navodno nikad ne može nadoknaditi jaz između pozicije autora, zatvorenog u svoju privatnu osobnost, i kolektivne javnosti recipijentata koja je još jednom, sa svoje strane, podijeljena na anonimnu kolektivnost i privatnu pojedinačnost čitalaca. No, kao

³⁴ Za tehnološki vid te “samoće” pisca i aure “tajanstvenosti” samog čina stvaranja usred halabuke socijalnog svijeta oko njega vidi autoportret Miljenka Jergovića pod karakterističnim deziluzionirajućim i ujedno remistificirajućim naslovom “S nogama na stolu i tastaturom u krilu” (u: Milana Vuković Runjić (ur.), *Pisci o pisanju*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003, str. 53–57). Pri tome je riječ samo o doslovnom položaju tijela u kojemu medij nema nikakve konstitutivne veze s procesom mišljenja; ono se za toga pisca odvija kao posve nezavisan (prethodni ili naknadni) tok misli – uz “pranje suđa” ili “vožnju autom” itsl. Suprotno takvome shvaćanju “kreativnog pisanja”, koje s jedne strane prividno nepretenciozno ponavlja ideologem mistične neuhvatljivosti osobnog talenta, a s druge strane konzervativno (“mentalistički“) vjeruje da su medij pisanja i njegova logistika posve slučajni u odnosu na mišljenje kao privatni psihološki proces osobe, bez ikakvog odnosa posredovanja, stoji jedan drugi model shvaćanja medijskog procesa pisanja koji ću prikazati u završnici teksta.



što je druga strana autentičnosti pišćeva čitanja-svjedočenja svoga vlastitog djela dogmatičnost i autoritativnost interpretacije, tako sad ovdje vidimo sljedeće: prijelaz iz solitarnog akta pisanja u komunalnost saopćavanja ne razrješava mistiku “tajne pisanja” i “pišćeva genija” nego, upravo obrnuto, on ga tek uspostavlja iznova u činu izvedbe kojim se uspostavlja identitet pisca-i-čitača kao nov, performativni tip autentičnosti. On je arhajski ili “apsolutan” premda je posredovan ili “medijatiziran”.

Naime, koincidencija FAK-a s usmenom kulturom književnosti nije samo u intenciji koja se realizira tek na razini izvedbe; u tome je ona posve arbitrarna jer tekst ne mora biti javno čitan da bi bio recipiran; on je već publiciran kao tekst. Koincidencija se potvrđuje na dubljem planu, u unutrašnjoj karakteristici tzv. stvarnosne književnosti – njezina sintaksa nije samo narativna po karakteru (navodno “dobro pripovijedanje”) nego je izvještajna jer se gradi od informacija, danih koliko god je moguće u formi konkretnih, pojedinačnih događaja koji se odvijaju u sadašnjosti i nižu u slijedu, a ne kao sustav rečenica u smislu iskaza (propozicija) međusobno ovisnih po logičkim vezama koje bi interpretirale odnose u svijetu. Sintaksa stvarnosne književnosti je parataksička, a ne hipotaksička, jednako kao u epskoj književnosti (Havelock, isto); zajednički im je misaoni postupak sa stvarnošću izvještavanje i opisivanje fenomena i događaja, a ne njihovo tumačenje.

No, budući da je dionik dominantne (i gotovo isključive) pismene književne kulture, i da se odvija u sferi recepcije, usmeno izvođenje teksta nužno ima status viška na pismenom tijelu



književnosti, i zato je po naravi i dosegu samo akt improvizacije, usmjeren na stvaranje efekta “dobre priče” u danom trenutku; kao i dobra dikcija arhajskog barda ili dobra glumačka izvedba on nužno poprima zabavljačku vrijednost kao glavnu karakteristiku. No, kao što je prethodno već istaknuto, ona ne leži primarno u estetskoj vrijednosti izvedbe, koja je dobrodošla ali kontingentna, nego samo u *živom prisustvu pisca* koje se realizira kroz glas, gestu, tijelo – sve ono što pisca čini dominantnim dijelom scenerije ili, točnije, “mizanscene”.

Tijelo pisca (ili tjelesna manifestacija, uključujući izgled i odjeću) tako se pokazuje kao onaj već tematizirani kuriozni višak književnog djela a njegovo javno prisustvo isporučuje/daje estetsku senzaciju. Pisac, ili točnije: tijelo pisca, ne funkcionira samo kao medij-prenosnik već kao medij-agent društvenog događanja književnosti s elementima “čudesnosti” ili udivljenja. Autor svijeta kao njegov sudionik.

Fakovski se pisac na kulturnoj sceni ponaša po epskom narativnom obrascu, kao primjerak tzv. “božanskog aparata” (Havelock) epske književnosti u kojemu su sami bogovi agenti zbivanja. Bogovi u epskoj usmenoj književnosti nisu tek predmet kulta nego nužan sastojak u aparatu usmenog opisivanja događaja i usmeno pohranjenog inventara informacija.³⁵ Ep-

³⁵ Usp. Thomas Ceris, “Havelocks Gods”: “Havelock’s Gods are those who preserve the linguistic formulas through memorization and reenactments. They are the priest, bard, prophet and sage who act as the storage area, or ear for a group’s communal consciousness. They practice, rehearse, perfect, recreate and perform the information that has been deemed appropriate by the culture. In this fashion they are the receptacle for the



ski jezik je napućen božanskim agentima koji izvode važne i odlučujuće radnje ili proizvode pojave koje zahtijevanju objašnjenje i dobivaju ga kroz njihovo prisustvo; oni su tu da bi se na žanrovski primjeren način posredovala i znanja o svijetu i moralne upute; oboje čini dio parataktičkog narativnog niza.

U stvarnosnoj književnosti, koja također ne objašnjava nego “samo” opisuje ili izražava svijet u njegovim jednostavnim, elementarnim datostima ili činjenicama, djelovanje pisca na kulturnoj sceni književnosti predstavlja upravo takvu figuru božanskog agenta koji ujedno proizvodi samu pojavu (književnost) i čije prisustvo u parataktičkom, metonimijском poretku pisac-djelo-publika funkcionira – ili sugerira da funkcionira – kao jedino kauzalno objašnjenje samog fenomena književnosti. Pisac-agent se javlja i kao dio i kao simbolički reprezentant fenomena koji treba biti objašnjen, naime same književnosti kao društvene činjenice. Pri tome, objašnjenje se nudi u performativnom poistovjećenju instance pisca i književnog djela u aktu čitanja.

Time se fakovski akt praktičke (i ateorijske) kritike “etablirane”, “konzervativne”, “visoke” itd. književnosti javlja kao unutrašnja granica samog FAK-a; sam pisac stupa na mjesto diferencije unutar kulturnog procesa posredovanja kritičkog smisla književnosti i zatvara ga performansom koji je estetski reduciran ili osiromašen, refleksivno zapostavljen, ali zato

customs, laws, folkways and habits of the people, hence, they can be seen as the authentic representation not only of the information but also, of the people themselves” (http://www.edu.yorku.ca:8080/~Ceris_Thomas/havelock2.html).



zabavljački motiviran. Modernistički rascjep koji refleksivna kritika unosi u kulturu i održava stalnu nelagodu i nemogućnost potpunog pomirenja, popunjava sam pisac kao zabavljački agent društva iz polja književnosti. Prateći učinak takve intervencije svakako je ušuškavanje u udobnosti društvenog spektakla zabave. Taj efekt možemo, barem tentativno u svrhu detaljnijeg ispitivanja, nazvati ognjištarskim sindromom usred urbane opuštenosti koju podržava medijska sofisticiranost aparature suvremene književnosti. On više nije ideološki formant književnog sadržaja, kao kod upotrebe klasične naracije, nego je sama ideološka istina performansa urbane forme društvene komunikacije preko književnosti kao “nultog medija” na stupnju metafizike apsolutnog prisustva ili intimnosti s “označenim”. To ću ovdje ilustrirati završnim osvrtom na prilog iz spomenutog zbornika “Pisci o pisanju” koji, karakteristično, ne potječe od *književnog pisca* nego od *medijskog autora*. On se čini složenijom stvari (“napravom”) koliko god bio manje uzvišen i od najneuzvišenijeg pisca.

3. Tipkanje na omarini, ili glas nultog sadržaja

U svome prilogu pod naslovom “Od strasnog daktilografa do strašnog urednika”³⁶ novinar i urednik Denis Kuljiš – koji je kao i pisac Jergović zaposlenik-pripadnik najvećeg medijskog koncerna u Hrvatskoj (EPH) – prikazuje svoje iskustvo pisanja kao potpuno medijski strukturiran *aktivizam misli*. U tome

³⁶ Usp. *Pisci o pisanju*, nav. mj., str. 87–103.



integralnom konceptu, pisanje i tekst, dakle proces i njegov proizvod, zauzimaju samo “20 posto” a sve ostalo čini skup medijski konstitutivnih djelatnosti (uključujući i “klopu u najboljim bircuzima na službeni trošak”, cit.). Doduše, ta koncepcija akcije-i-reakcije, očito “mcluhanovski” obaviještena, prikazana je kao rezultat povijesti osobnog medijskog razvoja, kako materijalnog tako i konceptualnog: od starog pisaćeg stroja Olivetti, preko PC-a i Macintosa do pravog internet-surfanja, te od adolescentskog pisanja preko urednika-amatera za vrijeme vojnog roka u bivšoj JNA-a, do profesionalnog novinara i urednika, i natrag. U toj povijesti napratka učestalo se – i otud “znakovito” – ponavlja motiv “stare Olivettice”. Taj motiv postaje, osobito na kraju teksta, prenosnikom tipičnog slučaja regresije autorske svijesti, i to dvostruke. S jedne strane (a to može biti cinična igra autora priloga), ona se pretvara u privatno-obiteljsku nostalgiju “djedove Olivettice” čija je funkcija (implicitna ali gotovo sigurno svjesna) legendariziranje rusko-emigrantskog (bjelogardejskog i antikomunističkog) porijekla veze našeg autora “Denisiča” i njegovoga “djeduške”, što služi kao narativni kontrapunkt cjelokupnoj, isto tako cinično-iskreno predstavljenoj socijalističkoj infrastrukturi autorove novinarske i medijske biografije. S druge strane, ona se pretvara u prizor medijsko-ideološke regresije izražene u stavu “Najprije smisli pa onda napiši”. Tim drugim aspektom prestaje autorova subjektivna kontrola nad cinizmom iskrenosti svoga dvojnog “logističkog” porijekla, on pokazuje da Kuljišova poruka ne-pripadnosti i jednome i drugome poretku traži uporište u jednoj drugoj autentič-



nosti čiste operativnosti, izvedbe, koja je “ideološki neutralna” i zato sposobna za svaku ideologiju. To je figura cinizma cinizma koju neću analizirati nego prikazati na temelju ponuđenog materijala.

Naime, tu regresiju u shvaćanju medija potvrđuje i pojačava izričita historijska reminiscencija, i to opet kao gesta legendariziranje (navodno) savršenog umijeća strojnog pisanja kod Kuljiševa pokojnog kolege novinara Vladimira Cvitana. No, to je samo privid, nije riječ o favoriziranju starih dobrih vremena, stare dobre tehnike, mirisa olovnog otiska. Regresivnost napretka u Kuljiševom sjećanju ili kulturalna nostalgija za “idealnim misliocem-i-tipkačem” koji je ujedno “najbolji hrvatski novinar”, ne leži kod Denisa Kuljiša ni u mitologizaciji jednog preminulog, nestalog, neprisutnog u najboljem među-živima, što bi bila figura tzv. “hrvatskog jala”. Najbolji tipkač bi možda postao najvirtuozniji kompjuteraš među hrvatskim novinarima ili pak ostao egzotični “Mr. Olivetti”, nešto poput Irwinova Ripa iz “Ripa van Winklea” (Heuermann, 1994). Kuljiševa regresija je puno sretnija i egzotičnija, ona leži u lokalnom načinu na koji je Kuljiš na pragu tranzicijskog doba ostvario cvitanovsku brzinu smišljanja-pisanja – odnosno točnije, McLuhanovsku-Baudrillardovsku figuru apsoluta. Što znači “stara Olivettica” u imperiju novih medija u kojima se ne traži samo ujednačena brzina i savršena podudarnost procesa smišljanja u glavi i tipkanja po gruboj metalnoj mašini nego veća brzina smišljanja od pisanja?

Stara “Olivettica” mogla je i – kako to pokazuje Kuljiševa priča – još može ono što ne mogu ni PC ni Macintosh. Ona je



ta koja u Kuljiševom tekstu daje ono sublimnije od svake finoće i virtualnosti novih brzih medija – samo čist zvuk koji (u tišini omarine jednog popodneva na Gundulićevoj poljani u Dubrovniku) postaje glas ili medij-poruka/poruka-medij između pisca-urednika Kuljiša i njegova nakladnika-gospodara Ninoslava Pavića. Pisaći stroj koji kasni za brzinom misli proizvodi poruku-medij *dovoljno brzu* da proizvede figuru apsoluta ili istovremenosti informacije i akcije. Pri tome, nota bene, akt pisanja zadobiva cijeli 100-postotni udio, i to kao *akt praznog pisanja* bez ikakvog sadržaja, stoviše kao bezlično lupanje po stroju. Njegov sadržaj ili poruka dani su u onom *višku* koji nije reprezentiran u pozitivnom i manifestnom sadržaju aktualnog Kuljišovog teksta toga popodneva u nekom dubrovačkom hotelu, a koji proizlazi iz “vibracije medija”. To je onaj isti koji privlači i McLuhanovog legendarnog “Afrikanca” da “redovito u 18h dolazi na slušanje vijesti BBC-a iako ne razumije ni riječi engleskog”.

Na dubrovačkoj fjaki taj efekt vibracije i privlačenja odvija se kao međusobno pronalaženje medijskog vlasnika i medijskog konceptora, u užitku čistog zova i odaziva dvaju medijsko-ideoloških srodnika. Njihova posve privatna komunikacija na posve bezličnom tam-tam ili kljuc-kljuc jeziku završava se u opisu medijskog autora Kuljiša i njegovoga medijskog gospodara kao uspješna signalna identifikacija kroz zov-odaziv ovako: “Kuljiiiiiš!” – “Aaaa!” (str. 103).

Ako je time potvrđena McLuhanova temeljna komunikacijsko-teorijska teza da je medij poruka, onda je ona svedena na efekt i uvjete djelovanja signala (zvuk Olivettice jedna-



ko Denis Kuljiš), no upravo time teza dolazi to točke sadržajne semiotičke analize: poruka je tek medij sadržaja koji nije reprezentiran u njoj; ono što gospodara koji traži svoga urednika po zvuku pisaćeg stroja čini gospodarem samo je prijenosni kapacitet odaziva “Aaaa!” Sadržaj toga medija nevidljiv je kao i cijeli socijalni, kulturni i civilizacijski sadržaj McLuhanovog električnog svjetla. Njegovo ime je Dickensova “Moć”. Za uživanje te supstancije pisac plaća – ako je poput Dickensa klasik moralističke književnosti i ukoliko osjeća stid zbog podvojenosti svojih društvenih uloga – znojenjem i samosagorijevanjem, autosuspenzijom koja “ne dopušta pljesak” upravo kad ga najviše zaslužuje. Njegovo ime je “užitak” (plaisir, jouissance) ako pisac – poput Rousseaua u samoispovjedaonici – priznaje da se, usprkos etičkom argumentu o autentičnosti, predao čarima “opasnog dodatka” pisanja. Njegovo ime je “merack” za FAK ako je riječ o smjeni generacija na hrvatskoj književnoj sceni u postdržavotvorno doba u kojemu medijska podrška i knjižarska logistika, sve do njihove međusobne fuzije, supstituiraju državni kult pisca. Ako fakovska redukcija medijalnosti reprezentacije književnog djela na glas, na tjelesnu snagu, nudi prizor ponovnog rađanja autentičnosti književnog fenomena iz re-produkcijskog akta, nova hrvatska stvarnosna književnost prošla je kroz institucionalne borbe i razdore u cehu da bi proizvela svjetotvorni kohezioni efekt: hrvatska božica *Književnost* rođena je tako iznova na način Afrodite – iz združenog napora malih književnih subjekata u “sinergijski” efekt muške sile.

Bibliografija
(Citirani i komentirani radovi)

- Baudrillard, J., *Les stratégies fatales*, Paris: Éditions Grasset & Fasquette, 1983.
- Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska, 2. izmijenjeno i dopunjeno izd. 2000.
- Ceris, Th., “Havelocks Gods”, u: URL: http://www.edu.yorku.ca:8080/~Ceris_Thomas/havelock2.html.
- Cook, G., “Mantic Marshall McLuhan: is the legacy the legend?” u: *The University of Toronto Bulletin*, Sept. 12, 1988.
- de Kerckhove, D., “McLuhan and the Toronto School of Communication”, u: *Canadian Journal of Communication* (1989): 73–79, također u: URL: http://www.mcluhan.utoronto.ca/article_torontoschoolofcomm.htm.
- Derrida, J., “La pharmacie de Platon”, u: *La dissémination*, Paris: Seuil 1972.
- Derrida, J., *De la grammatologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, (1967) 2002 (hrv. prijevod: *O gramatologiji*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1976, prev. Lj. Šifler-Premec).
- Foucault, M., *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971 (hrv. prijevod “Poredak diskursa”, u: *Znanje i moć*, Zagreb: Nakladni zavod Globus/Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta, ur. H. Burger i R. Kalanj, 1994).

- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966. (srp. prijevod *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit, 1971., hrv. prijevod *Riječi i stvari*, Zagreb: Golden marketing, 2003.
- Frank, M., *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Havelock, E., *The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences*, Princeton N. J.: Princeton UP, 1982.
- Havelock, E., *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1986 (hrv. prijevod: *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*, Zagreb: AGM, 2003., prev. Tomislav Brlek).
- Havelock, E., *The Origins of Western Literacy*, Toronto: Ontario Institute for Studies in Education, 1976.
- Heidegger, M., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, (1936–1968), u: Gesamtausgabe, Bd. 4, hrsg. von F.-W. von Hermann, Frankfurt a. M.: Verlag V. Klostermann, 1981.
- Heidegger, M., *Fenomenologija religioznog života*, Zagreb: Demetra, 2004. (prev. i pogovor Ž. Pavić).
- Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Zagreb: Demetra, 2000. (prev. i pogovor B. Mikulić).
- Heuermann, H., *Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur*, München: Wilhelm Fink Verlag 1994.
- Jergović, M., “S nogama na stolu i tastaturom u krilu”, u: Milana Vuković Runjić (ur.), *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003 (str. 53–57).
- Kuljiš, D., “Od strasnog daktilografa do strašnog novinskog urednika”, u: Milana Vuković Runjić (ur.), *Pisci o pisanju. 32*



- autora o tajnama zanata, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003 (str. 87–103).
- Lokotar, K., Intervju, u: *Novi list*, 17. 12. 2003.
- Manguel, A., *Povijest čitanja*, Zagreb: Prometej, 2001.
- McLuhan, M., “Medium is Message”, u: *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York: Routledge, (1964) 2001.
- Menke, R., “Literature as Medium”, u: URL: <http://www.english.uga.edu/~rmenke/6830>.
- Mikulić, B., “Znalac i lažljivac. Semiotiziranje spoznaje” u: J. Greco/E. Sosa, *Epistemologija. Vodič u teorije znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk, 2004., hrv. izdanje s dodatkom priredio B. Mikulić, str. 561-617.
- Mikulić, B., *Tranzitorij 2007*, web-samizdat, travanj 2005.: <http://deenes.ffzg.hr/~bmikulic/Tranzitorij2007>.
- Rizvanović, N., “FAK (is) OFF”, u: *Slobodna Dalmacija, Forum*, 14. 12. 2003., str. 7.
- Vuković Runjić, M., (ur.), *Pisci o pisanju. 32 autora o tajnama zanata*, Zagreb: Vuković & Runjić, 2003.
- Woollacott, J., “Messages and Meanings”, u: *Culture, Society, and the Media*, ed. by M. Gurewitch et al., London/New York: Routledge, 1982 (1998).