

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Jovana M. Srećković

**POSTMODERNA POPULARNA KULTURA
U DELIMA IJANA MAKJUANA**

doktorska disertacija

Beograd, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Jovana M. Srećković

**POSTMODERN POPULAR CULTURE IN
THE WORKS OF IAN MCEWAN**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Йована М. Сречкович

**ПОСТ-СОВРЕМЕННАЯ ПОПУЛЯРНАЯ
КУЛЬТУРА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЭНА
МАКЬЮЭНА**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

Mentor:

Prof. dr Zoran Paunović, redovni profesor

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

U Beogradu, _____ godine

IZJAVE ZAHVALNOSTI

Na prвом mestu, želim da uputim neizmernu zahvalnost svom mentoru, prof. dr Zoranu Paunoviću koji je pravim savetima i pruženom podrškom uticao na akademski razvojni put autora date disertacije, od početka pa sve do nastanka istraživačkog rada koji se pred nama nalazi. Bila je velika čast imati jednog takvog vrsnog poznavaoaca i stručnjaka, kao i izuzetnog profesora za mentora.

Veliku zahvalnost dugujem i svojoj porodici koja je od početka bila uz mene i podsticala me da ni u jednom trenutku ne posustanem na ovom putu.

Hvala i kolegama, prijateljima i saradnicima, koji su svaki na svoj način doprineli tome da izrada ove disertacije protekne na pravi način, uz razumevanje i širenje pozitivne energije.

Rad bih, pored svih prethodno navedenih osoba, posvetila i svojim đacima, koji su za mene, pored naučno-istraživačkog rada, veliki izvor radosti.

Svima želim da uputim jedno veliko HVALA!

J.S.

POSTMODERNA POPULARNA KULTURA U DELIMA

IJANA MAKJUANA

Sažetak

U središtu istraživanja, kako i stoji u samom naslovu teze, nalazi se postmoderna popularna kultura i njeni elementi u okviru odabranih romana eminentnog britanskog autora, Ijana Makjuana, i to konkretno *Suboti*, *Solaru* i *Orahovoj ljustici*. Popularna kultura je uzeta kao težište s obzirom na to da su ljudi sa njom u svakodnevnom kontaktu, a ujedno predstavlja aktivan proces stvaranja i prenošenja značenja i zadovoljstva unutar određenog društvenog sistema. Spoj sa postmodernizmom je izabran jer je omogućio ponovno pojavljivanje važnih društvenih pitanja na intelektualnoj agendi.

U okviru aktuelnog fragmentisanog pejzaža postmoderne epohe, u kome je sistem kapitalističke proizvodnje već uveliko uspostavljen, pažnja se sada pomera ka samom konzumiranju robe, čime postmoderna popularna kultura, koja slavi konzumerizam, hedonizam, kao i stil, dolazi u prvi plan i, ujedno, postaje interesantan predmet istraživanja.

Dva kompleksna termina su spojena sa ciljem da se na što bolji način analizira kultura i društvo sveta današnjice koji su prikazani u odabranim romanima Ijana Makjuana, a zatim i uvidi u kojoj meri se za Makjuana može reći da je uspešan hroničar svog vremena. Kako bi se na pravi način analizirala dela, zatim predstavili rezultati i izveli zaključci, prvenstveno je dat teorijski okvir rada, nakon čega se nalazi analiza *Subote*, *Solara* i *Orahove ljustice*, tim redosledom, pomoću elemenata postmoderne popularne kulture. Na kraju se dolazi do zaključaka, koji na pravi način zaokružuju dato istraživanje, a po kojima se pokazalo da je postmoderna popularna kultura izuzetno pogodna za analizu pošto u potpunosti otkriva identitete pojedinaca, zatim njihove međuljudske odnose, istovremeno oslikavajući generalno stanje naše savremene stvarnosti i iskustva.

Ključne reči: postmodernizam, popularna kultura, Ijan Makjuan, politika, bluz muzika, mediji, intertekstualnost, konzumerizam, hedonizam, stil.

Naučna oblast: društveno-humanističke nauke

Uža naučna oblast: nauka o književnosti

UDK broj:

POSTMODERN POPULAR CULTURE IN THE WORKS OF
IAN MCEWAN

Abstract

In the very core of this research, as it is stated in the title of the dissertation, one can find postmodern popular culture and its elements within the chosen novels of a renowned British author Ian McEwan – to be more precise, within *Saturday*, *Solar* and *Nutshell*. Popular culture is taken as the basis due to the fact that people have everyday contact with it, and because it simultaneously represents an active process of creating and disseminating meaning and pleasure in a certain social system. Blend with postmodernism has been chosen because it has enabled the re-appearance of important social issues on the intellectual agenda.

Within the current fragmented landscape of postmodern epoch, where the system of capitalist production has already been established, the attention has now been shifted towards the consumption itself, thus making postmodern popular culture – which celebrates consumerism, hedonism and style – come to the forefront and, that way, become an interesting field for research.

The two complex terms have been joined with the aim to analyse present-day culture and society in the best possible way, shown in the selected works of Ian McEwan, so as to get an insight into the extent to which it can be said that McEwan represents the best chronicler of his time. So as to analyse the novels in a proper manner, then show results and draw conclusions, the theoretical frame has been discussed first, followed by analyses of *Saturday*, *Solar* and *Nutshell* respectively, with the help of elements of popular culture. Finally, one can find a conclusion which gives a perfect end to the present research while showing that postmodern popular culture is truly appropriate for the analysis itself as it completely reveals the identities of individuals, then their interpersonal relationships, while simultaneously depicting the current state of our contemporary reality and experience on a global scale.

Key words: postmodernism, popular culture, Ian McEwan, politics, blues music, media, intertextuality, consumerism, hedonism, style.

Scientific field: Social sciences and Humanities

Scientific subfield: Literary science

UDC Number:

SADRŽAJ

1. UVOD.....	2
2. TEORIJSKI OKVIR – POSTMODERNA POPULARNA KULTURA.....	8
2.1. Popularna kultura.....	8
2.1.1. Kultura – značenje i evolucija pojma.....	8
2.1.2. „Popularno“ u kulturi.....	10
2.2. Postmodernizam – oslikavanje jednog novog doba.....	13
2.3. Spoj kontradiktornosti – postmoderna popularna kultura.....	15
3. O AUTORU – IJAN MAKJUAN.....	19
4. MAKJUANOVA <i>SUBOTA</i> I POSTMODERNA POPULARNA KULTURA....	23
4.1. Moć medija i vesti kao „roba“.....	23
4.2. Politika popularne kulture.....	30
4.3. (Postmoderna) popularna muzika – bluz u okviru <i>Subote</i>	35
4.3.1. ‘Silver lining’ u srži bluza.....	41
4.4. Konzumiranje Henrijevog Londona.....	44
4.5. Popularna kultura i intertekstualnost – izučavanje kruženja značenja.....	52
5. PITANJE KONZUMIRANJA ROMANA <i>SOLAR</i> IJANA MAKJUANA.....	60
5.1. Konzumerizam i hedonizam Majkla Berda.....	60

5.1.1. Sve Berdove žene.....	61
5.1.2. Hrana i piće.....	67
5.1.3. Mediji, novine i tračevi.....	70
5.2. Zadovoljstva doma u konzumerskom društvu.....	74
5.3. Globalno zagrevanje – globalni problem ili „planetarna glupost“?.....	82
6. POSTMODERNA POPULARNA KULTURA IN (A) NUTSHELL.....	93
6.1. „Biti ili ne biti“ – potraga za identitetom.....	94
6.1.1. Savremeni (nerođeni) Hamlet.....	94
6.1.2. Trudi i Klod – oživljavanje mita o Tristanu i Izoldi.....	99
6.1.3. (Kralj) Džon (od modernog Elsinora).....	104
6.2. Savremeni Elsinor – odraz stanja jedne porodice i samog društva.....	106
6.3. „U državi je danskoj nešto trulo“ – vesti o mračnom svetu današnjice....	111
6.4. Revisiting Shakespeare – intertekstualnost u <i>Orahovoj ljusci</i>	116
7. Makjuan i druge popularne forme – film i televizija.....	119
8. ZAKLJUČAK.....	125
LITERATURA.....	139

1. Uvod

1. Uvod

Još od trenutka kada je objavio svoje prvo delo, Ijan Rasel Makjuan (Ian Russell McEwan) je uspeo da napravi pravu pometnju u književnim krugovima. Vodeće periodične publikacije iz oblasti književnosti tog perioda su ga uvrstile na listu dvadeset najboljih mladih britanskih pisaca, kojima su predviđali blistavu karijeru (Clark, Gordon 2003: 7). Dve uznemirujuće zbirke priča, zajedno sa dva podjednako izazovna romana, obezbedila su mu status jednog od najkontroverznijih pisaca svoje generacije, zajedno sa njegovim vršnjakom Martinom Ejmisom (Martin Amis), sa kojim je kasnije bio pozicioniran kao nekonvencionalni stvaralac, predvodnik jednog sasvim novog doba (Clark, Gordon 2003: 7; Ryan 1994: 1; Childs 2006: 1).

Tokom svoje (skoro) pola veka duge karijere, Makjuan je pokazao veliku sposobnost u eksperimentisanju sa različitim književnim žanrovima, od trilera, špijunskih romana, ili onih istorijskih, do romana ideja, pa čak i samih komedija, gde svaki od njih intrigira javnost svojom narativnom strukturom, događajem oko koga se pleće radnja samog romana, ali i aktuelnošću obrađene tematike. Mada je prošao dug razvojni put od šokantnih početaka kada je postao poznat kao *Ian Macabre*, čitaoci i dalje nastavljaju da se dive lingvističkom bogatstvu njegovih dela, kao i maestralnom pristupu u obradi, te inkorporaciji različitih oblasti (pogotovo) u njegovo poznije književno stvaralaštvo – dovoljno je uzeti za primer *Zakon o deci*, gde deluje kao da, u najmanju ruku, ima titulu mastera, ako ne i doktora nauka iz prava, ili roman *Subotu*, koja je sastavni deo analize ove disertacije, gde čitaoci praktično ostaju zatečeni njegovim poznavanjem neurohirurgije, a neizostavno je pomenuti i *Solar*, odnosno izvrstan upliv u nimalo jednostavno polje fizike. U toj meri je uspeo da pomeša fikciju i stvarnost, da ih je na momente zaista teško razdvojiti, a povrh toga njegovo bavljenje i ugrađivanje aktuelnih problema, političke i društvene situacije u romane ih neminovno čini atraktivnim, kako za čitanje, tako i za dublju i podrobniju analizu.

Kompleksna priroda pisca, kao i njegovih dela je, samim tim zavredila i podjednako kompleksan pristup u analizi. Postmoderna popularna kultura se pokazala idealnom za tu svrhu, i to iz više razloga. Samim tim što se Ijan Makjuan smatra jednim od dobrih hroničara svog vremena, jasno je da u svoje romane ugrađuje veliki broj elemenata popularne kulture, što je i neminovno, s obzirom na činjenicu da su ljudi u svakodnevnom kontaktu sa istom, bilo dok gledaju televiziju u udobnosti i komforu svog doma ili neki popularni filmski hit, kao i dok čitaju raznovrsne populističke romane ili listaju različite časopise, novine i senzacionalističke tabloide. U celoj priči, postmodernizam je tu da nam bolje dočara komplikovani pejzaž doba u kome živimo, a koga odlikuju fragmentisanost, relativizam svih do sada utvrđenih koncepata, kao i pluralizam značenja. Jednostavnije rečeno, njihov spoj nam omogućava da se na intelektualnoj agendi ponovo pojave određena važna društvena pitanja, koja sada mogu da se izučavaju

uz inovativan, sveobuhvatniji pristup koji mnogo govori, i podjednako otkriva, o svetu današnjice.

Iako je čovečanstvo napredovalo na brojnim poljima, neki segmenti su (uz blage modifikacije) ostali duboko ukorenjeni u društvu, kao i kolektivnoj svesti; pozni (patrijarhalni) kapitalizam postmoderne epohe je uveliko uspostavio sistem kapitalističke proizvodnje koji, vođen profitom, sve sa čime smo u dodiru, pretvara u neki vid robe. Samim tim se postmoderna popularna kultura izbacuje u prvi plan, pošto slavi konzumerizam, hedonizam i stil potrošača savremenog doba. Izučavajući njene elemente, ali i tumačeći ih u okviru književnih dela, mi (preko odnosa pojedinca i predmeta, ili pogodnosti) dobijamo uvid u identitet koji osoba sebi gradi spram trenutnih potreba, kao i pozicioniranje tog pojedinca na društvenoj lestvici, dok se ujedno sagledavaju i međuljudski odnosi i (šire gledano) stanje u celokupnoj kulturi i društvu ove (po više osnova) specifične epohe.

Cilj datog istraživačkog rada i jeste da preko spoja ovako dva komplikovana termina, i njihove kasnije upotrebe, na što bolji način analizira kulturu i društvo savremenog doba, koji su prikazani u odabranim romanima Ijana Makjuana, da bi se ujedno dobio i uvid u to u kojoj meri za Makjuana može da se kaže da je uspešan hroničar svog vremena. Postmoderna popularna kultura i njeni elementi u ovim romanima omogućavaju, pored traganja za značenjem u okviru samih tekstova, kritički osvrt ka sociološkoj igri između slika, kao i različitih kulturnih formi i institucija, čime se upravo dobija pregled kulture i društva aktuelne epohe. U okviru ovog istraživanja, nameću se brojna pitanja, poput – koji su to društveni problemi sa kojima se susrećemo u današnje vreme, kao i na koji način se borimo i izlazimo na kraj sa tim problemima i pitanjima? Šta nam način na koji Makjuanovi junaci koriste elemente (postmoderne) popularne kulture govori o njima samima, njihovim identitetima, međuljudskim odnosima, a zatim šire gledano i o generalnom stanju u kulturi i društvu XXI veka?

Sva tri odabrana romana, *Subota* (2005), *Solar* (2010) i *Orahova ljuska* (2016), se svaki na svoj način bave teškim i ozbiljnim tematikama koje, s jedne strane, okupiraju pažnju pojedinca, a sa druge, celokupnog društva, bilo da je reč o političkim previranjima na lokalnom i svetskom nivou, globalnom zagrevanju ili preljudi i kovanju zavere za ubistvo (pa i sam čin ubistva). I dok prva dva romana, koja su spomenuta na početku ovog pasusa, pokrivaju različita razdoblja prve dekade XXI veka, *Orahova ljuska* pruža sliku druge (nedavno završene) dekade. Analiza datih dela bi trebalo da pruži osnovne odgovore na postavljene hipoteze, pri čemu bi trebalo da omogući da se, prilikom sumiranja dobijenih rezultata, uvidi smer u kome se društvo i kultura kreću, odnosno, trebalo bi da istraživački rad bude u mogućnosti da izvede zaključak o tome da li je došlo do sveukupnog napredovanja ili, pak nazadovanja kako kulture, tako i samog društva. Povrh svega navedenog, s obzirom na to da se postmoderna popularna kultura smatra, s jedne strane dovoljno komplikovanim, a sa druge nedovoljno istraženim poljem, može se reći i da je jedan od ciljeva ovog istraživanja, a ujedno i jedan od očekivanih ishoda, upravo davanje doprinosa datom polju, kao i potencijalna smernica ili čak osnova za dalja istraživanja u istoj ili sličnoj oblasti društveno-humanističkih nauka.

Nakon prvog poglavlja koje čitaocima treba da uvede u temu, odnosno da predoči predmet i cilj istraživanja, zajedno sa postavljanjem hipoteza i iznošenjem očekivanih rezultata, plana i metoda istraživanja, sledi drugo poglavlje koje treba da pruži teorijski okvir o postmodernoj popularnoj kulturi. Kako bi se pokrila kompleksna i paradoksalna priroda ovog pojma, oni su prvo zasebno istraženi, da bi usledila potonja analiza njihovog spoja. U tu svrhu, kao osnova su poslužila dela brojnih teoretičara, poput Džona Fiska (John Fiske), Dominika Strinatija (Dominic Strinati), Džona Storijsa (John Storey), Rejmonda Vilijamsa (Raymond Williams) ili Anđele Mekrobi (Angela McRobbie), da spomenemo pojedina zvučna imena vezana za proučavanja popularne kulture, ili dela postmodernističkih teoretičara Liotara (Jean-François Lyotard), Linde Hačon (Linda Hutcheon), Žaka Deride (Jacques Derrida), Barta (Roland Barthes) ili Fredrika Džejmsona (Fredric Jameson). Svi oni zajedno nas upućuju na bogatu semiozu predmeta sa kojima smo u svakodnevnom kontaktu, kao i šire implikacije istih, uz ukazivanje na različite načine na koje možemo da stvorimo sopstvena zadovoljstva unutar sistema koji nastoji da nas stavi pod kontrolu i ujednači naše viđenje stvari. Makjuanovi junaci će se svojom konzumskom prirodom odlično uklopiti sa postmodernom popularnom kulturom i postepeno će odgovoriti na sve hipoteze iz istraživačkog rada.

Treće poglavlje se bavi biografijom autora, Ijana Makjuana, odnosno svim onim stvarima koje su ga usmerile i oblikovale u vrhunskog stvaraoca, proučavaoca prilika, koji dokumentuje aktuelnosti našeg vremena, pružajući istovremeno i određeni kritički sud. Sve ovo će, udruženim snagama, pružiti pojašnjenje vezano za pitanje zašto je idealno primeniti postmodernu popularnu kulturu za istraživanje bogatog opusa ovog eminentnog britanskog književnog stvaraoca.

Naredno, četvrto, poglavlje započinje analizu prvog u nizu pomenutih romana, *Subotu*, iz ugla postmoderne popularne kulture. Da bi se na što bolji način stvarnost utkala u postojeću fikciju, upotrebljeni su brojni elementi popularne kulture, i to počevši od onih najsitnijih proizvoda sa kojima smo u svakodnevnom kontaktu, pa sve do apstraktnijih, poput politike, bluz muzike ili vesti. Konzumerska priroda jednog prosečnog potrošača XXI veka je takva, da je vladajuća sila (zlo)upotrebljava ne bi li indoktrinirala i duboko usadila svoju ideologiju, što najčešće čini preko medija i njihove manipulativne moći i propagande. S obzirom na to da se vesti prate tokom većeg dela romana, čak se i njihovoj analizi pristupilo kao najobičnijoj 'robi' koju konzumiramo. Logičan sled dalju pažnju usmerava na politički momenat popularne kulture i njeno delovanje na mikronivou, pošto nju odlikuje progresivnost i postepeno utiranje puta društvenih promena, a ne revolucionarnost (osim u drastičnim slučajevima). Rasterećenje za teskobe uslovljene aktuelnim dešavanjima dolazi u vidu bluz muzike, koja je i sama bogata značenjima, pa njena pojava i protežiranje preko Tea Perouna, Henrijevog sina, dovodi do toga da čujemo glasove društveno obespravljenih struktura. Dok sa jedne strane bluz muzika pruža uvid u teško stanje i nepovoljnu situaciju u kojoj se britansko društvo našlo, sa druge pozitivnije strane svojom bogatom tradicijom učestvuje u oslikavanju Londona kao centra kulture i civilizacije. I, dok junaci pokušavaju da uspostave kontrolu nad svojim životima pružajući otpor na različite načine i nalazeći sebi sopstvena zadovoljstva u svemu tome (što i jeste svrha i poenta postmoderne

popularne kulture), mi nastavljamo da sagledavamo izgled Londona, tog multikulturalnog jezgra, gde stanovnici pokazuju nostalgiju za prošlim, sigurnijim vremenima, dok sa setom posmatraju moderne građevine, koje (praktično) deluju preteći spram kuća različitih arhitektonskih stilova gradnje ili kaldrma koje su uflekane motornim uljem. Analiza *Subote* i postmoderne popularne kulture (u njoj) se zaokružuje pomoću intertekstualnosti, gde pozajmljene slike, motivi ili epizode obiluju popularnim značenjima – koja se i konstruišu u sadejstvu teksta sa svakodnevnim životom – što samo pomaže da se bolje dobije uvid u značaj proučavanja ovog vida kulture iz naslova disertacije, u okviru jednog književnog dela.

Peto poglavlje u svom fokusu ima Makjuanov roman *Solar*, iz 2010. godine, koji se često posmatra, ali i označava, kao komedija o globalnom zagrevanju, gde analiza elemenata postmoderne popularne kulture često uspeva da izmami i osmeh, pošto su pojedine scene na samoj granici slepstika. Glavni junak i narator dela, Majkl Berd, je predstavljen kao hedonista, koji u velikoj meri uživa u konzumiranju različitih proizvoda, koji je jednostavno nezasiti potrošač svega, od hrane, preko novina i tračeva, pa sve do žena. Zahvaljujući njegovoj konzumerskoj i hedonističkoj prirodi, postmoderna popularna kultura je stavljena u prvi plan, a sva „roba“ sa kojom je ovaj (anti)heroj u kontaktu, pod budno oko istraživača. Povrh toga, mora se napomenuti da se kroz roman sluša dominantno Berdov glas, uz minimalni upliv dijaloga, preko kojih bismo stekli uvid i u ostale junake romana, pa je samim tim značaj elemenata postmoderne popularne kulture utoliko veći, pošto se nećemo svesti na subjektivni doživljaj i vizuru samo jedne osobe (Majkla Berda). Ovim putem, nama se zaokružuje priča o identitetima, međuljudskim odnosima i poziciji u društvu plejade osoba pristinih u Berdovom životu. Naredni deo analize je posvećen zadovoljstvima doma u konzumerskom društvu; značenja su se pomerila od mesta koje ljudima pruža utočište i zaštitu od uticaja spoljašnje sredine, na predmet (poput nekog komada garderobe ili pratećeg aksesora) koji treba da odražava našu ličnost i status u društvu. Na samom početku je predočeno da se *Solar* posmatra kao komedija o globalnom zagrevanju, pošto se radnja romana kreće duž te linije, pa je i aktuelna tematika koju je Makjuan obradio, dobila svoj komentar i analizu na kraju datog poglavlja. Svet u malom i njegovo (ne)činjenje su idealno oslikani preko jednog zajedničkog ormarića, koga su svi članovi ekspedicije (na Arktiku) upotrebljavali, gde opet postmoderna popularna kultura dobija na momentu dajući šire implikacije i značenja.

Nakon bavljenja jednom vrstom drame, šesto poglavlje prelazi na analizu druge vrste, tragedije, odnosno savremenog Hamleta u novom ruhu – *Orahovoj ljusci*. Poslednji roman u nizu je od višestrukog značaja za izučavanje, pošto je Hamlet postao vanvremenski junak koji je sastavni deo popularne kulture, a Šekspir je prošao put od označitelja niske do označitelja visoke umetnosti, što nas neminovno povezuje sa postmodernom popularnom kulturom. Analiza važnosti pojavljivanja istog motiva četiri veka nakon Šekspirove smrti, preispituje neprolaznu aktuelnost teme i načine iznalaženja rešenja problema u savremenom društvu. Komparativni pristup pritom otkriva stepen u kome se društvo izmenilo, kao i smer te promene – na bolje ili na gore. Savremena kriza braka i porodice, kao osnovne

jedinice društva, samo govori o tome kolika je razlika između uvrežene ideologije i stvarnosti koju svi živimo. I dok i ovo delo polako pruža odgovore na postavljene hipoteze, celine ovog poglavlja se prvenstveno bave identitetima junaka, koje oni sami sebi grade koristeći sirovu građu kapitalističke industrijske proizvodnje, gde je najzanimljiviji junak upravo savremeni Hamlet, i to upravo zbog činjenice što još uvek nije rođen, ali je zato sposoban za kritičko rasuđivanje i analizu, kao i za konzumiranje popularnih proizvoda, mada ne iz prve ruke. Njegova majka i stric, osim što oživljavaju slike originalne postavke likova – Gertrude i Klaudija – vraćaju nas na mit koji daje *modus vivendi* njihovom načinu života u savremenom polisu. Makjuanov moderni Elsinor, što njegova unutrašnjost sa svojim komoditetima, što oronula spoljašnjost, na pravi način predstavljaju odraz stanja jedne porodice, a samim tim i celokupnog društva. Na samom kraju, pruženo je pojašnjenje ove intertekstualne pozajmice ne bi li se otkrilo šta je to danas „trulo u državi Danskoj“, dok osećamo gorčinu života preko predmeta sa kojima su junaci u stalnom dodiru.

S obzirom na to da se istraživački rad bavi popularnom kulturom, u okviru sedmog poglavlja, istraženi su Makjuanovi uplivi u druge oblike ovog vida kulture, poput filma i televizije, kako bi se na pravi način pokazalo šta je sve uspelo da zaokruži njegovo stvaralaštvo i da mu prepoznatljivu upečatljivost i atraktivnost. Sinestezija filma, serije i književnog dela, pruža čitaocu pravo zadovoljstvo iz koga on dalje proizvodi sopstvena značenja, dok Makjuan pokazuje stepen u kom je sazreo u svom umetničkom izrazu.

Poslednje, osmo poglavlje, predviđeno je za davanje zaključka koji će na najbolji mogući način zaokružiti ovaj istraživački rad, potvrđujući ili opovrgavajući njegove hipoteze i sumirajući dobijene rezultate. Tu će se neizostavno uočiti moć književnosti u transcendiranju savremene kulture i stvarnosti, kao i značaj izučavanja za različite discipline, ali i oblasti društveno-humanističkih nauka.

2. Teorijski okvir - postmoderna popularna kultura

2. Teorijski okvir - postmoderna popularna kultura

Kada se napravi spoj ovakva dva termina, koji su sami po sebi paradoksalni i sadrže brojne kontradiktornosti, nastaju velike komplikacije prilikom davanja konkretne i jedinstvene definicije, koja će moći da pruži (jasno) razumevanje gorepomenutog vida kulture. Premda je teško dati jednostavno pojašnjenje postmoderne popularne kulture, s obzirom na to da su oba pojma pokrenula priličan niz opsežnih diskusija i rasprava, ipak je moguće govoriti o idejama koje su se posebno izdvojile i okupirale pažnju akademske javnosti, kako bi se došlo do koherentne teorije, neophodne za potonju analizu date vrste kulture u (odabranim) književnim delima. Zasad postizanja ovog cilja, u nastavku su zasebno obrađeni termini popularne kulture i postmodernizma (tim redosledom), nakon čega sledi pojašnjenje vezano za njihov spoj, kao i atraktivnosti, prednosti i neophodnosti istog za ovaj istraživački rad, kao i buduće doprinose u okviru jednog ovako komplikovanog polja izučavanja.

2.1. Popularna kultura

Uzimajući u obzir činjenicu da je za težište istraživanja uzeta upravo popularna kultura, nužno je prvenstveno napraviti osvrt ka toj kompleksnoj konceptualnoj kategoriji, pre nego što se u priču uvede i sam postmodernizam. Najšire gledano, popularna kultura se često doživljava kao jedan neprikosnoveni „melting pot“, što bi značilo da predstavlja „kotao za pretapanje“ konfuznih i kontradiktornih značenja, kako to posmatraju i sumiraju određeni teoretičari (Storey 2009: 1). Do ovakvog stanja stvari je došlo zahvaljujući problematičnoj prirodi, kako samog termina kulture, tako i njegovog (uslovno rečeno) prefiksa, u ovom slučaju, termina „popularna“. Po rečima pojedinih teoretičara, popularna kultura je stara koliko i samo čovečanstvo, pri čemu je kultura oduvek bila popularna, ali svaka nova decenija, vek, pa čak i milenijum, su sa sobom nosili neka nova tumačenja i shvatanja ovih pojmova (Fishwick 2002: 3, 4). Stoga, u svrhu razumevanja date kategorije, kao i postavljanja jedne zaokružene teorije o istoj, prvenstveno mora doći do (analize, a samim tim i) shvatanja istorijskog razvoja pojma kulture, zajedno sa njegovim denominatorom (terminom popularna), o čemu će nadalje i biti reči.

2.1.1. Kultura - značenje i evolucija pojma

Termin „kultura“ je, tokom dužeg vremenskog perioda, prošao kroz pravu evoluciju; „[g]otovo u svim enciklopedijskim prikazima istorije termina „kultura“,

ukazuje se na njegov latinski koren, bilo da se osnov vidi u izrazu *cultus* – u smislu gajenja, obrade polja, bilo u *colere* – kao negovanje, gajenje, obrađivanje ili, najzad, u *cultura* – u smislu obrade polja“, da bi se kasnije ovo značenje dodatno proširilo, dobijajući i „metaforički smisao: od „kulture zemlje“ prenosi se na „kulturu duha“, od obrade polja na obrađivanje, kultivisanje duha“ (Petrović 2009: 9). Prateći evoluciju „termina *cultura*, od pasivnog u aktivni smisao, od obrade zemlje do obrade duha, od ergološkog do socijalnog značenja“, zanimljivo je zapaziti i „paralelan razvoj u onim evropskim jezicima i u nauci onih zemalja u kojima je dinamika društvenog kretanja bila snažnija“, a pri čemu prednjači engleski jezik, kao i sama Velika Britanija (Petrović 2009: 9). Između ostalog, političke prakse zemalja poput prethodno pomenute, u koje spada i kolonijalizam, dovode do dodatnog preciziranja termina i, ujedno, utvrđivanja odnosa „prosvećenih“ (evropskih), sa jedne strane, i „neprosvećenih“ („divljih“) sa druge, što se često ističe kao jedan od bitnijih momenata u određivanju, kako suštine, tako i daljeg toka razvoja datog pojma (Petrović 2009: 9).

Nakon religioznog značenja kulture kao „religijskog kulta“ Engleske šesnaestog veka, kao i prefinjenosti manira u okviru sedamnaestog veka, u doba Prosvetiteljstva, u narednom veku, najumnije glave ove epohe stvaraju sistem u okviru koga racionalnost i zdrav razum, „u svojstvu »zakonodavca«, nameću smisao i pojašnjenja ili, rečeno poetičnim jezikom profesora Grubačića (2012: 177, 178, 181, 269, 344), stvaraju „[j]edan beskrajni niz fioka, pregrada i kutija, sve jedna manja od druge i sve jedna u drugoj. Jasno u jasnom, pa još jasnije – jasnoća bez kraja“ (Petrović 2009: 9). Unutar tako prosvećenog društva Engleske XVIII veka, kultura je predstavljala relativno stabilan, homogen i uvrežen skup verovanja i mišljenja, i to zahvaljujući koheziji pismene buržoaske javnosti, ili klase, koja je upravo nametala i kružila ova mišljenja u okviru društva (Collins 1989: 3). Međutim, Teri Iglton (Terry Eagleton) uočava da već kraj veka sa sobom donosi fragmentisanje prethodno pomenute javne sfere (termin koji je pozajmio od filozofa Jirgena Habermasa), što se nastavlja dalje kroz naredna dva veka, pri čemu se, istovremeno, uzrokuje pojava sve izraženijih klasnih distinkcija (Collins 1989: 3, 4, 5). U XX veku, čak nije više mogla da opstane ni tradicionalna podela, koju je sa sobom uvela ranija industrijalizacija, poput one na radnike i činovnike (‘blue / white collar workers’) ili radničku i srednju klasu, s obzirom na to da su ove grupe pojedinaca sada počele drugačije da vide sebe, a ujedno i pozicioniraju, u okviru postojeće društvene strukture (Collins 1989: 5). Uzimajući u obzir činjenicu da je jedinstvo javne sfere zavisilo od shvatanja pojma „kulture“ kao jednog zatvorenog skupa pravila i „igrača“, koji su tu da ista ta pravila postavljaju, a da je raslojavanje, umnožavanje, kao i raznovrsnost javnosti uveliko uzelo maha, dolazimo do poimanja kulture kao poprišta brojnih konflikata (Collins 1989: 5). Ovim se sada idealno otvara pitanje značenja termina ‘popularna (kultura)’, kao i njegovog pozicioniranja u evolucijskom razvoju same kulture.

2.1.2. „Popularno“ u kulturi

Brojni teoretičari su ulagali napore ne bi li utemeljili suštinu oba ova pojma, ali, kako se vidi i po prethodnom odeljku, istorijski i društveni konteksti su taj rad otežavali, stavljajući nas tako u poziciju da ponovo imamo susret sa nekoliko pojašnjenja, koja tek zajedno daju pregled termina 'popularno'. Uopšteno govoreći, postoji saglasnost oko toga da se, kako to jedan od vodećih britanskih posleratnih kulturoloških intelektualaca, Rejmond Vilijams (Raymond Williams), sumira, popularno odnosi na 'nešto što mnogi ljudi vole', zatim 'inferiorno delo umetnosti', 'delo koje nastoji da stekne naklonost ljudi', ali i 'kulturu koju su ljudi, zapravo, kreirali sami za sebe' (Storey 2009: 5; McRobbie 2005: 80). Vilijamsove reči je potrebno malo pojasniti, kako bi se u svemu tome našla zajednička nit, koja će, na kraju, uspeti da oslika popularnu kulturu u njenom pravom svetlu.

U svom delu *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Stori (Storey 2009: 5,6) za polaznu tačku uzima prilično jednostavnu definiciju popularne kulture – koja je prva spomenuta kod Vilijamsa – kao jednog vida kulture koga preferira i voli veliki broj ljudi; međutim, ovakva konceptualna definicija popularne kulture je praktično beskorisna, jer puko oslanjanje na kvantitativnu dimenziju ostavlja za sobom suviše nedoumica i ne pokriva celokupan dijapazon pojma koji nam je u fokusu interesovanja. Može se reći da, paradoksalno, i pored tolikog uprošćavanja, ostaje nepregledna širina, koju je praktično nemoguće dokučiti.

Prilikom daljeg i dubljeg proučavanja popularne kulture, ono sa čime se svi istraživači neminovno susreću jeste njeno viđenje kao inferiornog, ili nižeg oblika kulture, za koji se često govori da nema estetsku vrednost, naspram visoke kulture, koja se uvek udruživala sa elitom i njenim istančanim ukusom. Francuski sociolog, Pjer Burdije (Pierre Bourdieu), prilikom pisanja svog dela *Distinkcija (Distinction)*, polazi od argumenta da se upravo „kultura koristi za razlikovanje među klasama i klasne podele, kao i za prikrivanje društvene prirode takvih distinkcija, time što ih svrstava u univerzalije estetike ili ukusa“, pri čemu je samo konzumiranje kulture tu da ispuni društvenu ulogu u legitimizaciji društvenih razlika (Fisk 2001: 141; Storey 2009:6). „Nepristupačnost ili složenost „visoke“ umetnosti koristi se najpre da bi se ustanovila njena estetska superiornost u odnosu na „nisku“, ili očiglednu, umetnost, a zatim i radi naturalizovanja superiornog ukusa (i kvaliteta) onih (obrazovane buržoazije) čiji ukus zadovoljava. [...] Nasuprot tome, za popularnu umetnost tvrdi se da je jednostavna“, površna, pa čak i laka (Fisk 2001: 141). Dakle, dolazimo do zaključka da je razlikovanje izuzetno precizno, čisto i jasno. Ali, kako onda objasniti momente kada je Pavarotijevo izvođenje 'Nessun Dorma' postiglo ogroman komercijalni uspeh, time što je zauzelo prvo mesto na britanskim muzičkim listama, ili čak njegovo održavanje besplatnog koncerta za stanovnike Londona, gde su oba događaja 'popularizovala' operu kod hiljada ljudi, za koje slobodno može da se kaže da nisu preterano visoko pozicionirani na društvenoj lestvici; sa druge strane, imamo i obrnutu tendenciju, i to Šekspira, koji je, u ne tako dugom vremenskom periodu, od popularne kulture postao označitelj visoke umetnosti (Storey 2009: 6,7).

Jedino što je sada jasno jeste da je granice moguće lako zamagliti, pa čak i u potpunosti dekonstruisati, kao i da je 'etikecija' ovakve vrste u uslovima svojstvenim današnjem društvu, ali i pratećoj kulturi, nadalje nemoguća.

Do sada je bilo reći o, kako bi to Fisk (2001: 29) sročio, pravcu izučavanja popularne kulture, koji je predstavljao model konsenzusa, po kome se upravljalo društvenim razlikama, jednostavnim premeštanjem kulturnog života jedne nacije iz oblasti visoke u oblast popularne kulture, ne bi li se proizveo (uslovno rečeno) završni sklad. Drugi pravac, koji je Fisk istakao u svom delu, ima veze sa Vilijamsovim viđenjem popularne kulture kao nečega što nastoji da stekne naklonost velikog broja ljudi (mase), tako da je ovog puta popularna kultura smeštena „čvrsto unutar modela moći“ i dobija značenje masovne kulture, koja podrazumeva masovnu proizvodnju zarad masovnog konzumiranja; nameće se „onima koji su pasivni i koje je kulturna industrija, čiji su interesi bili direktno suprotstavljeni njihovim, lišila moći“ (Fisk 2001: 29; Storey 2009: 8). Smatra se da je ovakvo tumačenje popularne kulture zapravo posledica komercijalizacije kulture i slobodnog vremena, kao i sve većeg prisustva i razvoja ideja masovne kulture, koje su postale izričito evidentne počevši od 20-tih i 30-tih godina XX veka, pa nadalje (Strinati 2004: 1). U ovom periodu, industrijalizacija i urbanizacija potpomogle su stvaranje masovnog društva, sastavljenog od ljudi međusobno povezanih poput atoma, ali kojima je nedostajala smisljena veza; umesto toga formirali su se grupisani pojedinci sa moralnom krizom, usled nedostatka društvenih organizacija, poput sela, porodice ili crkve, na primer, koje bi uredile različite norme i, ujedno, omogućile kreiranje identiteta (Strinati 2004: 5,6). Ovakav pojedinac sada postaje podložan manipulaciji i eksploataciji, kao i, bilo kombinovanom ili zasebnom, uticaju kapitalizma, države i, naravno, masovnih medija (Strinati 2004: 6,8). Kada se sve sumira, popularna kultura se shvata kao komercijalna kultura koja je proizvedena industrijskim tehnikama masovne proizvodnje i koja je izbačena na tržište kako bi se došlo do profita od strane mase (pasivnih) potrošača (Strinati 2004: 10).

Stvarnost, međutim, nije u potpunosti na strani ovakvog viđenja stvari. Ne treba zaboraviti pojavljivanje trećeg pravca, koji odgovara Vilijamsovoj poslednjoj definiciji popularne kulture kao kulture koju su ljudi kreirali sami za sebe; može se reći da ovaj (najproduktivniji za analizu) pravac „vidi popularnu kulturu kao poprište borbe“, koja se koristi različitim taktikama ne bi li izašla na kraj sa silama dominacije, koja je progresivna (a, ne radikalna) i optimistična, pri čemu stvara mogućnosti za društvene promene (Fisk 2001: 29, 30). Ovde leži ključ pojašnjenja zašto popularna kultura ne može da se posmatra kao masovna kultura. Pre svega, ona je u industrijskim društvima kontradiktorna do srži, pošto je „s jedne strane industrijalizovana – njenu robu proizvodi i distribuira profitom motivisana industrija koja sledi jedino vlastite ekonomske interese“, a s druge, ipak, popularna kultura pripada običnim ljudima, čiji „interesi nisu istovetni sa interesima industrije – što pokazuje veliki broj filmova, ploča i drugih proizvoda koje ljudi pretvaraju u skupe promašaje“ (Fisk 2001: 31). Pritom, ovde nije jedino došlo do mimoilaženja interesa, već treba da se istakne i činjenica da popularna kultura „nije potrošnja, već kultura – aktivan proces stvaranja i prenošenja značenja i zadovoljstva unutar

određenog društvenog sistema“, koji se „može razvijati samo iznutra, ne može se nametati spolja ili odozgo“ (*ibid.*). Fisk (*ibid.*) iskazuje svoj skepticizam prema postojanju masovne, tj. homogene, spolja stvorene kulture, koja se u svojoj gotovoj formi prodaje masama, pomoću koje dominantne grupe u društvu pokušavaju da kontrolišu one podređene, kako to pojašnjava teorija hegemonije¹ (Storey 2009: 10). U okviru svega toga, popularna kultura se doživljava kao poprište ideološke borbe između dominantnih i podređenih, „njenim delovanjem konstituše [se] svakodnevni život i iznalaze načini suočavanja sa dominantnima“, tako što je „strategiji [...] suprotstavljena taktika, buržoaziji proletarijat; hegemonija nailazi na otpor, ideologija se podriva ili izbegava; sili odozgo suprotstavlja se sila odozdo, socijalna disciplina suočava se s neredom“ (Fisk 2001: 58, 59; Srećković 2016a: 234; Storey 2009: 10). Navedeni antagonizmi su, na prvom mestu, motivisani „zadovoljstvom: zadovoljstvom stvaranja vlastitih značenja društvenog iskustva i zadovoljstvom u izbegavanju društvene discipline bloka moći“ i to upravo korišćenjem sredstava koje nudi obespravljajući sistem (Fisk 2001: 59; Srećković 2016a: 234).

Iako definisanje popularne kulture pruža utisak kao da se nalazimo u začaranom krugu i da, čim se čvrsto uhvatimo za jedno pojašnjenje, ono pokazuje moć da nas ponovo izvede na nejasan put, zahvaljujući krajnje kontradiktornoj prirodi pojma, ipak može da se uoči zajednička nit koja sve ove definicije objedinjuje i povezuje. Neminovno se zapaža da je popularna kultura vid kulture koga je iznedrila industrijalizacija, na prvom mestu, a zatim i urbanizacija, kao i da je duboko ukorenjena u kapitalizmu sa svojim značenjima i zadovoljstvima podređenih grupa društva, koja su višestruka, nestalna i, naposljetku, smeštena u raznovrsnosti društvenih odnosa, i to raznovrsnosti koja definiše samu podređenost, pri čemu se značenja i zadovoljstva uvek doživljavaju kao određeni vid otpora prema silama dominacije (Fiske 1989: 134, 135; Storey 2009: 10). Još jedno zapažanje je vezano za činjenicu da je moguće igrati se dekonstrukcijski sa definicijom popularne kulture, pogotovo u savremenim društvima, gde se „kultura“ više ne doživljava kao jedinstvena, fiksna kategorija, već kao fragmentisani skup suprotstavljenih shvatanja i institucija; u današnje vreme, „kultura“ više ne predstavlja „veliki hotel“, tj. totalitarni sistem koji je nadležan za svu kulturološku proizvodnju i prihvatanje iste u skladu sa jednim dominantnim sistemom vrednosti (Collins 1989: xiii, 2).

Na osnovu svega navedenog, potrebno je paralelno posmatrati popularnu kulturu i postmodernizam, pošto i jedno i drugo dele isti ugao gledanja na kulturu, zatim određene norme, kao i paradoksalnu prirodu, što ih zapravo čini idealnim spojem i kombinacijom.

¹ Termin je pozajmljen od italijanskog marksiste, Antonija Gramšija, kako bi se bolje pojasnila priroda i politika popularne kulture (Storey 2009: 10).

2.2. Postmodernizam – oslikavanje jednog novog doba

U svom delu, *Postmodernizam: Sasvim kratak uvod*, Kristofer Butler (Christopher Butler) (2012: 9), na jedan zanimljiv način, uvodi svoje čitaoce u koncept postmodernizma – postmodernistička postavka u muzeju Tejt u Londonu, daleke 1976. godine, uspeła je da mnoge izvede iz takta; reč je o pravougaonoj gomili cigala Karla Andrea (Carl Andre), koja niti je formalno složena, niti ekspresivna, „niti privlači pogled, štaviše vrlo brzo izaziva dosadu“. Pitanje, koje se samo po sebi nameće na pogled ovakvog eksponata, vezano je za njegov smisao, kao i razlog izlaganja u muzeju – „Da li je ovo zaista umetnost ili hrpa cigala koja se pretvara da je umetnost?“ (*ibid.*). Međutim, po rečima samog Batlera (*ibid.*), „ovakvo pitanje nema mnogo smisla u eri postmodernizma, jer je u njoj, može se reći, opšteprihvaćeno da *institucija* galerije, pre nego bilo šta drugo, čini da nešto *de facto* bude „umetničko delo““, makar to bile i obične cigle koje svako od nas može da poređa.



Slika 1: Postavka *Equivalent VIII* (1966), Karla Andrea

Bez obzira na trenutno uvreženo mišljenje, postmodernizam se, u datom periodu, pojavio kao dašak svežine i preko potreban pomak iz, njemu prethodnog, modernističkog perioda. Na intelektualnoj agendi su se ponovo pojavila važna društvena pitanja, „među intelektualcima i akademikima došlo je do „uspona teorije“[,] [s]tvaraoci u svim oblastima razvili su preterano kritičku samosvest“ (Batler 2012: 14). Postmodernizam je sa sobom doneo slobodu interpretacije, kao i momenat preispitivanja svih, do tog trenutka, poznatih konceptualnih kategorija, što je podrazumevalo postavljanje beskrajnog niza pitanja, a ne davanje jednog konkretnog odgovora svojstvenog (prethodnom) totalitarnom sistemu, koji nas je dovodio do jedinstvenog razrešenja problema i, takozvanog, završetka (*closure*). Ovo je jednostavno bilo više neprihvatljivo, zato što u (stvarnom) životu mnogi problemi upravo ostaju nerešeni, a krajevi, takoreći, „otvoreni“.

Poput same popularne kulture, postmodernizam se pokazuje podjednako komplikovanim terminom za definisanje; čak se često i govori da praktično ima onoliko definicija, koliko ima i samih mislilaca (Clark, Gordon 2003:29). Najšire gledano, on predstavlja filozofski odgovor na postepeno fragmentisanje (njemu prethodnog) modernizma u posleratnom periodu (tj. periodu nakon 1945. godine) (Childs, Fowler 2006: 185). Prva upotreba termina se vezuje za eminentnog istoričara, Arnolda Tojnbija, koji ga je još 1947. godine upotrebio kako bi opisao tadašnju aktuelnu, četvrtu i poslednju fazu istorije Zapada, kojom su vladali anksioznost i iracionalizam, čija je pluralistička i fragmentisana kultura uslovlila viđenje postmodernizma kao krajnje kontradiktornog fenomena, onog koji istovremeno koristi i zloupotrebljava, inkorporira, ali zatim i podriva, upravo one koncepte koje preispituje (Hutcheon 1988: 3; Rice, Waugh 2001: 325). Sledeći značajni period je nastupio sedamdesetih godina XX veka, kada je francuski filozof Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) dao veliki doprinos postmodernističkoj teoriji, tako što je jasno formulisao, i u prvi plan istakao, skeptični stav na kome postmodernizam počiva; dolazi do otpora prema „velikim narativima“ sadržanim u svim značajnijim filozofskim sistemima poput kantijanizma, hegelijanizma i marksizma, prema kojima je istorija progresivna, znanje može da nas oslobodi, a naše „celokupno znanje je međusobno povezano tajnim jedinstvom“ (Batler 2012: 23). Glavna opasnost ovakvih velikih narativa ležala je u tome što su često vodili (ranije pomenutom) totalitarizmu, koji je odgovoran za brojne represije, razna nasilja, pa čak i ratove; umesto toga, mesto se ustupilo fragmentisanosti i pluralizmu, a zahvaljujući zaključku da je univerzalna istina nedostižna i da je relativizam, zapravo, naša sudbina, filozofija Žaka Deride (Jacques Derrida) nam je omogućila dekonstrukcijsku igru sa jezikom, pošto se jezik sada pokazao kao nepouzdan kultuturni konstrukt usled upravo podjednako nepouzdanog odnosa prema samoj stvarnosti (Batler 2012: 26, 27). Pod uticajem Deridine dekonstrukcije, Rolan Bart (Roland Barthes) objavljuje „smrt autora“, koji više nije mogao da se nađe u ulozi buržuja, kapitaliste, „vlasnika i prodavca sopstvenih ličnih značenja“, već su značenja „postala vlasništvo onoga ko interpretira, onoga ko je imao slobodu da se, dekonstruktivno, njima igra“, a sami tekstovi su, na taj način, mogli „slobodno da plove morem *intertekstualnosti*“ (Batler 2012: 33, 36). „Verovatnost shvatanja tekstova kao oblika retoričke igre (podložne dekonstrukciji), ma koliko oni težili da budu

istiniti, bila je potpomognuta tezom nasleđenom od Ničea i izvesnog čitanja Platona, prema kojoj je kroz sam jezik [...] *ono što se čini očigledno doslovnim istovremeno uistinu metaforično*“ (ibid). Ovi argumenti su uspeli da očaraju „brojne književne kritičare sedamdesetih i početkom osamdesetih godina XX veka, a to čine i danas. Dekonstrukcija ove vrste bila je avangardna skeptična strategija koja razotkriva kontradiktornosti, koja je mogla da podrije, razotkrije“ i razori svaki tekst; dekonstruisati „pesmu, tekst ili diskurs podrazumevalo je pokazati kako on (zapravo) podriva filozofiju koju (na prvi pogled) zastupa ili hijerarhijske suprotnosti na kojima očigledno počiva. A dekonstrukcija je bila najefikasnija onda kada je otkrivala kontradiktornosti od moralnog ili političkog značaja“ (Batler 2012: 37).

Kada se sve prethodno rečeno uzme u obzir, dolazi se do shvatanja da postmodernistička doktrina, po kojoj je sve relativno (i ne odlikuje se velikim stepenom realizma), utiče na sve segmente naše kulture i način na koji se bavimo kritikom iste, pošto nam je sada omogućeno da razotkrivamo i analiziramo brojne kontradiktornosti (kako dela, tako i raznih epoha), ujedno ukazujući na društvene napetosti, probleme i sveukupnu situaciju u datom društvu (Batler 2012: 44, 45). Pri svemu tome, neizostavno se mora istaći da znanje i iskustvo o svetu, posmatrani iz ugla postmodernizma, pokazuju neraskidivu vezu koja uvek ima kulturološku pozadinu; ne postoji transcendentna pozicija posmatranja, koja je mimo kulture, a koja bi nam omogućavala da je kritikujemo (Rice, Waugh 2001: 326). Dakle, može se reći da je postmodernizam zapravo termin koji opisuje kulturnu epohu u kojoj živimo (često apokaliptično, zahvaljujući logici poznog kapitalizma), i to sa njenim celokupnim pluralizmom, zatim raznovrsnošću stilova, znanja i priča koje sebi pripovedamo o svetu, na koju je nametanje jednog jedinstvenog narativa praktično nemoguće (i samo bi produžilo teror modernizma) (Rice, Waugh 2001: 326).

2.3. Spoj kontradiktornosti – postmoderna popularna kultura

Ono što se može uočiti na osnovu prethodnih odeljaka jeste činjenica da pojmovi popularna kultura i postmodernizam dele istu kulturološku perspektivu – kultura se više ne doživljava kao totalitarni sistem, koji diktira svu kulturnu proizvodnju i njeno dalje prihvatanje, u skladu sa jednim dominantnim sistemom; umesto toga, dati blend – postmoderna popularna kultura se pokazuje kao decentralizovana kategorija, odnosno fragmentisani skup sukobljenih glasova i institucija (Collins 1989: xiii, 2). S obzirom na to da su popularna kultura i postmodernizam (svaki za sebe) pokrenuli brojne debate i otvorili mnoga pitanja na intelektualnoj agendi, njihovo povezivanje i stavljanje u fokus istraživanja se pokazuje kao izuzetno produktivan i interesantan potez, i to iz nekoliko razloga.

Na prvom mestu, kako to Džutit Vilijamson (Judith Williamson) (1986: 11) kaže u svom delu *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*, mi konzumiramo strasti na svakom koraku – u prodavnici, bioskopu, na ulici, u učionici, dok gledamo televiziju, listamo (senzacionalističku tabloidsku) štampu ili čitamo bezvredne popularne romane, što je svakako u skladu sa činjenicom da živimo u svetu poznog kapitalizma, u kome je svako od nas potrošač i konzument neke robe, pogodnosti ili proizvoda druge vrste (Fisk 2001: 205). Fisk (2001: 19) i sam kaže da je pozni kapitalizam, sa svojom tržišnom ekonomijom, bez robe u potpunosti izgubljen, a jasno je da je mi ne možemo izbeći, čak i kada bismo to želeli, s obzirom na činjenicu da kreće od osnovnih životnih potreština, preko (nimalo neophodnih) luksuznih stvari, pa čak i do nematerijalnih objekata, poput televizijskih programa, izgleda određene žene, ili imena neke slavne osobe; pritom, roba obavlja dvostruku funkciju – materijalnu (koja podrazumeva, na primer, da odeća zadovolji našu potrebu za toplinom, pristojnošću ili udobnošću) i kulturnu (koja je vezana za značenje i vrednosti, kao kada noseći određenu garderobu, osoba je upotrebljava ne bi li konstruisala značenje vlastitog bića, vlastitog društvenog identiteta, kao i društvenih odnosa, čime zapravo taj isti pojedinac i učestvuje u stvaranju popularne kulture).

Generalno govoreći, Vilijamsova deli gorepomenute stavove sa Fiskom po pitanju popularne kulture, samo što to ona čini ubacujući momenat strasti, ne bi li slikovitije dočarala aktuelne trendove i dešavanja u društvu; naše konzumiranje se uglavnom odvija na stare poznate načine, oblikovane kapitalizmom, koji se više i ne čine strastvenim, pošto su to zajednički putevi našeg društvenog sveta, poznati oblici naših budnih snova, kanalisani u okviru strukture društva (Williamson 1986: 11). Naše emocije su usmerene na objekte kako bi se ostvario profit od strane mase potrošača (Strinati 2005: 10). Međutim, kako se pokazalo, oblici opresije često pružaju i načine i mogućnosti pružanja otpora; pred nas je stavljena samo sirova građa ili „repertoar“, koji mi aktivno koristimo, ujedno stvarajući popularnu kulturu – „mi zapravo koristimo *njihove* proizvode za *naše* ciljeve; sâmo pripremanje hrane [...] predstavlja „veštinu da se bude između *njihovog* supermarketa i *našeg* jedinstvenog obeda“, što je ujedno i jedna od veština popularne kulture – održavanje u međuprostoru“ (Srećković 2016b: 65; Williamson 1986: 14). Unutar te igre sila, svaki pojedinac određuje sebi mesto koje odgovara njegovim osobenim kulturnim interesima i pruža mu osećaj kontrole i identiteta; noseći džins, na primer, osoba može da pokaže kako zajedništvo, tako i individualizam, kako uniseksualnost, tako i muškost ili ženskost (Srećković 2016b: 64; Williamson 1986: 230). Dakle, samim tim što (praktično) svaki čin naše potrošnje ujedno postaje i čin kulturne proizvodnje, trebalo bi posvetiti dodatnu pažnju, u okviru studija (popularne) kulture, često nezapaženim dinamikama svakodnevnog života, poput zvukova koji dopiru iz kuhinje, buci koja se pravi kod kuće, kao i znacima i stilovima koji su prisutni svuda oko nas na ulicama (McRobbie 2005: 9).

Ono što još preostaje jeste da se dâ odgovor na pitanje zašto bi trebalo proučavati popularnu kulturu u njenom postmodernističkom „ruhu“? Jednostavno, u doba kada se kultura sve više širi, a politika i ekonomija se putem same kulture kontrolišu i vode, postmodernizam omogućava proučavanje komplikovanih odnosa

između kulture i ekonomije, kao i kulture i politike, pošto pokazuju međusobnu povezanost (McRobbie 2005: 29). U svemu tome nam otvara put i ka proučavanju podjednako komplikovanih društvenih odnosa, kako na globalnom, tako i na lokalnom nivou, a zatim i samu analizu identiteta koji su uspostavljeni između pojedinaca, grupa i populacija dok oni međusobno ostvaruju interakciju preko brojnih tekstova, slika i predstavljanja, koji su svi sastavni deo savremene stvarnosti i iskustva (McRobbie 2005: 25). Zahvaljujući opšteprisutnoj samosvesti, ne gubi se iz vida shvatanje da su sva značenja u krajnjoj liniji intertekstualna, čime nam je pružena prilika da se igramo sa semiotikom i da u savremenom, urbanizovanom, potrošačkom društvu, u kome smo izloženi pritiscima masovnog življenja i homogenizujućih sila, zadovoljimo svoju potrebu za osećanjem individualnosti i društvene različitosti (Fisk 2001: 14, 15). Ako bismo se sada vratili na metaforu o takozvanom „velikom hotelu“ (Grand Hotel), kao stabilnom kulturnom konceptu, u čijem vrhu su se godinama smenjivale dominantne sile, a spratovi ispod tog hijerarhijskog vrha „preuređivali“ u zavisnosti od različitih preraspodela po pitanju klase, pola ili, na primer, etničke pripadnosti i raznih drugih kategorija, sa pojavljivanjem postmoderne popularne kulture koja je dekonstruisala i zamaglila sve poznate granice i relativizovala sve do tada poznate konceptualne kategorije, došlo je do rušenja ovog grandioznog zdanja koje je mesto ustupilo decentralizovanim grupama zgrada; sada nam je omogućeno da menjamo pozicije i sagledavamo aktuelne diskurse iz različitih uglova, kao i uvidimo implikacije koje sa sobom nosi formacija, deformacija i reformacija javne sfere u sadašnjem, ali i budućem kulturnom poretku (Collins 1989: 26, 27).

3. O autoru - Ijan Makjuan

3. O autoru - Ijan Makjuan

Još od kada je počeo da piše i objavljuje svoje kratke priče tokom sedamdesetih godina XX veka, Makjuan je sebi zavredio i obezbedio poziciju jednog od najznačajnijih savremenih britanskih pisaca, „titulu“ koja ga prati do dana današnjeg (Clark, Gordon 2003: 7; Haffenden 1985: 168; Head 2007: 1). Smatra se da je njegov uspeh zapravo rezultat načina na koji on, u svojim delima, dočarava britansku istoriju i kulturu, dok istražuje najintimnije segmente ljudskog iskustva (Clark, Gordon 2003: 7). Za ovaj istraživački rad je od značaja i činjenica da Makjuan kroz romane tretira pitanja koja su obeležila kraj prethodnog veka, a koja dominiraju i u XXI veku: politika i promocija skrivenih interesa; nasilje i problem muško-ženskih odnosa; nauka i ograničenja racionalnosti; priroda i ekologija; ljubav i nevinost; i potraga za etičkim viđenjem sveta (Head 2007: 2).

Rođen je u britanskom vojnom gradu, Olderšotu, 21. juna 1948. godine, u porodici koja nije imala nikakvu književnu pozadinu². Zbog zanimanja njegovog oca, dobar deo detinjstva je proveo u vojnim bazama u Engleskoj, a zatim i u Singapuru i Libiji (Malcolm 2002: 1). Sam Makjuan govori da je upravo u Libiji stekao osećaj o tome kolika je snaga istorije i politike, kao i u kolikoj meri mogu da utiču na živote ljudi; pored toga, niža klasa kojoj su njegovi roditelji pripadali, kao i njihovo „okrnjeno“ obrazovanje, postali su izvor Makjuanovog šireg interesovanja za odnose između klase, jezika, pola i identiteta, koje on sam označava slojevitom lingvističkom gustinom engleske klase (Clark, Gordon 2003: 8; Malcolm 2002: 1). Po završetku studija književnosti, 1970. godine, priključio se master programu u kreativnom pisanju Malkolma Bredberija (Malcolm Bradbury), eminentnog pisca i eksperta za američku književnost, prilikom čega je napisao oko dvadeset pet kratkih priča, od kojih je nekoliko uključeno u (kasnije objavljene) dve zbirke kratkih priča³ (Clark, Gordon 2003: 9; Malcolm 2002: 2). Upravo je svojom debitantskom zbirkom⁴ izazvao senzaciju na londonskoj književnoj sceni, nakon koje mu karijera kreće uzlaznom putanjom; u jednom od kritičkih prikaza, Džon Fauls je tada zabeležio: „Makjuan ima potpuno osoben stil i viziju života. Ako vas zanima stanje i raspoloženje savremene Britanije, on je obavezna lektira“.⁵ Kada napravimo osvrt, u svojoj pola veka dugoj karijeri, Ijan Makjuan je napisao i objavio, kao što je već rečeno, zbirke priča, a zatim i zbirke televizijskih drama, libreta i, upravo najvažnija stavka u njegovom stvaralaštvu, šesnaest romana – *Betonski vrt* (*The Cement Garden*) (1978), *Uteha stranaca* (*The Comfort of Strangers*) (1981), *Dete u vremenu* (*The Child in Time*) (1987), *Nevinašca* (*The Innocent*) (1990), *Crni psi* (*Black Dogs*) (1992), *Sanjar* (*The Daydreamer*) (1994), *Istrajna ljubav* (*Enduring love*) (1997), *Amsterdam* (*Amsterdam*) (1998), *Iskupljenje* (*Atonement*) (2001), *Subota* (*Saturday*) (2005), *Čezil Bič* (*On Chesil Beach*) (2007), *Solar* (*Solar*) (2010), *Sweet Tooth* (2012), *Zakon o deci* (*The Children Act*)

² Makjuanova majka je bila domaćica čiji je muž umro tokom Drugog svetskog rata, ostavljajući je sa dvoje dece. Posle rata, ona se udala za vojnog oficira, Dejvida Makjuana (Malcolm 2002: 1).

³ *Prva ljubav, poslednji obredi* (*First Love, Last Rites*) (1975) i *Između čaršava* (*In between the Sheets*) (1978)

⁴ *Prva ljubav, poslednji obredi* (1975)

⁵ Makjuan, I. (2014). *Geometrija tela*. (A. Božović i B. Gerzić, prev.). Beograd: Paideia.

(2014), *Orahova ljuska (Nutshell)* (2016) i *Mašine kao ja (Machines Like Me)* (2019).⁶ Za svoj stvaralački opus je dobio brojne prestižne (britanske, ali i svetske književne) nagrade; prvi put kada je književna kritika pokazala sluh „za novi duh bunta, provokacije i negiranja postojećeg okoštalog sistema vrednosti“, bilo je 1976. godine kada je Makjuanu dodeljena nagrada „Somerset Mom“ za prvu zbirku priča, *Prva ljubav, poslednji obredi* (Đergović-Joksimović 2009: 13). Uspeši su nastavili da se nižu, pa je Makjuan ovenčan i nagradama Vitbred (1987) i Pri femina etranže (1993) za roman *Dete u vremenu*, (*ibid.*), zatim Bukerom (1998) za roman *Amsterdam*, nacionalnom nagradom kritike za najbolji roman u Sjedinjenim Američkim Državama (2003), pri čemu mu je za celokupno delo dodeljena nemačka nagrada Šekspir (1999).⁷

Ijan Makjuan, kao jedan od najznačajnijih i najnagrađivanijih savremenih britanskih pisaca, stvarao je u jednom dinamičnom periodu koga su obeležile brojne promene, kako u društvu, tako i u fikciji, što je on uspešno uspeo da isprati voljnim eksperimentisanjem sa formom i načinom naracije u svojim delima, u kojima je objedinio širok spektar žanrova, od trilera, preko špijunskog do istorijskog romana i romana ideja, sve vreme se poigravajući sa našim ukorenjenim moralnim vrednostima i sigurnošću u donošenje brzih zaključaka (Srećković 2013: 1). Njegovi izleti u pisanje scenarija i adaptacija su neizostavni za poimanje, pošto su samo doprineli njegovom zaokruživanju kao eminentnog i izvanrednog književnog stvaraoca. Mnogi romani ga prikazuju i kao dobrog hroničara svog vremena, koji pred nas stavlja niz elemenata popularne kulture koji najbolje oslikavaju svakodnevicu makjuanovskih junaka i njihovu borbu da sebi odrede mesto u neizvesnoj i nestabilnoj postmodernističkoj stvarnosti. Stoga, može se reći, da ono što je od posebnog značaja za ovaj istraživački rad, jeste upravo piščeva neprestana fascinacija istorijom i fikcijom, kao i pomenutim promenama (u društvu i politici), poput raspadanja britanske klasne strukture, transformacije porodičnog života, pojave istorijski učtkivanih glasova i velike tranzicije iz perioda modernizma u postmodernizam, što će se i uočiti kroz analizu odabranih romana nastalih iz „pera“ ovog pisca u aktuelnom veku (Head 2007: 5).

⁶ Đergović-Joksimović, Z. (2009). *Ijan Makjuan: polifonija zla*. Beograd: Geopoetika. i zvanični sajt pisca: www.ianmcewan.com.

⁷ Nabrojane su samo neke od najznačajnijih nagrada koje je Makjuan osvojio za svoje književno stvaralaštvo.



Slika 2: pisac Ijan Makjuan i autor date doktorske disertacije

4. Makjuanova *Subota* i postmoderna popularna kultura

4. Makjuanova *Subota* i postmoderna popularna kultura

Subota je Makjuanov deveti roman, objavljen 2005. godine, koji govori o jednom danu u životu glavnog junaka, neurohirurga Henrija Perouna, od ranih jutarnjih časova subote, pa sve do svanuća nedelje. Iako Makjuanovi romani uglavnom izazivaju podeljene reakcije, svaki neminovno dovodi do upliva kritičara u izuzetno detaljnu i duboku analizu; po pitanju dela koje se nalazi pred nama, praktično sve kritike su bile u velikoj meri pozitivne, pri čemu se za autora govorilo da je briljirao (na svim većim poljima) umetnički, moralno i politički (Childs 2006: 144, 145). Najbolji opis *Subote* i njenog stvaraoca leži u izjavi da je stručnjak za ljudski um, sa izvanrednom preciznošću i velikom kompleksnošću, napisao roman o (još jednom) stručnjaku (mada ovaj put) za ljudski mozak, čime je zapravo Ijan Makjuan potvrdio svoj status kao jednog od najboljih pisaca svoje generacije (Childs 2006: 145). Mada *Subota* važi za izuzetno kompleksan roman, koga je teško klasifikovati i dodeliti bilo kojoj kategoriji posebno, njegoa najvažnija odlika ga čini idealnim za analizu iz ugla postmoderne popularne kulture – on predstavlja sažeti prikaz savremenog života, koji je protkan osećanjima anksioznosti i odgovornosti u okviru konteksta post 9/11 ere, uz dominantne javne diskurse sa početka XXI veka, poput književnosti ili televizije, da za početak uzmemo za primer (Shen, Cheng 2016: 48).

4.1. Moć medija i vesti kao „roba“

U svetu današnjice se pokazuje da mediji imaju veliki uticaj na ljude - oni se u svom svakodnevnom životu susreću sa ogromnim brojem zvukova i slika, koji utiču na to kako (ljudi) vide sebe ili način na koji razmišljaju, što se odvija kako svesno, tako i nesvesno, i to sve pomoću vesti, zabavnih programa i reklama (Tisdell et al. 2008: 3). Ovo je idealan početak analize *Subote*, pošto čitaoci veliki deo romana provode prateći izveštavanje medija o aktuelnim događajima tog 15. februara 2003. godine, dana kada se u Londonu odvio protestni marš protiv predstojećeg (neizbežnog) rata u Iraku.⁸ Pre uvođenja samih odlomaka iz romana, koji će na najbolji način oslikati i pružiti primere o ovom značajnom elementu postmoderne popularne kulture, napraviće se teorijski osvrt ka istom, ne bi li se na pravi način zaokružila celina i uvidela važnost ovakvog pristupa u analizi.

Sami mediji su, poput postmoderne popularne kulture (čiji su sastavni deo i element ujedno), pokrenuli opsežnu diskusiju i doveli do različitih perspektiva prilikom proučavanja. Međutim, bilo da je u pitanju snažna levica ili desnica, ili neka pak treća strana, postoji sloga oko činjenice da mediji predstavljaju moćno sredstvo hegemonijskih sila; „publika“ u svemu tome pokazuje snagu da odbija ulogu

⁸ Sam Makjuan je, tokom davanja jednog intervjua o romanu *Subota*, izjavio kako je oduvek voleo da ugradi stvarnost u fikciju, ali da to nikada nije uradio u tolikoj meri, kao što je slučaj sa *Subotom* (Gregg 2011).

prostog piona u rukama moćnika, dok ujedno teži da dosegne (makar i na mikro nivou) prevlast, tako što će konstruisati značenja u skladu sa svojim interesom, ličnošću i istorijskim i društvenim kontekstom (Tisdell et al. 2008: 3, 4). Zanimljivo je da „[p]atrijarhalni kapitalizam bele rase nije uspeo da homogenizuje razmišljanje i kulturu svojih subjekata, uprkos skoro dva stoleća ekonomske dominacije (i još dužeg perioda u domenima pola i rase)“ (Fisk 2001: 38). Različitost jeste poželjna kako bi se očuvao društveni položaj, ali samo pod uslovom da bude kontrolisana – patrijarhat, ali bez feminizma, rasna dominacija, ali bez separatizma crne rase (*ibid.*). Bez obzira na nastojanja vlasnika kapitala, uvek postoji neki segmenat popularne kulture koji leži izvan društvene kontrole, koji se opire silama hegemonije; tako, tokom „konzumiranja“ vesti, reklama, muzičkih spotova, mi možemo da podrivamo, dekonstruišemo ili izložimo parodiji „robu“ koja nam se plasira putem medija, ne bi li došlo do zadovoljstva u otkrivanju kontradiktornosti i stvaranju sopstvenih značenja, koja su od značaja za svakodnevni život podređenih struktura društva (Fisk 1989: 2, 3, 5, 6).

Kao što je prethodno rečeno, *Subota* je zanimljiva po ovom pitanju zbog prisutnih izveštavanja i reportaža o trenutnim zbivanjima, sa akcentom na incident (ili prizor) kome je Henri prisustvovao, dok je stajao na prozoru svoje spavaće sobe, a koji je uspeo da evocira ne tako prijatna sećanja na 11. septembar 2001. godine:

Proteklo je samo tri-četiri sekunde od časa kad je ugledao tu vatru na nebu i o njoj dvaput promenio mišljenje. Plamen se kreće putanjom kojom je i sam mnogo puta u životu prolazio, predajući se rutinskim radnjama, podešavajući naslon sedišta i svoj ručni sat, odlažući papire [...] sa istoka na zapad, smerom koji prati južnu obalu Temze, šesto metara nad zemljom, već nadomak Hitroa. [...] U prizoru, zapravo, ima nečeg poznatog, nalik na san koji se ponavlja. [...] Prošlo je skoro osamnaest meseci otkad je pola planete posmatralo, i iznova i iznova posmatralo, one nevidljive zatočenike koji su kroz vazduh gurnuti u smrt, od vremena kad se oko bezazlene siluete svakog mlaznjaka zgusnula jedna nova asocijacija. Svi se u tome slažu, putnički avioni na nebu danas izgledaju drugačije, predatorski ili ukleto. (Makjuan 2008: 19, 20)

I pre nego što čujemo prve jutarnje vesti sa Henrijem, već u ovom odlomku možemo da uočimo moć medija u oblikovanju naših mišljenja i viđenja stvari. Već je i rečeno kako su mediji samo sredstvo, a kako iza svega stoje skriveni motivi politike i ekonomije; pred sobom imamo idealan primer manipulacije javnim mnjenjem, kao i težnje da se mišljenje „uniformiše“, ne bi li se lakše (zlo)upotrebilo za (najčešće političke) ciljeve sila dominacije. No, o politici će biti više reči u nekom od potonjih odeljaka ovog istraživačkog rada. Generalno govoreći, značaj ubacivanja ove scene u roman je višestruk. Prvenstveno, dok pratimo informativne programe vezane za dati

događaj, pred našim očima se odvijaju konstruisanje, rekonstruisanje i dekonstruisanje priče, sve u skladu sa trenutnim potrebama (vlasti i) medija. Pored ubacivanja stvarnosti u određene kalupe, zapaža se i prisustvo vrha, koji želi da čvrsto drži konce u svojim rukama, pa samim tim mudro koristi opisani (apokaliptični) prizor, kako bi se od društva – u koje je usađena anksioznost i strah od terorizma, ponavljanjem (i ponavljanjem) ovog dešavanja kako sam odlomak kaže – dobilo odobrenje i podrška za povlačenje sopstvenih poteza⁹ (makar oni i bili na štetu većeg dela zajednice). Naposljetku, od najvećeg značaja je slika pojedinca u društvu u kome živi, kao i njegova reakcija na aktuelne događaje, koji nam ukazuju na podložnost ili „rezistentnost“ tog pojedinca na manipulaciju i kontrolu koja se nad njim sprovodi i uspostavlja. Pa, da se pozabavimo tom igrom sila.

Henri kreće prema haj-faju s namerom da promeni stanicu, ali Teo uzima daljinski upravljač s kuhinjskog stola i uključuje mali televizor postavljen nedaleko od šporeta upravo za ovakve trenutke, udarne vesti. Čekaju da se završi grandiozna špica koja najavljuje vesti u četiri – pulsirajuća sintetička muzika, bleskave spirale kompjuterske grafike, *son et lumière* vagnerijanskih razmera smišljen da dočara hitnost, tehnologiju, globalno izveštavanje. Onda redovni voditelj, Perounov vršnjak, istura kockastu vilicu i počinje da vergla udarne storije iz proteklog sata. Odmah je jasno da zapaljeni avion još nije ušao u planetarnu matricu. (Makjuan 2008: 32)

U kojoj meri su mediji okupirali našu svakodnevicu, svedoči i (opipljivi) element (postmoderne) popularne kulture – mali (pomoćni) televizor. Ovo se najbolje vidi preko činjenice da su ga Perounovi stavili u svoju kuhinju – mesto koje bi trebalo da bude oslobođeno bilo kakvog prodora spoljašnjeg sveta, gde se spremaju obroci u kojima porodica treba da uživa, barem u tim trenucima neopterećena svim onim što se odvija mimo datog prostora. Međutim, ovakav komoditet i jeste proizveden kako bi produžio naše konzumiranje, čime se nadalje održava ustrojstvo društva, ali zahvaljujući fluidnosti, kao jednom od svojstava popularnog, Henriju i njegovoj porodici je omogućeno da sami sebi odrede sociokulturnu pripadnost i demonstriraju svoj otpor vladajućoj ideologiji (Fisk 2001: 39). Na taj način, mada su dopustili prodor medijima u najintimniji kutak njihove kuće, oni isto tako mogu da demonstriraju svoju nadmoć samim načinom konzumiranja vesti, pošto televizor mogu da ugase u bilo kom trenutku, utišaju zvuk koji dopire od programa, ili ga jednostavno nadjačaju pripremajući porodični obrok. Ipak su Perounovi ‘na domaćem terenu’.

U odlomku imamo i zanimljiv spoj francuske fraze (koja označava spektakl kod koga je naracija praćena svetlosnim i zvučnim efektima) i nemačkog

⁹ Velika Britanija je pružila podršku Americi za ulazak u rat sa Irakom, uprkos protivljenju velikog broja stanovnika Londona, kako će se i videti u romanu, zahvaljujući protestnom maršu.

kompozitora, Riharda Vagnera kako bi se dočarala, kako i sam pisac to kaže, grandioznost uvodne špice dnevnika. Vagner je, kao zagovornik muzičko-dramskih dela – čija je uloga trebalo da bude promena postojećeg sveta koji je, po njegovom mišljenju, propadao – utemeljio Bajrojske svečanosti, koje su predstavljale sve osim običnog operskog dešavanja; Vagner je ovde sebi postavio jedan ambiciozan cilj: „da proizvođenjem posebne vrste doživljaja u slušaocima/gledaocima maksimalno osnaži njihove utiske, maksimalno prolongira njihove reakcije i na taj način obezbedi trajnost, opstanak i učinkovitost sopstvene regenerativne ideje“ o političkim, socijalnim, moralnim i kulturnim promenama u Nemačkoj (kao i čitavom svetu) (Jeremić-Molnar 2006: 434, 436, 437). Ovde ponovo probija postmodernistički momenat u tumačenju popularne kulture. Henrijeva svest o prizivanju posebnih slika i zvukova ne bi li se stvorio dominantan efekat i spektakularnost vesti koje slede, dovode do dekonstruisanja celog doživljaja, pošto se Henri pokazuje kao „potrošač“ sa sopstvenim stavom i mišljenjem, koga nije tako lako prevariti i „ukalupiti“.

Dok naš junak čeka da dođe do zvaničnog saopštavanja događaja koji je on posmatrao sa svog prozora, čime će postati (aktivan) deo (kulture) svakodnevice podložan razmatranju kroz razgovor i, samim tim, proizvođenju i cirkulisanju značenja, Henri rešava da ga podeli sa svojim sinom, Teom, pri čemu se obezbeđuje njihovo povezivanje na posebnom nivou, mimo standardnih podela koje postoje u okviru društva. Deluje kao da mu je potrebno mišljenje njegovog sina o ranije opisanom prizoru, jer onog trenutka kada se mediji uključe u celu priču, biće teško odupreti se njihovoj manipulaciji i razlučiti istinu i laž, informaciju i dezinformaciju, kao i fikciju i stvarnost; uniformišu li mu mišljenje, postaće slepi poslušnik sistema. Zato mu je i potrebna buntovna priroda njegovog sina (tinejdžera). Bez obzira na ovaj momenat, mora da se zapazi da je pomalo poražavajuća činjenica što se za trpezom skoro uopšte više ni ne diskutuje o porodičnim problemima i temama, već meni kuhinjskog stola „ranog dvadeset prvog veka“ obuhvata razgovore o „Iraku, naravno, o Americi i moći, evropskoj sumnjičavosti, islamu – njegovim patnjama i samosažaljenju, o Izraelu i Palestini, diktatorima, demokratiji – pa konačno i o muškim stvarima: oružjima za masovno uništenje, šipkama nuklearnog goriva, satelitskim snimcima, laserima, nanotehnologiji“, pri čemu su sve ovo, kako Henri kaže, „dnevni specijaliteti“ (Makjuan 2008: 37). Produktivnost popularne kulture se, u ovom slučaju, ogleda u selektivnoj upotrebi izvora koji su pred nas stavljeni, nametanju sopstvenog značenja i pružanju određene vrste otpora koja je svojstvena datoj ličnosti pojedinca, dok se svim tim postupcima obezbeđuje preraspodela društvenih odnosa. Pa, da uočimo tu razliku između oca i sina u kontaktu sa vestima i da objasnimo Henrijevu potrebu da čuje Teovo poimanje problematike. Može se uočiti da Teo svojim načinom „čitanja“ i učitavanjem značenja oseća određeni vid zadovoljstva i ispoljava moć da se odupre uticaju medija na naše viđenje stanja stvari, tako što pokazuje da je on taj koji poseduje potpunu kontrolu na mikro planu: „Kad ovako diskutujemo o krupnim pitanjima, političkoj situaciji, globalnom zagrevanju, svetskom siromaštvu, sve je sam goli užas, i ništa ne ide nabolje, nemaš čemu da se nadaš. Ali kad smanjim doživljaj, na male ideje, stvari koje su mi bliskije – znaš ono, devojka koju sam sinoć upoznao, ili ta numera koju radimo s Časom, ili

snoubord idućeg meseca, onda sve izgleda sjajno. Pa eto, to je odsad moj moto – drži se sitnih ideja“ (*ibid.*). Ova praktičnost i, donekle, ravnodušnost koja je svojstvena mlađoj generaciji kada je reč o manipulaciji sila dominacije, kao i indiferentnost u stavu i odnosu prema svetu su (dodatno) idealno opisane kroz izgled sobe Henrijevog sina, koja mu se pojavljuje pred očima, shvativši da tema koju je pokrenuo, kod Tea ne izaziva nikakvo posebno osećanje ili reakciju: „[u] zreloom tinejdžerskom gnojivu Teove sobe, među gitarskim časopisima, razbacanim košuljama i čarapama i bocama voćnog jogurta, ima i gotovo netaknutih knjiga o NLO [...]. Kako Henri to razume, Teov pogled na svet ostavlja prostora za slutnju da je sve na neki način povezano, [...] a da izvesni autoriteti, pre svega američka vlada [...] uskraćuju ostatku sveta čudesna saznanja“ (Makjuan 2008: 33). Makjuan koristi Teov nemaran odnos prema proizvodima kapitalističkog društva, kao i nepoverenje koje iskazuje prema bloku moći kako bi na idealan način oslikao britansku omladinu na samom startu milenijuma, koja iako shvata da „događaji izvan kruga prijatelja, porodice i [- u ovom konkretnom slučaju -] muzičke scene imaju neki uticaj“ na njihov život, ne prihvata pokoravanje „sumornom“ svetu sadašnjosti; oni te događaje jednostavno prihvataju kao sastavni deo svakodnevice sa kojima pojedinac treba da nauči da živi i funkcioniše normalno (koliko god je to moguće) (Makjuan 2008: 34). Sam Henri kaže da je Teov „um [...] slobodan. Međunarodni teror, kordoni obezbeđenja, pripreme za rat – sve su to pokazatelji stabilnog stanja, kiša i sunce, smena godišnjih doba“ (Makjuan 2008: 35). Nasuprot toga, deo populacije Velike Britanije, oko (ili) Henrijevog godišta (i pored postojanja ranije pomenute samosvesti, koja je sama po sebi dovoljna za pružanje otpora), ne može na isti način da se postavi prema aktuelnostima vremena, pošto su im jedna po jedna decenija života prolazile u proživljavanju (ili preživljavanju) neke krize i osećanju njihovih dalekosežnih posledica. Uzimajući sve navedeno u obzir, može se zaključiti da je cela ova epizoda razgovora oca i sina bila neophodna ne bi li se uneo neki vid ravnoteže, a Henri prenuo iz razmišljanja o opasnostima koje prete da naruše način života Perounovih, kao i njihovom potencijalnom trajanju.

Ovo je, takođe, zgodan trenutak da se postavi pitanje kako prethodno pomenute generacije „konzumiraju“ medije, pošto je neminovno da jaz mora postojati i na ovom polju. Sa jedne strane imamo Tea koji „preleće pogledom preko novinskih naslova tragajući za daljim vestima maltene kao da prelistava kataloge“, dok njegov otac, sa druge, „iste te novine čita s manijačkom revnošću“ (Makjuan 2008: 35). Pojašnjenje za naizgled paradoksalnu situaciju, leži u kompleksnom mehanizmu vladajućeg sistema. Mediji, kao sastavni deo industrijskog društva svakako nastoje da svoju robu (vesti) distribuiraju do velikog broja potrošača ne bi li, na prvom mestu, zadovoljili svoje ekonomske potrebe. U svrhu kontrolisanja različitosti, koja neminovno postoji u našim društvima, moraju da se primene određene strategije; nije neobično što Henri čita novine s, kako je rečeno, manijačkom revnošću, s obzirom na činjenicu da i pripada generaciji štampanih medija, koja je i u mlađim godinama pažljivo čitala i pratila razvoj dešavanja, čekajući ishod i prolazak trenutne krize (ili kriza). Isto tako, Teov pristup savršeno odgovara njegovom društvenom položaju i sloju; za razliku od njegovog oca, on je pripadnik generacije elektronskih medija, naviknut na informacije koje su mu

dostupne u svakom trenutku i sa kojima je upoznat vrlo brzo zahvaljujući njihovom konstantnom ažuriranju. Vest koju on pročita onlajn nekoliko trenutaka nakon što se nešto desi, ili za koju sazna putem televizije u kraćem vremenskom periodu, za njega je već „bajata“ kada dospe u sutrašnje novine; zato ih i prelistava kao da su katalog. Jednostavno rečeno, mediji su uspeli da preduprede evazivno ponašanje svojih potrošača primenom strategije inkorporacije i obuhvatanja, jer samo tako formiran unutrašnji sistem funkcionisanja koji reprodukuje društvene subjektivnosti, i uspeva da održi njihov položaj unutar društvenog poretka. No, skreće nam se pažnja:

Vreme je za vesti. Još jednom, radio-pulsiranje, sintetizovani pisci, besani voditelj i njegova pouzdana faca. I evo ga, konačno pretvoren u stvarnost, avion, iskošen na pisti, naizgled neoštećen, okružen vatrogascima [...], vojnicima, policijom, rotacionim svetlima, i kolima hitne pomoći u pripravnosti, s otvorenim stražnjim vratima. [...] Posredi je kargo avion, ruski tupoljev na liniji od Rige do Birmingema. Dok je leteo rutom istočno od Londona, na jednom motoru je izbio požar. [...] [U]z navođenje iz kontrolnog tornja sleteli [su] na Hitrou u pristojnom stanju. Nijedan od dvojice pilota nije povređen. Sadržina karga se ne navodi, ali jedan njegov deo, [...] potpuno je uništen. Nakon toga, i dalje na drugom mestu, antiratne demonstracije koje počinju za samo nekoliko sati. Hans Bliks, jučerašnji čovek, sada je treći. (Makjuan 2008: 38)

Za razliku od prvog jutarnjeg dnevnika kada je, razočaran činjenicom što njegov avion nije dospeo u udarne vesti, okrenuo dugme na televizoru i ugasio ga, sada sa punom pozornošću prati aktuelnosti, i to ne samo zarad opšte informisanosti. Henrijeva vest o avionu postaje popularna zahvaljujući njemu; on je taj koji ju je učinio relevantnom i produktivnom, što su i preduslovi za postojanje postmoderne popularne kulture – jednostavno rečeno, relevantna je za njegovo svakodnevno iskustvo, a produktivna samim tim što može da joj učitava brojna značenja, koja odgovaraju njegovim trenutnim potrebama (Fiske 1989: 197). Od samog početka romana, otkako je ugledao zapaljeni avion kako se ubrzano spušta ka zemlji, i imao „*déjà vu*“ osećaj koji ga je vratio osamnaest meseci unazad na dešavanja 11. septembra, preko ovog trenutka, kada je dobio potvrdu takvog dešavanja, pa sve do poslednjeg dnevnika, pri kraju *Subote*, stiče se osećaj da je Henri imao očekivanja po pitanju razvoja ove „priče“; da je London bio izložen napadu terorista istog dana kada su se odvijale antiratne demonstracije, Henri bi sa slobodom artikulisao svoju podršku za ulazak u rat, koja u nedostatku očekivanog raspleta, ostaje poznata isključivo čitaocima. Već u narednom satu, mi doživljavamo flešbek sa ranijih strana. On ponovo isključuje televizor kada vidi da mu je „[p]riča na izdisaju, razočaravajuća vest – bez zlikovaca, bez smrti, bez čekanja na ishod“ (Makjuan 2008: 66). Pritom, „Henrijev avion, sada je druga vest po redu. Isti snimci, uz samo dva-tri nova detalja“, emitovani odmah posle slika „nekeg mosta na autoputu s kolonom

autobusa koji dovoze demonstrante u grad na, kako se očekuje, najveći protestni skup koji je ikad viđen“ (*ibid.*). Iako neispunjenih očekivanja, nastavlja sa svojom rutinom prepuštajući se svakodnevi. Nakon što je udobno odsedeo na visokoj stolici „za pultom sa šoljom kafe i telefonom“, Henri „[u]zima ključeve, telefon i daljinski za garažu iz srebrne zdele pored knjiga s receptima“ i kreće na skvoš (Makjuan 2008: 66, 67). Mada deluje kao da je smetnuo sa uma celu ovu situaciju, sveprisutnost medija, naša potrošačka priroda i nastojanje dominantnih sila da održe *status quo* trudeći se da prodru u (praktično) sve segmente života ljudi ne bi li podređene strukture društva držali pod kontrolom, navode Henrija da i tokom svog vremena za opuštanje izdvoji par trenutaka za informativu: „Kad podigne glavu, u ogledalu iznad lavaboja vidi [...] isti stari snimak kargo aviona na pisti. Ali onda, nakratko, primamljivo, dvojica ljudi s jaknama navučenim preko glave – zacelo piloti – koje s liscama na rukama sprovode do policijskog kombija. Uhapšeni su. Nešto se dogodilo“ (Makjuan 2008: 102). Svestan, kao i većina javnog mnjenja, da je preopterećen dominantnim diskursima, sebi, već narednog momenta, nameće misao: „Zar ne možeš pošteno ni da uživaš u jednom satu rekreacije bez te najezde, te kuge iz javnog domena?“ (*ibid.*). No, za Henrijevu potrošačku prirodu, ovo je puko retoričko pitanje. Zato, po povratku kući (i ovog puta u kuhinji), ponovo ispoljava svoju znatiželju, ali informacije koje mu Teo saopštava – piloti su radikalni islamisti koji su u ime džihada zapalili sopstveni avion – prihvata sa rezervom, pošto „potiču s Interneta“ (Makjuan 2008: 141). Pa, jesu li ruski piloti zaista radikalni muslimani? Saznaćemo u večernjem dnevniku, poslednjem u okviru Henrijeve subote:

Sve pripreme su obavljene, baš u trenutku kad nailazi priča o zapaljenom avionu, četvrta vest. [...] Henri uključuje ton i staje ispred majušnog televizora, otirući ruke o krpu za sudove. Četvrto mesto bi moglo značiti da nema novih detalja, ili pak da vlasti zloslutno ćute; ali priča je u stvari doživela kolaps – [...] posada, pilot, onaj naborani tip sa zalizanom kosom i njegov bucmasti kopilot, stoje ispred nekog hotela na Hitrou. Njih dvojica, objašnjava pilot preko prevodioca, nisu ni Čečeni ni Alžirci, nisu čak ni muslimani, oni su hrišćani, doduše samo po imenu, jer nikad ne odlaze u crkvu i nemaju ni Kuran ni Bibliju. [...] Pušteni su na slobodu bez optužnice, i čim dobiju dozvolu od Civilne avijacije, vraćaju se u Rigu. (Makjuan 2008: 166-167)

Dakle, „[d]obre vesti, ali dok ide iz kuhinje prema ostavi, Henri ne oseća neko posebno zadovoljstvo, pa čak ni olakšanje“ (Makjuan 2008: 167). Zahvaljujući manipulativnoj moći medija i usmeravanju razvoja priče, očekivano je bilo da rasplet bude potpuno drugačiji; čak i u trenutku kad vidi da se (njegova) vest nalazi na začelju, ni na trenutak ne pomišlja da sledi „srećan kraj“. Zapravo, Henriju se ne dopada to što sam sebi deluje kao pasivni „potrošač“ vesti, koji je postepeno navođen tokom celog dana u informativnom procesu da bi naposljetku zapravo shvatio da je podložan propagandi i manipulaciji (što na samom početku nije

pokazao). Međutim, ne bi trebalo da se zabrine u tolikoj meri, pošto samo njegovo prepoznavanje i iskazivanje ove tendencije, koja je i dan-danas nerazdvojni segmenat sveta u kome živimo, predstavlja iskorak ka progresivnoj promeni.

Sve u svemu, mediji su se pokazali kao izuzetno produktivna tema za analizu, toliko opsežna da od nje maltene može da nastane jedan zaseban (i to obiman) istraživački rad. Neminovno se uočava da je snažno sredstvo koje se koristi za plansko, organizovano i smišljeno širenje različitih vrsta ideja, a sve u svrhu uticaja na javno mnjenje i kontrolu istog, bez upotrebe grube sile (Tomić 2003: 159). Henrijevo praćenje izveštavanja medija tokom celog dana za nas ima višestruki značaj pošto imamo priliku da dobijemo detaljan uvid u prosečno ponašanje jednog „potrošača“, stepen uticaja sredstava javnog informisanja na njega, kao i pouzdanost i relevantnost vesti koje nam se predočavaju, otkrivajući našu ulogu u datom procesu konzumiranja. I dok se sa jedne strane oseća se da je Henri bio izložen dugotrajnom indoktrinirajućem delovanju, koje preti da ujednači njegovo mišljenje sa onim vladajuće ideologije (*ibid.*), sa druge se popularna kultura pokazuje kao „plodno tlo“ za proizvođenje raznovrsnih interpretacija, koje će vratiti kontrolu i moć u ruke (obespravljenih) pojedinaca. Zato je, između ostalog, značajna razmena mišljenja koju ima sa sinom za kuhinjskim pultom, pošto svaki različiti zaključak ili delanje u odnosu na onaj na koji smo usmeravani, već označava pobedu na mikro nivou. Ne treba zaboraviti ni postmodernistički momenat popularne kulture koji ostavlja otvorena vrata pluralizmu mogućih rešenja, a ne jednom – utopijskom – koje bi samo produžilo teror totalitarizma. Stoga, analiza ovog komplikovanog polja itekako zavređuje našu pažnju, samim tim što nam pruža bolje razumevanje o tome ko smo, kao i šta bi trebalo da postanemo u svetu u kome živimo (Fishwick 2002: xviii).

4.2. Politika popularne kulture

Postmoderna popularna kultura se, prema brojnim teoretičarima, pokazuje kao kompleksan koncept koji je, u samoj svojoj suštini, politički; u svemu tome, do proizvodnje i uživanja dolazi pod uslovima društvene podređenosti, dok data kultura u igri moći u društvu „zauzima središnje mesto“ (Fisk 2001: 183). Sa te pozicije, mi možemo da biramo zadovoljstva i sudimo našim političkim ‘gospodarima’, ujedno stapajući estetiku sa etikom; samim tim, mi vezu između politike i popularne kulture ispoljavamo čak i dok ‘čitamo’ političare na osnovu njihove gestikulacije i izraza lica, praktično isto kao što ‘čitamo’ nastupe različitih vrsta izvođača na televiziji (Street 1997: 5). Mada su teoretičari otišli u brojnim pravcima prilikom izučavanja povezanosti datih termina, ono što je mnogima zajedničko jeste činjenica da naše izvođenje zaključaka i učitavanje značenja, sa jedne strane, predstavlja vid političke aktivnosti, dok sa druge, treba istaći da sama savremena politika ima tendenciju da koristi populističku retoriku ne bi li uspela da „popularnu želju za kontrolom preokrene u vlastitu korist“ (Fisk 2001: 189, Street

1997: 6). U svemu tome, najbitnije je da „politički potencijal popularne kulture“ ima snagu da „poremeti društvenu površinu“, bilo da pričamo o makro- ili mikropolitici, radikalnoj ili progresivnoj misli i delanju (Fisk 2001: 189). Ovo viđenje postmoderne popularne kulture je bitno za analizu *Subote* „pošto su politička dešavanja, politika zemlje, kao i politička opredeljenja junaka, prisutne na većini stranica romana, čime dobijamo potrebne svedoke dešavanja datog perioda i pravu sliku društva Londona sa početka ovog veka“ (Srećković 2017b: 296).

Radnja romana se postepeno razvija i plete oko konkretnog datuma, 15. februara 2003. godine, dana kada su se u Londonu odigrale protestne demonstracije protiv predstojećeg rata sa Irakom. Sama ova činjenica, koja nam je predočena već na početku *Subote*, dok Henri sluša jutarnje vesti, govori u prilog tome da postoje politička previranja u zemlji koja okupiraju javnost: „„Hans Bliks - opravdanje za rat?“ intonira voditelj uz prigušene zvuke tam-tama, i snimak francuskog ministra inostranih poslova, mesje De Vilpena, kako prima aplauze u UN-ovoj debatnoj Sali. „Da, možete reći SAD i Britanija. Ne, recite većina.“ Potom, pripreme za antiratne demonstracije koje će se danas održati u Londonu i bezbrojnim drugim gradovima širom sveta“ (Makjuan 2008: 32). Pomenuti Hans Bliks, švedski diplomata, koji je u dato vreme bio na poziciji glavnog inspektora Ujedinjenih nacija za naoružanje, osvanuo je kao prva vest, što i nije neobično jer se čekao njegov pozitivan izveštaj – do koga, inače, nije došlo ni nakon 700 inspekcija – o postojanju oružja za masovno uništenje u Iraku (što je i predstavljalo jedan od glavnih motiva za ulazak u rat) (Powell 2004). Zanimljivo je i zapaziti da čitaoci konstantno dobijaju uvid u (tadašnja) aktuelna dešavanja u zemlji preko raznih elemenata popularne kulture, poput televizora, haj-faja, novina ili radija, čime i sami učestvuju u stvaranju značenja, pošto ove informacije tumače u skladu sa političkim pejzažem svoga doba. Nakon televizije, svoja saznanja dopunjujemo kada Henri „[k]od ulaznih vrata skuplja poštu i novine s poda. Silazeći u kuhinju, čita naslove. Bliks izvestio UN da su Iračani počeli da sarađuju. Za uzvrat se očekuje da će premijer u svom današnjem govoru u Glazgovu staviti naglasak na humanitarne razloge za rat. Po Perounovom mišljenju, jedini argument vredan pomena. Ali premijerova okasnela promena taktike deluje cinično“ (Makjuan 2008: 65). Kada se osvrnemo na novinski članak koji je privukao Henrijevu pažnju, ne možemo a da ne uočimo jedan veliki paradoks – humanitarni razlozi za rat; kako uopšte ova dva pojma mogu da se dovedu u vezu, kada je rat sve sem nečeg humanog? Pojašnjenje nas ponovo vraća na postmodernu popularnu kulturu i njenu političku prirodu. U jeku protesta i nedostatka podrške većine, kada je postalo jasno da ni UN neće dati „zeleno svetlo“ za napad, vladajuća ideologija Velike Britanije (i ujedno Sjedinjenih Američkih Država) se okreće populističkoj retorici ne bi li izmanipulisala svojim podređenim strukturama društva i afirmisala valjanost poteza koji namerava da povuče. Svima nam je pre očekivano da će se humanitarni razlozi spomenuti kako bi se govorilo protiv rata, pošto on sa sobom donosi smrt, strah, bedu, siromaštvo, teror svake moguće vrste. Međutim, šta ako se narodu predoči da Iračani već vode takav način života pod diktatorskim režimom jedne izuzetno opasne individue, koja se čak ni ne libi da ulije sličnu, ili istu, vrstu straha na različitim stranama sveta; ako ništa drugo, dominantne sile će uspjeti makar da izazovu konfuziju i neodlučnost suprotne strane, baš kao što se i

pokazalo u Henrijevom slučaju, čiji jasan stav nikako nije uspeo da probije na površinu i dobije svoju jasnu artikulaciju. Iz tog razloga se on (bezbedno) vraća popularnoj kulturi, dok ocenjuje „nastup“ svog premijera, Tonija Blera:

U izlogu se vide iskošeni redovi identičnih slika na ekranima različitih vrsta – katodna cev, plazma, prenosivi ručni, kućni bioskop. Na svima se vidi premijer, koji daje intervju u studiju. Krupni plan lica se polako ali sigurno pretvara u krupni plan usta, sve dok usne ne zauzmu pola ekrana. U nekim ranijim izjavama premijer je nagovestio kako bismo svi mi, samo kad bismo znali ono što on zna, poželeli da krenemo u rat. Možda režiser tim usporenim zumom smišljeno odgovara na pitanje koje se bez sumnje nameće gledalačkoj populaciji: da li taj političar govori istinu? (Makjuan 2008: 130-131)

Od svih citata vezanih za politiku postmoderne popularne kulture, prethodno navedeni mora posebno da se istakne, pošto na izuzetno jasan način predočava ulogu postmodernizma u popularnoj kulturi i snagu spoja prilikom analize. Sama činjenica da je premijerov lik prikazan na više ekrana govori u prilog medijskog konstruisanja stvarnosti; poput Perouna, i mi smo upozoreni da pratimo reprezentaciju iste. Režiser je taj koji bira 'kadrove', odnosno slike koje će dospeti do nas, a potom oblikovati i uticati na naš tok misli i formiranje mišljenja. Već je bilo reči o tome da su mediji sredstvo u rukama vladajuće ideologije, koje se koristi kako bi se sprovela propaganda i indoktrinacija dominantnog 'seta vrednosti', to jest kako bi se manipulacijom obezbedila uniformisanost javnog mnjenja. Tako, u ovom slučaju, mediji nastoje da pomognu Toniju Bleru da ubedi javnost u ispravnost poteza koji se sprema da načini; nakon što on izgovori ključnu rečenicu, usporeno zumiranje treba sugestivno da deluje na posmatrača. Međutim, samo postojanje svesti o veštačkoj medijskoj tvorevini, uspeva da dekonstruiše celu situaciju, a nama istovremeno obezbeđuje referentni momenat, sliku koja će 'plivati u moru intertekstualnosti' i koja će nam uvek služiti kao upozorenje da treba sami da se oslanjamo na značenja koja (mi) učitavamo, kao i da je potrebno da stvaramo sopstvenu popularnu kulturu prilikom susreta sa takvom 'epizodom', jer je to jedini put boljitka i napretka, kako pojedinca, tako i društva u celini.

Posmatrajući iz automobila te umnožene kadrove s rezovima između intervjuiste i gosta, Peroun se pita da li je moguće da takvi trenuci, probadi ledene panične sumnje, ispunjavaju sve veći deo premijerovih dana, ili noći. [...] Vladini ministri daju lojalne izjave, mnoge novine odobravaju rat, u zemlji pored otpora ima i dosta nervozne podrške, ali u suštini niko ne sumnja da u Britaniji samo jedan čovek vuče sve konce. [...] Sada, kad god ga vidi na ekranu, Henri u njegovom liku

traži tu svest o ambisu, [...] [a]li sve što vidi je sigurnost, ili u najgorem slučaju napeti žar. (Makjuan 2008: 134, 135)

Makjuan je, tokom obrađivanja problematike svoga doba, neizostavno morao da spomene tadašnjeg vodećeg čelnika, koji i danas važi za jednu od najkontroverznijih ličnosti, koliko zbog posedovanja tehnika medijske manipulacije i sklonosti ka 'spinovanju' događaja, toliko i usled povlačenja poteza u spoljnoj i unutrašnjoj politici zemlje, na osnovu kojih je ostao upisan u istorijskim udžbenicima, što u pozitivnom, što u negativnom smislu (Wheeler 2007; Wheeler 2017). Prema uvreženom mišljenju, Bler je važio za ambicioznu i odlučnu osobu, za koju je vrlo brzo po stupanju na vlast postalo jasno da predstavlja ključnu 'figuru' u svojoj stranci; ovo je pogotovo postalo jasno nakon što je uspeo da iznenadi čak i bliske članove svoje partije kada je ostvario dobru saradnju sa američkim predsednikom Bušom, koja je samo dodatno ojačala posle napada na Kule bliznakinje, 11. septembra 2001. godine (Wheeler 2007). Godina, o kojoj je reč u romanu, bila je prelomna za njegovu karijeru, pošto je nakon donošenja odluke da napadne Irak bez podrške i odobrenja UN-a (pri čemu je imao ogromno protivljenje svojih sunarodnika i ostatka sveta), dospeo do toga da izgubi poverenje javnosti, što se dodatno pogoršalo nakon što je otkriveno da Irak ipak nije imao sredstva za masovno uništenje (*ibid.*). Pisac je inkorporacijom svih ovih elemenata, koristeći pritom popularnu kulturu, na izuzetno mudar način uspeo da oslika britansko društvo nezadovoljno vladom svog vremena; „kako bi se suprotstavili strategiji dominantnih, koji diktiraju parametre po kojima bi trebalo da živimo, opisani stanovnici Londona, uspešno koriste proizvode moćnih za svoje ciljeve i iz date sirove građe stvaraju popularnu kulturu“, obezbeđujući istovremeno preraspodelu moći i uspostavljanje (određene vrste) kontrole (Srećković 2017b: 297). Pripreme za predstojeći marš, koje čitaoci sa Henrijem posmatraju sa prozora njegove spavaće sobe, su najbolji pokazatelj ovog pružanja otpora:

Dva mlada Azijca u trenerkama [...] pretovaruju nešto iz kombija u ručna kolica na pločnik. Rastuću hrpu čine transparenti, i umotane zastave i kartoni s bedževima i pištaljkama, fudbalske čegrtaljke i trube, klovnovske kape i gumene maske s likovima političara – na samom vrhu dveju drmusavih gomila, Bler i Buš tupo zure u nebo, s licima sablasno belim na suncu. [...] Pristižu čitave porodice, [...] i studenti, i jedan pun autobus prosedih gospođa u štepovanim jaknama i cipelama za štramac. [...] Jedan od one dvojice u trenerkama diže ruke uvis kao da se predaje, na šta njegov drugar, koji stoji na stražnjim vratima kombija, otpočinje sa prodajom. (Makjuan 2008: 58-59)

Svi elementi popularne kulture iz odlomka, poput pištaljki, truba, maski s likovima političara, da spomenemo barem nekoliko, mogu da se dožive kao semiotički otpor prema hegemonističkoj sili, pri čemu masovne demonstracije služe kao idealan primer kako pod izvesnim istorijskim i društvenim uslovima potisnuta politička svest može da izbije na površinu u obliku vidljivog političkog delanja (Fisk 2001: 68, 183). U svemu tome, građani ne samo da konstruišu svoja značenja, već i nalaze zadovoljstvo u ispoljavanju ponašanja, koje je suprotno od očekivanja vladajuće većine. Na taj način, može zaista da se uoči snaga i značaj postmoderne popularne kulture, koja je omogućila svim pojedincima, koji su se tog dana okupili u organizovanoj šetnji, da postanu njen sastavni deo i, samim tim, dovedu do preraspodele moći u korist obespravljenih struktura društva, makar to bilo i privremeno.

No, ne treba zaboraviti kontradiktornosti koje postmoderna popularna kultura sa sobom nosi po pitanju tumačenja. Data tema ulaska u rat sa Irakom, 2003. godine, je u tolikoj meri okupirala javnost Velike Britanije da prvi susret oca i ćerke, Henrija i Dejzi, nakon dužeg perioda razdvojenosti, nije mogao da prođe bez rasprave, ili blaže rečeno, razmene mišljenja o celokupnoj situaciji dve različite struje popularne kulture, koje se mimoilaze u svojim stavovima i političkim delanjima. I dok se Henri, kao predstavnik starije generacije, drži mikropolitikog nivoa, Dejzi, sa druge strane, kao pripadnik mlađe generacije, bira da se udruži sa svojim istomišljenicima, dva miliona revolucionarnih idealista: „nikad u istoriji nije zabeležen tako ogroman skup. Svi oni koji se ovog subotnjeg jutra izležavaju u krevetu jednog dana će proklinjati sami sebe što nisu bili s nama“ (Makjuan 2008: 117). Aluzija na govor na dan svetog Krispina iz Šekspirove drame, Henri V, je interesantna zbog paradoksalne prirode i tumačenja datog govora uoči bitke kod Aženkura, tokom Stogodišnjeg rata između Engleske i Francuske; dok jedni ističu patriotizam i nacionalni ponos, drugi pak sagledavaju posledice i krupnu cenu koju rat sa sobom nosi, koliko po društvo, toliko i po ekonomiju zemalja u sporu (Postan^{STOR} 1942: 1). Henri je i dalje obazriv. Sa jedne strane, svestan je manipulativne moći medija, koji rade u korist vladajućih sila, a sa druge, ne može da zanemari ni potencijalnu opasnost opozicije, koja na putu ka (prividnoj) ‘utopiji’ može da zavede posebnu vrstu ‘terora’: „zašto bi [inače] neko ko protestuje u ime mira poželeo da citira jednog ratobornog kralja?“ (Makjuan 2008: 117). Ali, ako tako posmatramo, ne može ni da se ‘seje’ mir raketama i bombama. Ova rasprava nas indirektno upozorava da uvek treba da sagledamo širu sliku, a ne da dozvolimo da budemo svedeni na dihotomiju izbora – za ili protiv, dobro ili zlo, crno ili belo; dakle, čak i otpor koji se pruža u današnje vreme mora biti sproveden na obazriv način, uz prisustvo (samo)svesti i stvaranja sopstvenog popularnog zadovoljstva, pogotovo tamo gde ono nije očekivano, sa (zašto da ne) ciničnim osmehom, koji ne bi naleteo na odobravanje. U suprotnom će se formirati pogrešna slika. Prava ilustracija ovog primera je Henrijev opis omladine sa početka XXI veka (koja je, kako smo videli, izričito protiv rata) – ta omladina je svedena na ništa drugo do površnih individua koje ne žele da se išta ispreči njihovom ‘konzumiranju’ i hedonističkom načinu života, što se najbolje ogleda kroz elemente popularne kulture, kojih se naš glavni junak dotakao u jednom trenutku: „To se zaboravlja. Zašto biste inače svi vi

pevali i igrali u parku? Genocid i tortura, masovne grobnice, bezbednosni aparat, kriminalna totalitarna država – *iPod* generacija o tome ne želi da zna. Ne daj Bože da se nešto ispreči između njih i njihovog klabinga i jeftinih avio-karata i rijaliti TV-a“ (Makjuan 2008: 178). Nikada slika nije ovako jednostavna – suviše je nijansi između, ali toliko je uvrežena u današnjem društvu da je Henri poteže kao argument ne bi li porazio Dejzi u njihovoj raspravi, ne razmišljajući da sve pada u vodu samim tim što su njegova deca pripadnici *iPod* generacije kod kojih se ne primećuju prethodno opisane tendencije.

Kada se sve sumira, trebalo bi da se dođe do zaključka, da ni Henri (čiju naraciju pratimo), kao ni čitaoci – što oni koji čitaju zarad sopstvenog uživanja, što akademski izučavaoci koji čuvaju kritičku distancu – ne treba da smetnu s uma da svi učestvuju u popularnoj kulturi i njenim zadovoljstvima i da je utoliko značajnije ako razvijemo razumevanje njene političke prirode i snage koju sa sobom nosi, pošto nam to služi kao postepeni put promovisanja i pospešivanja veće demokratije društvenog poretka.

4.3. (Postmoderna) popularna muzika – bluz u okviru *Subote*

Tokom čitanja romana, neminovno se uočava Makjuanova umešnost u inkorporiranju raznovrsnih oblika umetnosti, pri čemu je muzika jedna od opšteprisutnih formi. Značaj osvrtu ka ovoj kategoriji leži u činjenici da muzika predstavlja kulturni fenomen koji ima dvostruku ulogu, zahvaljujući jednoj od njenih najznačajnijih odlika, komunikativnosti; sa jedne strane može da se posmatra kao (kulturni) „proizvod“, a sa druge može da vrši ulogu „proizvođača“ (identiteta) (Ristivojević 2013: 441)¹⁰. Mada je ovo pristup koji je više svojstven etnologima i antropologima u njihovim istraživanjima, isto tako može da posluži i kao idealan ugao posmatranja za pravljenje spoja sa popularnom kulturom, čiji teoretičari muziku označavaju vidom popularnog zadovoljstva koji treba da proizvede *jouissanceu* slično bekstvo, kako bi se obezbedilo izbegavanje društvene discipline i odgovornosti (Fisk 2001: 63). Sa ovim na umu, jasno je da će nam analiza muzike pružiti dobru sliku stanja kulture i društva jednog naroda.

Što se fokusa po pitanju naslovnog romana tiče, on je, u ovom slučaju, u potpunosti usmeren na bluz muziku, pošto je ona upravo ta koja daje dominantan ton *Suboti*, od njene prve, pa sve do poslednje strane. Fisk (2001: 13) doživljava bluz muziku kao „kulturni oblik koji izražava tegobe društveno obespravljenih“, što i ne

¹⁰ Muzika kao sociokulturna kategorija može dvostruko da se shvati; njeno tumačenje kao proizvoda se vezuje za činjenicu da se ona prvo formira u okviru kulturne sredine u kojoj dolazi u dodir sa ljudima, koji u taj „zvučni prostor“ utiskuju različita značenja, dok istovremeno sebi formiraju različite „identitetsk[e] nivo[e] – bilo da je reč o individualnim, kolektivnim, ili, pak, lokalnim i globalnim (čime postaje „proizvođač“). Jedan od primera jeste i formiranje predstave o nekoj osobi na osnovu muzike koju sluša. Takav proces zapravo predstavlja povezivanje te ličnosti (njenih navika, ukusa, ponašanja, stila oblačenja) sa postojećim (kulturno i društveno formiranim) asocijacijama koje se pripisuju određenoj muzici, grupi, izvođaču“. (Ristivojević 2013: 442).

čudi kada se u obzir uzme činjenica da je kao muzika Afroamerikanaca, dugo bila označavana kao primitivna u okviru zvaničnog diskursa pripadnika bele više i srednje klase, da bi se čak vodila i kao „vulgarna, i po moral omladine i društva – nepodobna muzika“ (Ristivojević 2013: 445). „Do preokreta i ponovnog oživljavanja u bluz kulturi“ dolazi tokom šezdesetih godina XX veka, kada ovaj žanr pronalazi svoj put i do „belih“ izvođača, kao i do udaljenih londonskih klubova u vidu britanskog bluzera, koji će kasnije postati poznat „sa obe strane okeana“ (Srećković 2016a: 235). „Mada nije imala kontekste institucionalizovanog rasizma u okviru kojih je bluz muzika nastajala na tlu Amerike, britanska publika je u njoj pronašla nešto što joj je bilo potrebno, pritom je prilagođavajući sebi kako u kulturološkom, tako i u društvenom pogledu“ (*ibid.*). Ono što se posebno cenilo kod bluzera u tom periodu jeste što je tadašnjim (mladim) generacijama „omogućio da u posleratnom nasleđu povrate neki vid dominacije nad svetom oko njih“, slobodu u svetu u kome nije postojalo toliko pravila (*ibid.*). Pored toga, zahvaćeni erom postmodernizma, ovaj oblik (popularne) kulture se aktivno stvarao pod okriljem duha koji je „zamaglio“ granice između visoke i niske kulture, uveo intertekstualnost i kruženje ranijih tekstova, pri čemu se omogućilo pojavljivanje prethodno ućutkivanih glasova, koji su sada mogli da drže svoje (bluzerske) povesti o svakovrsnim ljudskim sudbinama (Paunović 2014).

Ijan Makjuan je napravio pravi izbor po pitanju muzičkog pravca kako bi se na jedan zanimljiv način došlo do spoznaje o dešavanjima u kulturi i društvu Britanije s početka XXI veka, kao i drame koja se (istovremeno) odvijala na globalnom i ličnom nivou. U ovu priču nas pisac postepeno uvodi preko Henrijevog sina, Tea, koji je bluz gitarista; iz odlomka u kome nam je predstavljen ovaj junak, mi možemo da sagledamo jednu mladu osobu, koja svoj identitet gradi birajući pripadnost bluz „kulturnoj zajednici“; on svoj bunt prema unapred utvrđenim i opšteprihvaćenim društvenim normama, već ovde, iskazuje na nekoliko načina – u doba kada većina ljudi uveliko spava, Teo sedi u svojoj kuhinji čitajući muzički časopis; njegov stil odevanja je svojstven muzičarima, pa tako nas ni ne čudi slika crnog džinsa sa kožnim čizmama i nemaran odnos prema kožnoj jakni sa nitnama koja leži na podu. Čak je i način odlaganja odeće pokazatelj njegovog revolta prema setu „kućnih“ pravila koji mu se nameće. Teo učestvuje u društvenom prenošenju značenja suprotstavljajući se sistemu, pri čemu proizvodi vlastite tekstove:

Dole, u pećinastoj suturenskoj kuhinji, u tri i pedeset pet posle ponoći, u usamljenom krugu svetlosti, kao na pozornici, sedi Teo Peroun, star osamnaest godina i već uveliko oslobođen stega redovnog školovanja, klati se na stolici, s nogama u tesnom crnom džinsu i čizmama od meke crne kože (sve kupljeno sopstvenim novcem) prekrštenim na ivici stola. [...] Pijucka vodu iz velike čaše. Drugom rukom pritiska presavijeni muzički časopis koji čita. Kožna jakna s nitnama leži bačena na pod. Uz orman je prislonjena njegova gitara. Na koferu već ima nekoliko nalepnica – Trst, Okland, Hamburg, Val d'Izer. A ima još mesta za nove. (Makjuan 2008: 29)

Kao što se iz prethodnonavedenog vidi, sve odiše slobodarskim duhom jedne mlade osobe koja je kritički nastrojena prema svetu u kome živi, pokušavajući da u njemu nađe mesto koje joj odgovara. Umesto nekog ko se stapa sa svojom porodicom, odnosno izgleda i ponaša se spram svog porodičnog porekla, osamnaestogodišnji Teo Peroun nas iznenađuje svojom pojavom. Koliko god stil odevanja delovao kao samo jedan usputan i minoran detalj, širim sagledavanjem „slike“ dolazimo do tumačenja da Teo teži tome da ga okolina doživi kao (gotovo) formiranu ličnost, koja ima svoj stav, koji je vredno čuti, i to prvo u krugu njegovih najbližih, a zatim i šire. Henrijev sin, kao predstavnik generacije tinejdžera, naprosto diže svoj glas protiv sistema u kome živi i odbija da bude poslušnik i „rob“ kapitalističkog režima, podložan kontroli sila dominacije. Bluz je, u svemu tome, idealan izbor, pošto sa sobom nosi simboliku i kolektivne predstave sveta koje Teu služe kao smernice, dok mu data popularna umetnost pruža način iskazivanja stavova, poput nekonformizma savremenom društvu i pobunjeništvu; površ svega toga, ovakav izbor mu omogućava da život iskusi direktno, i to punim intenzitetom (Storey 2009: 53, 54). Kako se može videti u samom odlomku, Teo se oslobodio „stega“ redovnog školovanja koje bi ga (potencijalno) „ukalupilo“ i oblikovalo u poslušnika nedefinisanog stava prema aktuelnim dešavanjima, kao što je to slučaj sa njegovim ocem, Henrijem: „Peroun se ponekad pita da li je u mladosti mogao i da zamisli da će jednog dana biti otac bluz muzičara. On sam prošao je kroz jednostavnu obradu, bez pitanja i žalbi, u glatkom sledu počev od škole, pa preko medicinskog fakulteta, sve do upornog sticanja iskustva, u Londonu, Sautendu na moru, Njukaslju, njujorškom urgentnom centru Belvu i konačno ponovo u Londonu“ (Makjuan 2008: 29). Henri se i sam, u nastavku, čudi kako su supruga i on, „tako savesni i konvencionalni, uspeli da stvore jedan tako slobodan duh? Nekoga ko se oblači, s dozom ironije, u stilu boemskih pedesetih, odbija da čita knjige i ne pada mu na pamet da nastavi školovanje, retko ustaje pre jedan, i kome je životna strast da ovlada svim nijansama tradicije, Deltom, Čikagom, Misisipijem, izvesnim trzajima žice u kojima leži ključ svih misterija, i uspeh njegovog benda, Nju Blu Rajdera“ (Makjuan 2008: 29). Slična strast, koja je evidentna kod Tea, može se pronaći i kod Časa, njegovog druga, koji na donekle istovetan način olakšava svoju svakodnevicu, i to tako što verbalizuje emocije pomoću songova koje grupa izvodi; ne treba zaboraviti da je ova muzička forma moćna do bola (i moćna od bola) (Paunović 2014). „Pored svih značenja koje bluz ima u Teovom slučaju, ovde uočavamo katarzu kao bitan momenat i značajan segmenat ovog tipa muzike“ – kako sam Henri kaže: „Čas je njegov miljenik među Teovim drugovima, i najobrazovaniji, stigao je do treće godine književnosti na Lidsu kad je napustio studije da bi svirao u bendu. Pravo je čudo što dosadašnji život – majka sklona samoubistvu, odsutni otac, dva brata, pripadnika neke stroge baptističke sekte – nije uspeo da pobedi njegovu opuštenu dobroćudnu prirodu“; ali „taj mir, u prirodnom je saglasju sa bluzom“ (Makjuan 2008: 30, 142; Srećković 2016a: 238). Dakle, iz priloženog može da se uvidi da se bluz muzika pokazuje kao značajan element postmoderne popularne kulture za analizu, pošto nam omogućava sagledavanje različitih aspekata (tinejdžerskog) života, poput posla, politike, odnosa sa porodicom, društvenih i moralnih uverenja i vrednosti, da

istaknemo najbitnije (Storey 2009: 54). Samim tim, mlađa generacija predstavljena u delu (sa Teom na čelu), naprosto ne mora ništa naglas da iskaže, pošto uronjenost u ovako bogatu tradiciju govori više od hiljadu reči; njima bluz, jednostavno rečeno, pruža sigurnost u nesigurnom i promenljivom svetu u kome živimo, a čitaocima potencijalne modele funkcionisanja koje bi sami mogli da primene ne bi li se (makar u manjoj meri) oslobodili kontrole koju im sistem nameće.

Pored kruženja značenja u svetu adolescenata, zanimljivo je u fokus staviti i uticaj bluz muzike na Henrija Perouna, uglednog člana društva, uspešnog neurohirurga i porodičnog čoveka, čiji život je upravljen u smeru poštovanja društvenih normi koja su nametnuta od strane sila dominacije. Baš kao što omladina, sa jedne strane, ima svoj žargon, zasebna mesta na koja ide, poseban način igre i oblačenja, ne bi li se distancirala od „sveta odraslih“ koji postavlja previše pravila, tako i Henri (kao predstavnik starije generacije) oživljavanje ovog muzičkog žanra početkom novog veka doživljava kao vid eskapizma, odnosno kao vid slobode koji retko ima prilike da iskusi u punom „sjaju“. Jedan proizvod kapitalističkog društva, koji svi koristimo, nam sve ovo otkriva zahvaljujući svom semiotičkom bogatstvu (koje pomaže stvaranju popularne kulture) – Makjuan idealno kontrastira momenat kada Henri oblačenjem garderobe svojstvene bluz muzičarima pruža otpor režijskoj uniformisanosti koja nam je nametnuta na svakodnevnom nivou: „Pet dana nedeljno nosi odelo i kravatu. Danas je obukao farmerke, džemper i iskrzane braon duboke cipele, i ko bi pogodio, na prvi pogled, da Henri nije najveći gitarista svoje generacije?“ (Makjuan 2008: 139). Odstupanje od konvencija koje je postignuto pomoću para farmerica, džempera i stare obuće proizvode u Henriju zadovoljstvo stvaranja sopstvenog značenja i izbegavanja društvene discipline i odgovornosti (o čemu je naširoko bilo reči u teorijskom delu popularne kulture); on ruši granice i razlike koje postoje između sina i njega, pritom postajući deo „zajednice“ , čiji je uticaj itekako snažan. Što se same muzike tiče, iako smatra da u „srži bluz nije melanholija, već neka čudna i ovozemaljska radost“, u Henriju se mešaju različita osećanja dok ga sluša – njegovo ushićenje prati „neko stezanje u grudima, blisko bolu“:

Teova gitara ga pogađa u nerv jer u sebi nosi trag prekora, podseća na pokopana nezadovoljstva u njegovom vlastitom životu, neki element koji nedostaje. [...] Ništa u njegovom životu nema takvu inventivnost, takvu slobodu. Ta muzika obraća se nekoj neizrečenoj čežnji ili osujećenosti, slutnji da je sam sebi uskratio otvoren drum, život srca koji se slavi tim songovima. [...] Disciplina i odgovornost medicinske karijere, udružena sa zasnivanjem porodice u srednjim dvadesetim – a preko većine toga, veo zamora; [...] Nije valjda počeo da se pretvara u onog modernog budalaša u izvesnim godinama, muškarca koji i nesvesno zastaje pred izlozima da bi piljio u saksofone ili motocikle, ili ga pak neki đavo tera da nađe ljubavnicu koja je vršnjakinja njegove ćerke? Već je sebi kupio skup automobil. Teova svirka pritiska očevo

srce tim teretom žaljenja. Na kraju krajeva, to je bluz. (Makjuan 2008: 31)

Ukratko rečeno, bluz muzika ne samo da se bavi teškim istorijskim i socijalnim temama (poput nepravde, rasizma, siromaštva), već i životnim iskustvima ljudi, kao i svim onim što je sastavni deo naših života – zato i ima snažan uticaj na Henrija (Srećković 2016a: 240). Mora se istaći i činjenica da prisustvo ovakvog muzičkog žanra i njegov snažan uticaj upravo svedoče o tome da se društvo ponovo nalazi u velikoj krizi i da je podanicima (kapitalističkog) sistema XXI veka njegovo oživljavanje bilo preko potrebno ne bi li verbalizovali sve probleme sa kojima se suočavaju na svakodnevnom nivou, ali i ujedno poslali poruku vlastima (što direktno, što indirektno) da su nezadovoljni postojećim i da, na neki svoj način, žele da doprinesu (korenitim) promenama.

Prema dosadašnjem toku analize, pokazalo se da je bluz odigrao veliku ulogu u okviru *Subote*. Ne samo da je izučavaocima prilika i stanja u Britaniji sa početka veka poslužio kao idealan pokazatelj (i označitelj) teških prilika u zemlji, već je i u sred takve situacije koja se nadvila nad društvom datog doba pružio kontratežu aktuelnim tenzijama, dok se ujedno pokazao i kao dobar „ventil“ u (sivoj) svakodnevici javnog mnjenja. Mada su nam svi junaci romana pripadnici različitih generacija, koji se mimoilaze u svojim stavovima i načinu gledanja na stvari i dešavanja u svetu, baš kao što se pokazalo u prethodnom pasusu, do njihovog istinskog povezivanja i pomirenja došlo je upravo zahvaljujući ovom značajnom elementu postmoderne popularne kulture – bluz muzici. Pored scene, kojoj smo svedočili u Henrijevom i Teovom slučaju, pažnja treba da se posveti ocu i njegovom starijem detetu, Dejzi. Prelazeći postepeno stranice romana, čitaoci polako grade sliku o Perounovoj ćerki, koja deluje kao sušta suprotnost svog roditelja, a našeg protagoniste; jasno nam je da je Henri čovek prirodnih nauka, dok Dejzi, koja studira književnost, pripada humanističkim – razum naspram osećanja, matematička proračnatost i preciznost naspram emotivne prirode. Naš prvi susret sa Dejzi, gde imamo priliku da „čujemo“ njen glas, je ujedno i Henrijev prvi susret sa njom posle određenog perioda njenog odsustvovanja od kuće, ali iznenađujuće ili ne, on protiče u znaku rasprave (moglo bi se čak reći i žustre) vezano za nezaobilaznu temu oko ulaska u rat sa Irakom. Dejzi kao izričiti protivnik „pravi grimasu, kao da je nešto boli. Najzad je kod kuće, otvorili su šampanjac, a ona ne može da podnese to što on stvari ne gleda njenim očima“ (Makjuan 2008: 172). Do ‘sklapanja primirja’ dolazi tako što „Dejzi vadi jedan disk iz kutije i ubacuje ga u plejer. On čeka, znajući da će to biti signal njenog raspoloženja, možda čak i poruka“ (Makjuan 2008: 180). Pokazalo se da muzika, koja se začula u tom trenutku, ima snagu da dovede do pomirenja oca i ćerke, pošto se ruše sve razlike između njih; više nije bilo bitno ni kog su pola, starosne dobi ili političkog opredeljenja – kao što je to bio slučaj sa Teom, ovaj element ih je povezao i učinio pripadnicima istog oblika popularne (bluz) kulture, koji zajedno mogu da deluju, makar i na mikropolitikom nivou kako Fisk (2001: 32) kaže u svom delu:

Klavirski uvod mu izmamљуje osmeh. Taj snimak je Teo doneo u kuću pre dosta godina, stari Čak Berijev pijanista, Džoni Džonson, peva *Tanqueray*, letnji bluz o ponovnom susretu i prijateljstvu.

*It was a long time comin',
But I knew I would see the day
When you and I could sit down,
And have a drink of Tanqueray.*

Ona se okreće i prilazi mu lagano, sitnim plesnim koracima. Kad stigne do njega, on je hvata za ruku. (Makjuan 2008: 180)

Zanimljivo je kako su daleko šira značenja protkana kroz ovaj odlomak pukim pomenom imena dve muzičke legende druge polovine XX veka – Čaka Berija i Džonija Džonsona. Obojica su bili bliski saradnici više od dvadeset godina, dok su svaki na svom instrumentu, osvajali bluz muzičku scenu; Berijevi gitarski rifovi, udruženi sa Džonsonovim klavirskim notama, slušaocima su pružali ispunjenje želja sa punim polaganjem prava na zadovoljstva trenutka (Pareles 2017). Već na prve taktove muzike, publici bi se podiglo raspoloženje zahvaljujući tome što je ta muzika puna radosne žudnje i tenzija koje su eliminisane smehom (*ibid.*). Tu poruku je Henri primio od Dejzi i zato je sa osmehom zaplesao sa svojom ćerkom – tenzija je sada jednostavno nestala.

Kao što se desilo sa Henrijem i njegovom ćerkom, Dejzi, sličan spoj generacija može da se uoči i putem odlomka koji opisuje Teov odnos sa njegovim dedom, Gramatikusom: „Povezuje ih muzika, a nema ni rivalstva: Teo svira, deda sluša i bavi se svojom bluz arhivom – ovih dana je uz unukovu pomoć prebacuje na hard disk“ (Makjuan 2008: 189). Značajno je čak što obojica dele istu strast i ljubav prema bluzu – samim tim, shvataju koliko je ova tradicija bogata i kakve sve poruke sa sobom nosi. Zato i zasluđuje da bude sačuvana na hard disku kao nasleđe za buduće generacije. Kada se sve do sada navedeno sagleda, možemo da dođemo do shvatanja da postmodernistički pristup tumačenju popularne kulture omogućava slobodno kretanje unutar čuvenog „*Grand Hotel*“-a, pri čemu nam je omogućeno da dekonstruišemo i zamaglimo sve granice i relativizujemo sve odnose i pojmove; taj momenat nam omogućava, kao što je ranije rečeno, da plivamo u moru intertekstualnosti i ujedno i samih značenja. Zahvaljujući tome, određeni paradoksi i kontradiktornosti mogu da isplivaju na površinu i dovedu do toga da sagledavanjem kompletnog stanja stvari, kao i udruženim naporima, društvo na kraju poboljša svoje viđenje sveta i života u njemu, ali i stvori neke nove (ili proširi postojeće) vidike. Kako vidimo, bluz u tome svemu predstavlja veliki ključ, s obzirom na činjenicu da jedino muzika (možda) poseduje čistu i jasnu emociju koja se prenosi i utiče na pojedinca (ili grupu njih).

Svi prethodni pasusi su uspeli da na pravi način dočaraju aktuelnu situaciju u kulturi i društvu Velike Britanije na početku novog milenijuma, pri čemu je bluz poslužio junacima da iskažu probleme sa kojima se suočavaju u kapitalističkom

svetu današnjice, u kojima su kontrola i dominacija prisutni u svim segmentima naših života. Prepuštajući se bluzu, oni nalaze način da prevaziđu svoje nesuglasice, zatim da otkriju način funkcionisanja u represivnom sistemu, kao i da sruše barijere koje postoje među njima i ujedine se na potpuno novom nivou, dok čiste duh i telo od 'kontaminacije' vladajućom ideologijom. Sada se pokazuje da bluz, iako se bavi generalno teškim temama i poseduje u sebi nekakav melanholičan ton, ipak može da se označi kao itekako svetla tačka *Subote*, pošto analizom tradicije ovog bogatog muzičkog pravca i mi sami učestvujemo u stvaranju popularne kulture, svojevrsnom kruženju značenja, edukaciji, a samim tim i napretku i uzdizanju društva i civilizacije.

4.3.1. 'Silver lining' u srži bluz

Tokom analize odlomka u kome je došlo do pomirenja Henrija i Dejzi, bilo je dovoljno spomenuti dva imena ne bi li se bluz povest rasplesala pred našim očima i navela nas da sliku sagledamo na jedan novi (prijatniji) način. Napetost koja je već i nas činila nervoznim na većem broju strana, nestala je u trenu oka – tolika je moć bluz. Pritom, svet oko nas se već činio svetlijim i lepšim. To nas i navodi da idemo tragom bluz i da, izučavajući ga, i sami nađemo izlaz iz sivila, poput Makjuanovih junaka, pritom ostajući bogatiji za nova saznanja i stanovišta: „Teo važi za momka koji obećava, već sazrelog u izrazu, nekoga ko bi jednog dana mogao uhvatiti korak s bogovima, britanskim bogovima, naravno – Aleksisom Kornerom, Džonom Mejelom, Erikom Kleptonom. Neko je negde napisao da Teo Peroun svira kao anđeo“ (Makjuan 2008: 29). Prilikom izučavanja britanskog bluz i njegovog utemeljenja na ovom podneblju, neminovne godine koje se provlače su šezdesete, a imena su upravo prethodno spomenuta. Poređani pomalo kao učitelji i učenici, Sokrat, Platon i Aristotel, imamo Kornera kao nezvaničnog rodonačelnika britanskog bluz, čiji sledbenik, Mejel, je imao ogromnu podršku pravih, vatrenih fanova, pošto su ga videli kao najozbiljnijeg i najposvećenijeg bluz muzičara u Velikoj Britaniji (Schwartz 2007: 193). Kako su i njegovi ukusi sazrevali putem njegove izloženosti modernom bluzu, Mejel je kao mentor uticao na mladu talentovanu osobu koju je oblikovao ne bi li se mejnstrim zvuk njegove zemlje više uskladio sa onim Bi Bi Kinga, Fredi Kinga ili Badi Gaja – Erik Klepton je bio upravo ta osoba koja je označila tranziciju od čikaškog do modernog stila, kao i 'katalizator' koji je bluz učinio pristupačnim široj publici sa obe strane Atlantika (*ibid*). Do 1964. godine, Klepton je već bio viđen kao najbolji mladi bluz gitarista Velike Britanije (*ibid*). Ono što je svoj trojici zajedničko jeste što su voleli bluz u njegovom najčistijem obliku i nikako nisu želeli da ga na bilo koji način naruše čineći ga komercijalnijim. Publika je prepoznala tu pravu ljubav i strast, kao i bunt i otpor prema trenutnoj situaciji, pa ih je samim tim i nagradila dajući im status, kako sam pisac reče, britanskih bogova (bluz muzike).

Gramatikus je odigrao veliku ulogu u Teovoj edukaciji po ovom pitanju, kao i razvijanju njegovog osnovnog talenta i sluha za muziku. Bluz je pomogao Teu da pronađe svoje mesto u društvu, izgradi sebi prijatan identitet, ali i aktivno učestvuje u stvaranju popularne kulture svog doba. Pritom, uvek ima čemu da se okrene kada se desi nešto nepovoljno i, što je još važnije, ima svoj 'komad raja' u neizvesnom i mračnom svetu današnjice. Ali, da bi došao do anđeoske izvedbe na svojoj gitari:

Džon ga je podsticao da vežba klavir i naučio ga je da svira jedan mali C-bugi. Potom mu je kupio akustičnu gitaru, a iz podruma je dovukao kartonske kutije s teškim starim pločama bluz na 78 obrtaja i longplejkama, i onda ih presnimavao na trake koje su stizale u London u redovnim paketima. Za Teov četrnaesti rođendan, deda ga je odvezao u Tuluz da čuje Džona Lija Hukera na jednom od njegovih poslednjih nastupa. Jedne letnje noći posle večere, Gramatikus i Teo izveli su *St James' Infirmary* pod blistavim zvezdanim nebom, a stari je pri tom zabacivao glavu i promuklo trilovao s američkim akcentom tako da se Rozalind raznežila do suza. (Makjuan 2008: 122)

Koliko je bluz decenijama bio popularna muzika (u svakom smislu te reči), najbolje svedoči činjenica da je Gramatikus prvo kupovao ploče u vreme kada je on (otprilike) bio Teovih godina, da bi zatim za svog unuka preduzeo korake i presnimavao muziku na trake, koje su bile jedan od tehnoloških dostignuća devedesetih godina, da bi nas Henri informisao da u doba kada se radnja romana odigrava, Teo i Džon sve prebacuju na hard disk – strast nadjačava sve. Džon Li Huker je obogatio bluz-rok scenu šezdesetih godina XX veka; snimio je više od sto albuma, imao turneje na svim mogućim mestima i svojim dubokim glasom i električnom gitarom dovodio je publiku (a, često i sebe) do suza pevajući o požudi i samoći, besu i očaju, izmeštajući urbane slušaoce u ruralne predele afričkog kontinenta (Pareles 2001). Teo se zahvaljujući dedi jako rano susreo sa moćnim glasom, još snažnijom tradicijom i to na muzičkom festivalu, koji je kao forma jako značajan pošto pruža različite vidove sloboda. Nema kontrole, nema nametanja normi, mišljenja, ideala koje treba postići; vladajuća ideologija ne može da dopre baš do svakog mesta. Ono što je za analizu dodatno zanimljivo jeste i pesma koju su deda i unuk izabrali da izvedu – iako je teško utvrditi tačno poreklo *St James' Infirmary*, ono što je poznato jeste da je u pitanju narodna pesma koja se pojavljivala u raznim oblicima u zavisnosti od podneblja i svog izvođača, kao i da je postepeno evoluirala u jednu od najuticajnijih i najuspešnijih pesama u popularnoj muzici (Harwood 2008: 5). Kada se ovo uzme u obzir, nije tako neobično što je upravo data pesma odabrana za izvođenje, pošto sada Makjuanovi junaci, kao i sami čitaoci, mogu da oblikuju *St James' Infirmary* u skladu sa svojim potrebama, kao i potrebama društva na početku veka.

Zahvaljujući bluz muzici, London već deluje kao bolje mesto za život – više nije mračno mesto nad koje se nadvila tama i potencijalna pretnja koja može da doputuje svakog trenutka sa neba (ili neke druge strane). Bluz muzika kao element postmoderne popularne kulture omogućava razumevanje sveta zahvaljujući svim značenjima koja pušta u opticaj i nosi u sebi – jer jedino kreativno stvaralaštvo i maštovitost omogućavaju ponovno uspostavljanje privatnog života i javne sfere; ta muzička harmonija ima snagu da nas izmešta iz sopstvenih okvira i povezuje sa širom publikom (Groes 2013: 112, 113). Pomenuto otkrovenje čitaoci doživljavaju zajedno sa Henrijem u okviru scene, koja dosta nalikuje našem prvom susretu sa Teom, samo što je ovog puta bina prava „u mekoj plavoj svetlosti, prošaranoj crvenim svicima iz stubova sa pojačalima“, a ni publika nisu više bili samo čitaoci – i ona je sada prava (Makjuan 2008: 159). Postoje teoretičari koji se slažu da celokupna epizoda ima prizvuk one sa sirenama iz Homerove *Odiseje*, s tim što Henri, za razliku od prethodnopomenutog protagoniste, ne uspeva da odoli eufoniji bluz: „Henri oseća kako mu bas linija bubnja po grudnoj kosti i prinosi ruku bolnom mestu. Zvuk dobija na žestini, i Henri oseća sve jaču nelagodu, opire mu se. [...] Ali ne drži ga to dugo. Nešto raste u njemu, ili se odvaja od zemlje, kad Teovi tonovi krenu uzlaznom putanjom“ (Makjuan 2008: 160; Groes 2013: 112). Inicijalna nelagodnost koju je osetio vezana je, između ostalog, za izbegavanje društvene discipline, slobode koja njemu nije u toj meri poznata; trebalo je da oseti muziku tog songa celim svojim telom i kada se konačno prepustio, uvideo je koliko ga celo iskustvo duboko dotiče i transformiše:

Više nimalo umoran, Henri se odvaja od zida [...] i kreće ka sredini mračnog auditorijuma, u susret moćnoj zvučnoj mašini. Prepušta se njenom zagrljaju. Ima tih retkih trenutaka kad muzičari zajedno dotaknu nešto umilnije od svega što su ikad iskusili [...], kad izrazom dosegnu istu onu lakoću i sklad koji odlikuju prijateljstvo ili ljubav. Tada nam muzičari daju priliku da načas zavirimo u ono što bismo mogli biti, ono najbolje našem biću, u jedan nemoguć svet u kome sve što imaš daješ drugima, ali od sebe ništa ne gubiš. Tamo napolju, u stvarnom svetu, postoje [...] vizionarski projekti za miroljubiva carstva [...] – himere za koje su ljudi spremni da ginu [...] Ali samo u muzici, [...] zavesa se odista podiže da bi razotkrila taj san o zajedništvu, i prizor je dočaran zamamno i neodoljivo, pre nego što izbledi sa poslednjim tonovima. (Makjuan 2008: 161)

Ponesen muzičkom harmonijom, Henri uspeva da ostvari vezu sa širom publikom i, makar na kratko, vidi kako izgleda izaći iz okvira naučnog materijalizma i otkrije ono najbolje u sebi; on oseća sklad i jedinstvo (Srećković 2016a: 248). Upravo tu čitaoci dočekuju jedno od bitnijih poruka i značenja romana – to nešto, što je najbolje u našem biću, predstavlja onaj segmenat koji kultura, odnosno studija savršenosti (po rečima mnogih kritičara), nastoji da razvije u nama; samim tim, proučavajući

Subotu, odnosno društvo, kulturu, tačnije bluz muziku kao značajan element popularne kulture, uspeali smo da dosegamo i ono najbolje u nama uvidevši koherentan svet, u kome sve leže na svoje mesto (*ibid.*). Zato, poput Henrija Perouna, čitalac ne želi „da se taj song ikada završi“ (Makjuan 2008: 162).

Romani imaju previše ljudskih mana, [...] previše [su] opširni i nepouzdati da bi mogli da pobude čisto i jednostavno divljenje prema veličini ljudske snalažljivosti, vrtoglavom dostizanju nemogućeg. Jedino muzika možda poseduje takvu čistotu. (Makjuan 2008: 65)

4.4. Konzumiranje Henrijevog Londona

Makjuan je, u jednom svom intervjuu, izjavio da mu je od ideje pisanja romana o aktuelnim dešavanjima bilo nerazdvojno ponovno, ali pravo predstavljanje Londona, kako bi se uvidela njegova srž i, ujedno, utvrdila tradicionalna slika datog grada kao sedišta kulture i civilizacije – „prema njegovom viđenju, iako živimo u teškim i „mračnim“ vremenima, imamo dovoljno prostora za kulturu, aktivnosti u slobodno vreme, kao i sreću“ (Srećković 2016a: 242). Već je izučavanje bogate bluz tradicije doprinelo tome da imamo ovakvo viđenje Londona, ali postoji i veliki broj strana posvećenih arhitekturi, kao i brojnim prizorima na ulicama, koji mogu da daju doprinos njegovom naumu. Kako bismo se upustili u konzumiranje Henrijevog (i piščevog) Londona, Makjuan nas često stavlja u situaciju da zajedno sa glavnim junakom obilazimo grad automobilom, gde nas on poput pravog vodiča (da ne kažemo, navigacije) sprovodi raznim ulicama, koja svaka zasebno ima neku svoju priču ili ugrađeni istorijski momenat. Pored toga, iako pomalo poput voajera, imamo priliku da posmatramo park, trg i prolaznike sa prozora Henrijeve kuće (džordžijanskog stila gradnje), gde svi elementi grupisani zajedno na jednom mestu, i provučeni kroz analizu, služe kao odraz stanja kako engleske kulture (na prvom mestu), tako i celokupnog društva.

Mada je autorova inicijalna namera da nas upozna sa Londonom kao kulturnim i civilizacijskim sedištem (u čemu i uspeva na više stranica *Subote*), mora se reći i da nas on što svesno, što nesvesno, ubacujući različite elemente popularne kulture, navodi na donošenje dodatnih zaključaka o Henrijevom Londonu sa početka veka. Ne zaboravimo ipak da je on dom mnogoljudne populacije, gde se sukob dve sile – odozgo i odozdo – odvija unutar (metaforički rečeno) njegovih zidina; samo uzmimo za primer kada, mimo utvrđenih konvencija i seta pravila, ugledamo razne vrste grafita i natpisa na (nekada i sveže okrećenim) zidovima zgrada, bacanje otpadaka pored postavljenih kanti za smeće, ili konzumiranje cigareta unutar prostorija u kojima je to zabranjeno, da se navede barem nekoliko primera. A, kako do toga dolazi? Već je ranije u okviru datog istraživačkog rada napomenuto, u određenoj formi, da smo u našem svakodnevnom životu izloženi

strategiji moćnih koja nastoji da kontroliše mesta – bilo to gradovi, supermarketi, tržni centri, radna mesta, škole, domovi – i robe, poput hrane, odeće, prevoznih sredstava, koji stvaraju parametre po kojima bi trebalo da živimo (Srećković 2017b: 301). Ali, kako sam Fisk (2001: 44) pojašnjava, do nas ne stiže gotova, dovršena roba, već samo sredstva za svakodnevni život, takozvana sirova građa iz koje mi stvaramo popularnu kulturu. Svaki oblik robe koji koristimo je ujedno i naš oblik komunikacije, i to bez obzira o kakvoj robi govorimo – bilo onoj koju neposredno plaćamo, poput odeće, hrane, nameštaja ili knjiga, preko one koja nam stvara indirektno troškove, da navedemo televiziju i radio, pa sve do robe koja je naizgled besplatna, u šta ubrajamo jezik i gestove (*ibid.*). Zahvaljujući svim ovim momentima će, ma koliko on voleo svoj grad, Henrijevo nezadovoljstvo trenutnim stanjem stvari izbiti na površinu, o čemu će upravo posvedočiti brojni elementi postmoderne popularne kulture na koje čitalac konstantno nailazi u delu.

„Korača blagom nizbrdicom po kaldrmi uflekanoj motornim uljem, prema mestu gde su vlasnici kuća poput njegove nekada držali konje. Sada, oni koji to sebi mogu da priušte, ugađaju svojim automobilima parkingom izvan pločnika“ (Makjuan 2008: 70). Već u nekom prvom detaljnijem opisu ove britanske prestonice zapažamo jedan veliki kontrast koji istog trenutka zarobljava našu pažnju. U doba asfalta, koji pokriva naše puteve, staze i trotoare, pomen kaldrme nas vraća u prošlost koja odiše potpuno drugačijim duhom u odnosu na savremeno doba. Samim tim što je ona uspela da opstane u sred jedne izuzetno urbane sredine, u jezgru Londona, govori o tome da stanovnici žele da očuvaju barem jedan deo prošlosti, koju po svemu sudeći u velikoj meri cene – pa makar to bilo i na ovako simboličan način. Deluje kao da je ovo osećanje pogotovo izraženo kod Britanaca, i to upravo zbog njihove sjajne prošlosti pune uspešnih podviga. Delo *Britain in Close-up* (McDowall 2002: 104, 106) govori o ovom osećaju kao nostalgiji za prošlim vremenima, koje odlikuje stabilnost i red, za razliku od haotične sadašnjosti ili neizvesne budućnosti; ova nostalgija prema harmoničnom i idealizovanom svetu urednih živica, koliba i seoskih kuća okruženih prirodnim zelenilom, je pojašnjena kao posledica osećaja gubitka koji se provlači još od početka industrijske revolucije od pre dva veka. Nije ni neobično, u tom slučaju, što Henri sa nekom setom zapaža da je idealizovana prošlost, u ovom pasusu, ‘uflekana’ proizvodom savremenog doba – motornim uljem, koje sada prekriva njen sjaj.

Sa istih strana, sa kojih je došao prethodno analizirani odlomak, dopire i kritika društva modernog doba zbog neravnopravne raspodele materijalnih dobara, gde i u sred jeka demokratije, utvrđivanja jednakosti po više osnova, kao i istovetnosti prava, mi ponovo imamo malobrojnu bogatu elitu, koja postaje sve bogatija, kao i obespravljani, osiromašeni sloj, koji kao da stagnira u mestu. Najbolji primer za navedeno jeste Henrijev susret sa čistačem ulica, koji je njegovog godišta. I, dok naš glavni junak u svojim rukama steže privezak za ključeve sa infracrvenim dugmetom koje otvara vrata garaže ka njegovom mercedesu S klase, drugi drži metlu čisteći ulice za gradsku upravu. Kod Henrija je jako izražena ova svest o privilegijama koje ima kao pripadnik višeg staleža; zato pomalo i teži da sebe liši određene vrste luksuza, da makar preko garderobe pokaže da nije u potpunosti u saglasju sa savremenim tendencijama – nije redak slučaj da se bogatija klasa približi

narodu tako što će nositi džins ili starke, koje su odlike radničke klase, baš kao što se ni pripadnici niže strukture ne libe da ponesu neki komad brendirane garderobe ne bi li sebi izgradili potpuno drugačiji identitet. Zato Henri prolazi nezapaženo u očima čistača, koji možda čak i misli da je u boljoj poziciji od osobe u iznošenoj sportskoj odeći koja mu ide u susret:

Perounu u susret, leđima okrenut gomili, nailazi čovek rumenog lica približno njegovih godina, u bejzbol kapi i žutoj fluorescentnoj jakni, s ručnim kolicima, čisteći slivnike za gradsku upravu. Izgleda čudno rešen da svoj posao obavi dobro, žustro zabija krajičak metle u usek ispod ivičnjaka, iščačkava svaki otpadak. Neugodno je gledati njegov polet i temeljitost, kao neku nemu optužbu u subotnje jutro. Postoji li išta uzaludnije od tog bedno plaćenog kućnog posla urbanih razmera, kad se njemu iza leđa, sa suprotnog kraja ulice, širi debeli sloj kartonskih kutija i papirnih čaša pod nogama demonstranata okupljenih ispred Mekdonaldsa na uglu. A još dalje u pozadini, s kraja na kraj metropole, svakodnevna vejavica otpada. (Makjuan 2008: 70)

Prodor Amerike na britansko tlo je predložen u vidu Mekdonaldsa, koji je oličenje modernog načina života, ispunjenog žurbom, gde se sve obavlja u hodu, pa se tako u nedostatku vremena i konzumira brza hrana, pri čemu bezobzirni potrošači ostavljaju otpad na sve strane. Čistač načinom na koji obavlja svoj posao uspeva da nađe neko sopstveno zadovoljstvo i značenje, koje će makar i jednog stanovnika koji to zapazi navesti na razmišljanje pre nego što baci otpadak na mesto na koje ne treba. Možda deluje minorno, ali takav je put postepenog napretka koji se nalazi u srži popularne kulture.

Prema pojedinim studijama, Britanci i inače važe za jednu naciju koja život u gradu smatra ekonomskom neophodnošću, pa samim tim i odbacuje urbanu industrijsku kulturu, često težeći da se (makar i preko vikenda) povuče u mirnu seosku sredinu ne bi li ostvarila svoj ruralni san (McDowall 2002: 105). U slučaju Henrija (kao i njegove porodice) spomenuta sredina igra višestruku ulogu. Da prvo sagledamo implikacije u slučaju njegovog luksuznog automobila. Još u poglavljima koja su se bavila vestima kao robom, politikom i bluz muzikom, Henri se pokazao kao potrošač kod koga je jako izražena svest i kritički sud i koji nastoji da pokaže svoju samovolju i neki vid otpora kapitalističkom sistemu. Zato nastoji da ne bude dobrovoljni potrošač žvaka i novinskih natpisa, koji ima izbor ili-ili, kao i da ne podleže manipulaciji i političkoj propagandi bilo vlasti ili opozicije, plašeći se smene jednog totalitarnog sistema drugim. On sebi u potpunosti prikriva ugled eminentnog neurohirurga, poslušnika sistema, bluzerskom odećom koja će mu izgraditi nov identitet i pružiti zadovoljstvo pripadanja određenoj tradiciji i drugačijoj društvenoj zajednici. Henri bira način na koji će konzumirati svoje prevozno sredstvo, pri čemu ponovo aktivno stvara popularnu kulturu. On nalazi

zadovoljstvo u tome što auto vozi u staroj, iznošenoj odeći, dok prestižni časopis iz svoje branše na suvozačevom sedištu prekriva reketom. Pritom, „[m]esecima ga je vozio kao da se nekom izvinjava, retko kad u četvrtoj brzini, nerado preticao, mašući rukom onima koji skreću desno, uvek spreman da ustupi mesto na kolovozu jeftinijim automobilima“ (Makjuan 2008: 71). Svaki član Henrijeve porodice ima drugačije viđenje njegovog prevoznog sredstva – i dok Teo misli da to nije auto za jednog doktora, Dejzi smatra da je sasvim prihvatljiv pošto ga voze i pojedinci iz književnih krugova, da bi apsolutnu podršku za kupovinu imao od svoje supruge, Rozalind, koja smatra da mu ne priliči isposnički način života (pošto ne kupuje odela, dobra vina ili slike), da ne spominjemo da i dalje nalikuje na sebe iz perioda stažiranja. Tek kada se našao u jednom idealizovanom prirodnom okruženju, uspeo je da prihvati ovaj proizvod kapitalističkog društva, koga je do tada video kao „više nego izdašnim komadom svetskih dobara“:

Naposletku ga je izlečio jedan pecaroški izlet u severozapadnu Škotsku [...]. Jednog kišnog popodneva, načas pogledavši preko ramena dok je zabacivao udicu, Henri je video svoj automobil stotinak metara dalje, parkiran ukoso na uzvišici kraj seoskog puta, obasjan mekom svetlošću naspram breza, rascvetalih vresova i gromovito crnog neba – ostvarenu viziju nekog tvorca reklama [...]. Kao što su proizvođači nameravali i obećavali, postao je deo njega. (Makjuan 2008: 71, 72)

Čak su i proizvođači, koje Henri spominje, svesni prirode svojih potrošača i skrivenih ljudskih potreba, pa putem reklame zapravo nude predstavu koju potrošač želi da ima o sebi ne bi li ga naveli na kupovinu - „reklama je osetljivo ogledalo kulture zato što je opremljena osetljivim sistemom otkrivanja motiva, stilova života, mišljenja i ponašanja, što se najbolje pokazuje u fenomenu reklamiranja automobila (Tomić 2003: 163, 165). Ovo pojašnjenje, zajedno sa prethodnim citatom iz *Subote* najbolje dovode do shvatanja kako je došlo do sjedinjenja Henrija i njegovog prevoznog sredstva.

Makjuan, na više stranica romana, vrši komparaciju gradske i seoske sredine, gde čitaocima neprestano ostaje praktično sličan dominantan utisak. London je definitivno grad velikih (civilizacijskih i tehnoloških) pomaka – nema segmenta života koji nam nije na neki način poboljšao ili olakšao, ali sve nam to deluje kao da smo sputani, kao da se nalazimo pod određenim vidom kontrole ili neke ustaljene rutine, pri čemu nemamo vremena da zastanemo, napravimo predah i osamimo se sa svojim mislima bez savremenih anksioznosti i stresa gradskog stila života i njegove vreve. Balans se pravi podjednakim brojem redova koji nam predočavaju ideal jednog savremenog stanovnika Londona – oazu mira koja se ipak može pronaći samo na selu, gde su ljudi oslobođeni svih stega velikih metropola. Ali, sve najpre započinje prikazivanjem slike grada. Dok sluša Šuberta u udobnoj unutrašnjosti svog mercedesa S500 sa krem sedištima, Henri zapaža da je „[u]lica [...] u odličnom

stanju, kao i grad, to veliko dostignuće živih i svih umrlih koji su ikad u njemu živeli – i on je u odličnom stanju, i robustan“ (Makjuan 2008: 72-73). Osamljen sa svojim mislima, on dalje nastavlja: „Ovo je doba čudesnih mašina. Mobilnih telefona jedva većih od čovečijeg uva. Ogromnih muzičkih biblioteka pohranjenih u predmetu veličine dečjeg dlana. Kamere koje svoje snimke odašilju oko čitavog sveta. Jednim prstom, Henri je naručio izum u kome se sada vozi koristeći uređaj na svom radnom stolu povezan s Internetom“ (Makjuan 2008: 73). Međutim, čak i pored svih ovih elemenata popularne kulture, čija je svrha olakšavanje života (u gradu), Henri, kao i njegova porodica, poput velikog procenta Britanaca, obožavaju seosku idilu, predstavljenu (u njihovom slučaju) mestom Sen Feliks, gde se nalazio Henrijev tast, Džon Gramatikus. Za razliku od čudesnih mašina i različitih luksuza i komoditeta kojima smo bili izloženi u prethodnom odlomku iz Makjuanove *Subote*, u nastavku se nalazi potpuno drugačija slika, oslobođena svih ‘zagađenja’ modernog sveta: „Večere na otvorenom u beskonačnim sutonima, mirisni stogovi sena na malim strmim livadama po obodu parka, i slabiji vonj bazenskog hlora koji isparava iz dečje kože, i mlako crno vino iz Kaora ili Kabrijera – sve to zvuči rajski. A skoro i da jeste, pa zato i nastavljaju da odlaze tamo“ (Makjuan 2008: 120).

Čak i dva milenijuma nakon svog osnivanja (u doba kada je Britanija bila pod administracijom Rimljana), London i dalje nastavlja da dominira kao značajna prestonica jedne zemlje čije političko uređenje odlikuje duga istorija koja nazad seže sve do osvajanja Normana, a koja pritom predstavlja i jednu od retkih država koja je uživala duge periode ekonomskog i društvenog blagostanja; kraljevska porodica i sitnije plemstvo su živi simboli britanske prošlosti, pri čemu su prestonica, kao i drugi gradovi i sela prepuni drevnih građevina, zamaka, katedrala i domova plemstva (McDowall^{IHB} 1989: 9, 183, 184). Sve navedeno, zajedno sa imigracijama, oblikovalo je Britaniju kao društvo koje vidimo danas; zato su proučavanja, poput trenutnog iz ugla postmoderne kulture, značajna, kako bi se pokazalo aktuelno stanje stvari, kao i potencijalni uzročnici koji su do toga doveli, ali istovremeno i izvele moguće implikacije po njenu budućnost. Stoga, neizostavno je pozabaviti se arhitekturom, i to pogotovo onom modernom, koja je podvrgnuta kritici u okviru *Subote*. Prevalentno osećanje nacije, pred kraj dvadesetog veka, po kome je bilo bezbednije živeti pod tihim okriljem ruralne prošlosti, nego neizvesnosti urbane sadašnjosti, navodili su mnoge da otvoreno iskazuju revolt prema kako modernističkim, tako i postmodernističkim tipovima zdanja (McDowall^{BCU} 2002: 106). Povedeni ovim nagonima, nisu želeli da u svom okruženju zatiču visoke zgrade od čistog betona, a ni jeftine stambene i poslovne objekte, koji oslikavaju (neukusni) šarenoliki pastiš sadašnjosti (*ibid.*). Ovo lako može da se zapazi čim Henri započne analizu zgrada pored kojih prolazi svojim automobilom, ili dok ih posmatra sa prozora svoje sobe. Međutim, pored ovako duge istorije, ne treba ni da čudi što lako dolazi do sukoba tradicije i modernog doba, pošto je to i neizostavno na prostoru koji je obeležen protokom brojnih perioda – čak i skver na kome se nalazi Henrijeva kuća, može da posluži kao dobar primer:

Henri otvara vrata i vidi Gramatikusa [...] 'A, Henri [...] baš sam posmatrao toranj...' [...] 'Pokušavao sam da sagledam [...] očima Roberta Adama u vreme kad je napravio nacрте za skver, pitao sam se kako bi on reagovao. Šta misliš?' Toranj se uzdiže iznad platana u parku [...]; na visokoj stabljici obloženoj staklom, šest kružnih terasa koje nose divovske tanjire antena, a iznad toga, široki točkovi [...] kroz koje se provlači geometrija fluorescentnog svetla. [...] 'Šta znam [...] [m]ožda bi mu toranj pre ličio na mašinu nego na građevinu.' [...] 'Ako hoćemo da budemo realni, jedina analogija na kraju osamnaestog veka mogao je da bude toranj neke katedrale. [...] Adam bi bio zapanjen ružnoćom ovog staklenog čuda. Neljudske proporcije. Masivan pri vrhu. Bez sklada, bez topline. Ulio bi mu strah u dušu [...]'. (Makjuan 2008: 183, 184)



Slika 3: Poštanski toranj

Na osnovu pruženih komentara, jasno je i da je Gramatikus bio sastavni deo struje, koju je osamdesetih godina predvodio princ Čarls, a koja je zagovarala povratak tradicionalnoj arhitekturi i odbijanje da se Nacionalnoj galeriji doda moderna staklena konstrukcija koja će narušiti njen izgled (McDowall 2002: 106). Nostalgично orijentisana nacija se lako slaže sa ovim stanovištima, pogotovo kada pogleda Poštanski toranj iz odlomka, koji se maltene preteći nadvija nad neposrednim okruženjem niskih kuća džordžijanskog stila iz osamnaestog veka. Džordžijanski stil gradnje odlikuje savršena simetrija, sklad i harmonija, pa su tako ovi tipovi kuća, sa svojim prostranim i svetlim sobama, predstavljali ideal za porodični život (Walton 2016). Jedino što sve to remeti jeste toranj, izgrađen u drugoj polovini dvadesetog veka, sa svojim upadljivim, modernim dizajnom i sto devedeset metara visine (Williams 2008: 108). Najverovatnije se renomiranom škotskom arhitekti, Robertu Adamu, ne bi dopao dati prizor, s obzirom na to da je ideal njegovog vremena podrazumevao sređivanje kuća u klasičnom stilu uz uređivanja vrtova i parkova prirodnog izgleda, ne bi li se obezbedio pogled na prirodu sa prozora sopstvene kuće (McDowall 1989: 115, 116). Jasno se dobija predstava da je ova nacija toliko duboko uronjena u svoju tradiciju da teško prihvata novine; a, ne mora nužno sve biti loše što potiče iz aktuelnog doba.

U prethodnom slučaju, Gramatikus je bio glasnjiji govornik po pitanju osude savremene gradnje i pokušaja njenog blenda sa tradicijom, ali ni Henri nije izuzetak, s tim što on upućuje svoju kritiku iz unutrašnjosti svog statusnog simbola, značajnog elementa postmoderne popularne kulture. Doduše, inicijalne ocene koje daje i nisu tako loše zahvaljujući asocijaciji na umetnost Pita Mondrijana (Piet Mondrian), čija dela predstavljaju ritam života u svom najintezivnijem obliku i čija je lepota prilično internalizovana: „Peroun naglo skreće mercedes u Mejpl Strit. [...] Prolazi pored zgrade u podnožju Poštanskog tornja – odnedavno manje ružne zahvaljujući ulazu od aluminijuma, plavim fasadnim oblogama i geometrijskoj masi prozora i ventilacionih rešetaka koja podseća na neko Mondrijanovo platno“ (Makjuan 2008: 74; Mondrian 1951: 2). „Ali nešto dalje napred, pošto se Ficroj Skver pretopi u Šarlot Strit, sve je načičkano jeftinim poslovnim zgradama i studentskim domovima – aljkavo ugrađeni prozori, niske ambicije, znaci lošeg starenja. Po kiši, i s prigodnom dozom zlovolje, lako možeš da zamisliš kako si se vratio kroz vreme u komunističku Varšavu. Tek kada većinu tih zgrada poruše, biće moguće zavoleti ih iznova“ (Makjuan 2008: 74). Pomen komunističke Varšave, vraća nas u period modernizma i modernističke arhitekture, za koju je i vodeći arhitekta posleratnog perioda, i predvodnik jedne nove generacije inovatora, Džejms Sterling (James Stirling) rekao da se šezdesetih godina dvadesetog veka išlo na vid gradnje po kome se veliki broj kuća gradio za što manje novca, dok na kraju nismo završili sa nekim oblikom otpada (McDowall 2002: 106). Mada Henri smatra da ovaj deo prošlosti treba eliminisati sa mape grada, nije loše sačuvati svedoke prošlih vremena, pošto samo na taj način dolazimo do pojašnjenja kako se formirala i oblikovala nacija današnjeg doba, a ujedno može da se desi i da ovakav prizor navede društvo da napravi iskorak, distancira se od nostalgije u nekoj određenoj meri ne bi li prigrlila sveže, uzbuđljive i inovativne ideje novog milenijuma, koje će ostaviti u nasleđe potonjim generacijama.

Na samom kraju romana, Henri se ponovo nalazi na prozoru svoje spavaće sobe sa podignutim zastorima: „Mermerni pod mu leđi tabane, [...] a s Juston Rouda već dopire zujanje saobraćaja [...] [i] čuje [se] udaljeno brujanje nekog aviona, prvog glasnika, pretpostavlja, jutarnjeg špica na Hitrou“ (Makjuan 2008: 256). Nakon burno provedenih 24 časa, deluje kao da se sve u njegovom životu polako vraća u normalu, ali u njega se duboko usadio osećaj anksioznosti zbog nepredvidivosti razvoja događaja i sleda neočekivanih situacija. Statusni simbol pod njegovim nogama koji, pored mercedesa, svedoči o komforu i luksuzu u kome Perounovi žive, što im daje moć i visoku poziciju na hijerarhijskoj lestvici, ali mimo toga ne može da pruži rasterećenje od problema koji potresaju celu planetu. Zato se ponovo okreće jezgru grada, trgu koji je ostao u nasleđe iz uređenog Adamovog osamnaestog veka, čija simbolika i značenja mogu da mu pruže određeni vid utehe u ovim mračnim vremenima:

Henri pokušava da pronađe nešto umirjuće u toj urednosti i u sećanju na skver u njegovom najboljem izdanju – pauze za ručak radnim danima, po toplom vremenu, kad iz okolnih producenstskih reklamnih i dizajnerskih kompanija pokuljaju službenici sa svojim sendvičima i salatama u plastičnim kutijama, i kad se otvore kapije parka. Ljudi leškare na travi u tihim grupama, muškarci i žene svih mogućih rasa, većinom u dvadesetim ili tridesetim godinama, sigurni u sebe, vedri, neopterećeni, [...] osećaju se kao kod kuće u svom gradu. (Makjuan 2008: 256)



Slika 4: Trg koji je dizajnirao škotski arhitekta, Robert Adam

Iz svih redova probija neka seta ili bolje rečeno, ponovo se provlači, neka nostalgija za sigurnom prošlošću, odnosno za nekadašnjom imperijalističkom silom koja je konce držala u svojim rukama, a građanima pružala dobrobit i blagostanje u različitim segmentima života. U doba kada smo svi izloženi brojnim neizvesnostima i nesigurnostima, kada život može da se promeni u jednom trenu i da na klackalici života usledi nepovoljna prevaga po nas, poput Henrija, svi njegovi sugrađani žele da grad ponovo postane njihov dom, i to u punom značenju date reči.

4.5. Popularna kultura i intertekstualnost – izučavanje kruženja značenja

Postmoderna popularna kultura je svojom pojavom, pored svega navedenog u dosadašnjem toku istraživačkog rada, otvorila vrata posmatranju tekstova, koje čitamo bilo iz pukog zadovoljstva ili im (akademski) pristupamo radi analize i izučavanja, kao, ničemu drugom do (najobičnije), robe. Na prvi pogled, ovo pomalo deluje kao negativna tendencija, s obzirom na činjenicu da naše potrošačke navike podrazumevaju upotrebu nekog proizvoda kako bi se zadovoljile trenutne potrebe, a zatim i odbacivanje istog po završetku datog vida konzumiranja. Kako je onda moguće svrstati jedan roman (koji je sam po sebi isto tekst) u ovu kategoriju? Odgovor leži u promeni modernističkih pretpostavki – po kojima je tekst bio jedna završena, doterana celina, koja je svedočila o „majstorstvu“ svog autora i jasno slala poruku (ili pouku) čitaocima – u postmodernističke pretpostavke, po kojima bi tekstove trebalo izučavati intertekstualno; jer, drugim rečima, izučavanje popularne kulture predstavlja izučavanje kruženja značenja, pošto se jedino na takav način podstiče naše proizvođačko čitanje (Fisk 2001: 144, 147). Pored svega toga, ne bi trebalo propustiti da se napomene i značaj intertekstualnog čitanja (popularnih) tekstova, koje se ogleda u nuđenju popularnih značenja i zadovoljstava „- popularna značenja konstruisana su iz osnosa između teksta i svakodnevnog života, a popularna zadovoljstva proističu iz proizvodnje tih značenja među ljudima, iz moći da se ona proizvede“ (Fisk 2001: 147). Ovakav pristup je bitan pošto nam omogućava delovanje na mikronivou, a ujedno i obezbeđuje male dobitke unutar sistema ne bi li se osnažile „sile odozdo“, njihovo samopoštovanje i identitet, dok se polako korača putem progresivnih popularnih promena (Fisk 2001: 216, 219).

Intertekstualnost, kao jedna od važnijih odlika samog postmodernizma, podrazumeva pozajmljivanje slika, motiva, pa i čitavih epizoda, čije pojavljivanje u popularnoj kulturi omogućava, gorepomenuto, kruženje značenja, na šta ni roman pred nama nije ostao imun. Prvi intertekstualni momenat se susreće na samom početku *Subote*, u okviru epigrafa, gde citat koji imamo prilike da pročitamo dolazi direktno iz dela *Hercog*, američkog književnika Sola Beloua:

Kao na primer? Pa eto, kao na primer, šta znači biti čovek. U jednom gradu. U jednom veku. U prolazu. U masi. Preobražen naukom. Pod

vlašću organizovane sile. Izložen sumanutom nadzoru. U stanju prouzrokovanom mehanizacijom. Nakon skorašnje propasti radikalnih nada. U društvu koje nije zajednica i fućka mu se za pojedinca. [...] I koje troši vojne milijarde za borbu protiv spoljašnjeg neprijatelja ali mu na pamet ne pada da plati za red kod kuće. Koje dozvoljava divljaštvo i varvarstvo u sopstvenim velikim gradovima. I uza sve to, pritisak ljudskih miliona koji su otkrili šta mogu da postignu udruženim naporima i mislima. Dok megatone vode valjaju organizme na dnu okeana. Dok plime i oseke glačaju stene. Dok vetrovi dube kamen. (Makjuan 2008)

Pitanje koje je postavljeno u ovom odlomku će odjekivati kroz *Subotu*, od prve do poslednje strane, dok pratimo dešavanja u jednom danu u životu Makjuanovog protagoniste, Henrija Perouna. Nepunih pola veka nakon Hercoga, Henri će sebi postavljati isto pitanje dok se radnje jedna za drugom pletu oko predstojećeg protesta stanovnika Londona protiv rata sa Irakom i njegovih neprijatnih susreta sa Baksterom, marginalizovanim pojedincem, odbačenim od strane društva, koje ne mari za njegovo postojanje. I Henri, kao i sam Hercog, živi u prilično apokaliptičnom svetu prepunom ambisa, gde se vrednosti poput ljubavi, pravde, intelekta, emotivne hrabrosti, moralnih i etičkih načela i dalje cene u određenoj meri, mada su prisutne u donekle izmenjenom obliku i različito se definišu. Kruženje značenja (u okviru postmoderne popularne kulture) svojim pojavljivanjem u novom kontekstu, društvenom okruženju, kao i novom dobu, pokreće dileme i istovremeno navodi, kako junake romana, tako i čitaoce kasnije, da se postave u datu situaciju i formiraju (ili iskažu) svoje mišljenje i stav po pitanjima koja se pred njima nalaze, jer je to, po svemu sudeći, zapravo pravi put koji vodi postepenom pomaku i napretku, prvenstveno na ličnom, a zatim i na širem (globalnom) planu. Makjuan bira junaka interesantnog sklopa ličnosti da se izjasni po pitanju britanske podrške Amerikancima za ulazak u rat sa Irakom; Henrijevo viđenje stvari, s obzirom na zanimanje lekara, (neuro)hirurga, se samo po sebi nameće da nosi veću težinu, pogotovo ako se pođe od pretpostavke da bi njegovi etički kodeksi trebalo da budu nepobitno ispravni pošto mu je život u službi humanosti.

Henrijev prvi susret posle određenog vremena razdvojenosti sa njegovom ćerkom, Dejzi, vrlo brzo prerasta u diskusiju, pa i svađu, o aktuelnoj temi koja je ušla u sve londonske domove tog februarskog dana. Njihov žustar dijalog, koji je detaljno opisan na nekoliko stranica romana, samo pokazuje napetost i tenzije, strah od neizvesnosti, koji su opsedali naciju na početku ovog veka. Prvo sučeljavanje suprotstavljenih mišljenja se odvija blago kroz reči: „„Ali to je čisto varvarstvo, to što se spremaju da urade. Svima je to jasno.“ „Možda i jeste. A možda je varvarstvo sedeti skrštenih ruku. Najiskrenije, ne znam. Pričaj mi kako je bilo u parku.““ (Makjuan 2008: 172). Henrijevo vaganje situacije izaziva Dejzin revolt, pa mu ponavlja sve ono što su „oboje već stotinu puta čuli i pročitali, nagađanja o najgorim ishodima koji su ponavljanjem postali činjenice, slatkih zanosa pesimizma. Henri ponovo sluša o UN-ovih pola miliona Iračana stradalih od gladi ili bombardovanja,

o tri miliona izbeglica, o smrti UN-a, o kolapsu svetskog poretka [...], o turskoj invaziji sa istoka, izraelskim upadima sa zapada“ i naravno o „Sadamu koji, sateran uza zid, poseže za biološkim oružjem – ukoliko ga uopšte ima, jer za to nema uverljivih dokaza, baš kao ni za veze s Al Kaidom – a kad Amerikanci uđu, neće ih zanimati demokratija, neće uložiti ni paru u Irak, uzeće naftu i sagraditi svoje vojne baze, i onda će upravljati zemljom kao da je kolonija“ (Makjuan 2008: 173). Ako sada za trenutak napravimo osvrt, videćemo da sa jedne strane imamo ostrašćeni glas generacije mladih koja se bori za zacrtane ideale i ono što smatraju ispravnim, naprosto „deca cveća“ savremenog doba, dok se sa druge strane nalazi čovek od nauke, koji upravo iz tog razloga ne može da pobegne od racionalnosti kao njene inherentne odlike. Pritom, paradoksalno, iako su Henriju humanost i život na prvom mestu, on u nastavku razgovora iznosi svoju procenu toga šta bi bilo manje ili veće zlo uraditi, kao i potencijalne ishode sprovođenja ili odsustva datog postupka, tj. započinjanja rata: „I šta ako rat bude kratak, UN se nisu raspale, nema gladi, nema ni izbeglica ni invazija iz susedstva, Bagdad nije srušen sa zemljom i poginulih je manje nego pod Sadamom u jednoj prosečnoj godini? Šta ako Amerikanci pokušaju da ustanove demokratiju, ulože milijarde i potom odu jer predsednik želi da bude ponovo izabran sledeće godine?“ (Makjuan 2008: 173-174). Mada neobično na prvi pogled, ipak Henrijevo „učitavanje značenja“ je svojstveno sklopu više elemenata, kao što su vreme u kome živi, njegov status, obrazovanje, kao i klasna pripadnosti. Povrh svega toga, kao hirurk, pre nego što uđe u operacionu salu, Henri ima naviku da pravi predviđanja i, u većini slučajeva, procentualno iskaže pozitivnost ishoda zahvata koji se sprema da obavi; dakle, može da se zaključi da Makjuanov junak ne može da pobegne od svoje biti prilikom ocenjivanja predstojeće (vojne) operacije, ali samim tim što je sve ovo mimo njegove sale, i ujedno i kontrole, on ne može pouzdano da stane iza jedne konkretne tvrdnje: „Niko razuman nije za rat. Ali kroz pet godina, možda ne bismo žalili. Voleo bih da Sadam ode. I potpuno si u pravu, moglo bi se završiti katastrofom. Ali mogao bi to biti i kraj jedne katastrofe i početak nečeg boljeg. Sve zavisi od ishoda, a niko ne zna kakav će on biti. Eto zašto sebe ne mogu da zamislim u protestnoj povorci“ (Makjuan 2008: 174).

Značaj intertekstualnog tumačenja popularnog teksta će se u svom punom sjaju pokazati pred sam kraj romana, kada se Hercogovo pitanje, i Dejzino insistiranje da Henri napravi moralni izbor, još jednom pojavi i navede čitaocima da i sebe vide unutar tog mesta koje je „van domašaja ideološke kolonizacije“ i ujedno uvide sposobnost da sebe zamisle kako različito postupaju u različitim okolnostima; tek na taj način zapravo postajemo deo pokreta usmerenog ka društvenim promenama, čiji se progresivni potencijal može povećati davanjem društvene dimenzije, kao i prepoznavanjem od strane kritičara-teoretičara i istraživača, koji bi ga artikulisali i približili „spoljašnjem“ svetu (Fisk 2001: 219). Za Dejzi je polemisanje jednostavnije teklo, pošto je reč bilo o javnoj debati, nečemu što je udaljeno od njih, a ne iminentna opasnost sa kojom su direktno suočeni. Nakon što se njihov dom i porodica nađu na udaru agresora, kreće preispitivanje osnovnih postavki, moralnih i etičkih dilema; značenja ponovo kruže, ali u ovako izmenjenom kontekstu, imaju potpuno novu težinu. Makjuan će Henrija staviti u nezavidnu situaciju, u okviru koje se u njegovim rukama našao Baksterov život, tj. život istog čoveka koji je samo

par sati ranije naudio Perounu i njegovoj porodici. Njegova supruga, Rozalind, mu se obraća, dok se on priprema da krene u bolnicu: „„Slušaj, zabrinuta sam što ideš u bolnicu.“ „Što će reći?“ „Nemaš zadnje namere, zar ne, nikakvu osvetu? Hoću da mi kažeš.““ (Makjuan 2008: 223). Henri ni na jedan trenutak nije oklevao u operacionoj sali; svoj posao je obavio profesionalno i rutinski, s obzirom na dugogodišnje iskustvo. Presedan nastaje kasnije: „Peroun je nameravao da krene kući čim se uveri da mu je pacijent u stabilnom stanju, ali pošto se odvoji od pulta, shvata da se zaputio na drugu stranu. [...] [P]rinosi stolicu i seda pored kreveta. [...] Pola četiri. [...] Dežurni bolničar je još uvek na suprotnom kraju sobe. Policajci se naziru u hodniku kroz staklo na pokretnim vratima. Prolazi daleko više od četvrt minuta. U suštini, Henri drži Bakstera za ruku dok pokušava da proseje i sredi misli i odluči šta bi trebalo da uradi“ (Makjuan 2008: 246, 247). Dok ne saznamo šta se zaista desilo u ovoj bolničkoj sobi, pisac nam idealno ostavlja dovoljno prostora da i sami odaberemo put kojim bismo mi krenuli na ovakvoj prekretnici.

Živeći u svetu u kome smo konstantno izloženi različitim neizvesnostima, napetostima, pod kontrolom dominantnih sila, koje teror zaustavljaju objavljajući rat teroru (dakle, ponovo vršeći teror). Henrijeva supruga, Rozalind, kada se ponovo našla u njegovom naručju, uspeva je da izusti: „besna sam [...] Ne mogu da se savladam, ali želim da ga stigne kazna. Mislim, mrzim ga, želim da crkne. Pitao si me šta osećam, a ne šta mislim. Kakav opak, grozan čovek, šta je samo uradio Džonu, i kako je mučio Dejzi, i meni pretio onim nožem, tebe naterao da ideš uz stepenice. Pomislila sam da te možda više neću videti živog... [...] „Ono što sam ti rekla kad si polazio, mislim ono o osveti, to je bilo zato što sam se plašila sopstvenih osećanja. Činilo mi se da bih ja na tvom mestu pokušala da mu uradim nešto ogavno.““ (Makjuan 2008: 249-250). I dakle, šta zaista znači biti čovek u ovakvom svetu? Perounov postupak na to daje odgovor; on uspeva da ostvari svoju pobedu na mikronivou; savesno je obavio svoju lekarsku dužnost, birajući da na nasilje ne odgovara na isti način, shvatajući da je to začarani krug iz koga se lako ne izlazi i čije posledice mogu da budu itekako dalekosežne. Umesto toga, bira da se vrati u svoj bastion porodičnih vrednosti i slobode, gde će pronaći mir u zagrljaju voljene osobe, a pustiti u opticaj značenje ovog popularnog teksta koji treba da jača svest o razlici između odbrane u trenutku kada neko pokuša da naruši našu bezbednost i svesnog nanošenja zla drugom biću, pošto samo tako utiremo siguran (mada postepen) put korenitim društvenim promenama.

Intertekstualni upliv i aluzija na druge tekstove se javlja u više segmenata romana, čime u prvi plan dospevaju značenja sa širim društvenim implikacijama, upravo sa svrhom da skrenu našu pažnju i nateraju nas na razmišljanje i dublju analizu. Prilikom prvog susreta Henrija i Bakstera, nakon što su imali manji sudar u Juniversiti Stritu, pre uvođenja priče o „neopipljivim“ elementima postmoderne popularne kulture, osvrst se pravi na one opipljive; zapažamo da „[o]deven kao strašilo, u svojoj olinjalnoj jakni, s redom rupa na džemperu, u pantalonama umrljanim farbom koje se drže na uzici svezanoj u čvor, Henri stoji pored svoje moćne mašine“, srebrnog mercedesa S500 „sa krem sedištima“ (Makjuan 2008: 71, 81). Dijametralno suprotstavljen prizor pred našim očima izaziva blagi osmeh, pošto je donekle neočekivano da se iz luksuznog automobila renomiranog hirurga pojavi

osoba koja odaje utisak marginalizovanog člana društva koji jedva 'spaja kraj sa krajem'; ali, celokupna slika je zapravo u skladu sa kontradiktornom prirodom (postmoderne) popularne kulture. Dok je na svom radnom mestu, Henri je ukalupljen (između ostalog, putem uniforme) i pod kontrolom vladajućeg sistema, koji nameće veliki broj pravila i normi; mimo posla, on izbegava „uniformisanost“ bilo koje vrste, gradeći sebi identitet koji njemu odgovara, osećajući moć u tom prkosu prema ustaljenom setu društveno prihvatljivih vrednosti. Makjuan, kao pravi postmodernistički pisac, i sam pravi osvrt na samosvest prisutnu tokom pisanja ove scene, ali to ga svakako ne oslobađa kritičke analize i komentara:

Stalnim ponavljanjem, popularna kultura je tu dramu izlizala do prozirnosti [...]. I uprkos raznolikoj i neobaveznoj garderobi, pravila su jednako zamršena kao i versajski *politesse* i ne mogu se izraziti nikakvim sklopom gena. Za početak, nije im, dok tu stoje, dopušteno da priznaju samosvesnost čitavog događaja, još manje njegovu neprocenjivu ironiju: iz susedne ulice, čuje se trupkanje koraka i plemenski bubnjevi mirovnih huškača. Povrh toga, ništa se ne može predvideti, ali sve živo, čim se dogodi, izgledaće primereno. (Makjuan 2008: 81)

Makjuan namenski dovodi do sukoba, uslovno rečeno, dva sveta, sugrađana, koji pružaju otpor vladajućoj ideologiji, dok stoje na različitim stranama zakona (Bakster, možda očekivano kao što sam pisac kaže, vozi BMW, model koji se prirodom stvari često povezuje sa kriminalnim miljeom). Za razliku od Henrija, Bakster „[o]diše nekim razdraženim nestrpljenjem, destruktivnom energijom koja samo čeka trenutak da se oslobodi. Možda se sprema da udari silom. Peroun prati savremenu literaturu o nasilju. Ne radi se uvek o patologiji; društveni organizmi vođeni ličnim interesima nalaze da je ponekad racionalno biti nasilan. Među teoretičarima igre i radikalnim kriminolozima, akcije Tomasa Hobsa su u stalnom porastu“ (Makjuan 2008: 82). Cela postavka ovog segmenta *Subote* nas neprimetno uvodi u promatranje remek-dela engleske političke misli XVII veka, *Levijatana* (prvi put se *Levijatan* pojavio u knjižarama u aprilu ili maju 1651. godine), prethodno spomenutog autora (Hobbes 1996: ix). Ono što se sada, u određenoj meri, dojadi kao utisak jeste da se, skoro tri i po veka kasnije svet i dalje može doživeti kao anarhija, u kojoj je svako protiv svakog, dok država kao čvrsta centralna vlast može prinudom da savlada tu anarhiju, baš kao što je to Hobs svojevremeno istakao u svom kapitalnom delu, iskazujući potrebu za verom u apsolutnu monarhiju, što je izazivalo oprečne stavove (Kovačević i dr. 1991: 310). Ono što je neophodno dodati u trenutnoj analizi, jeste i paralela trenutnog stanja stvari sa onim XVII veka, ne bi li se u potpunosti učitalo značenje (kao i značaj) ovog intertekstualnog momenta u savremenom romanu. Prema navodima Kovačević i dr. (1991: 252, 253), sedamnaesti vek bi se kao celina u Engleskoj, mogao nazvati „vremenom sukoba i preloma. [...] Sukob dveju klasa, od kojih se jedna trudila da zadrži tradicionalne povlastice, a druga da zadobije

povlašćene pozicije u društvu“, kao i poremećaj društvene i duhovne ravnoteže (uzrokovane sukobom između feudalnog i kapitalističkog, anglikanskog i puritanskog, kraljevine i Parlamenta), doveli su do toga da su „svi učesnici sukoba osećali potrebu za nekom vrstom praktičnog kompromisa“, koji je pronađen uspostavljanjem ustavne monarhije, 1689. godine, čime otpočinje nova epoha u istoriji Engleske. Postavlja se pitanje da li ono što se tada doživljavalo kao prihvatljiv kompromis i dalje može posmatrati na isti način, ili je i XXI vek zahtevan za nekom promenom, tj. novim kompromisom, ne bi li došlo do, ako ništa drugo, ujednačavanja moći dominantnih i podređenih struktura društva (ranijepomenute sile odozgo i sile odozdo), a ne dopuštajući totalitarnom sistemu da i dalje drži vlast u svojim rukama. Za Bakstera, *Levijatan* u svakom slučaju nije opcija, što najbolje oslikava naredni odlomak: „Zauzdavanje nepokornih, razbojnika, ona čuvena „zajednička vlast“ kadra da svakom čoveku ulije strahopoštovanje – vladajuće telo, ruka države, kojoj je slobodnom voljom dat monopol na legitimnu upotrebu nasilja. Ali narkodileri i makroi, kao i mnoštvo drugih koji žive izvan zakona, ne pokazuju želju da okrenu devet-devet-devet i popričaju s Levijatanom; oni sporove rešavaju na svoj način“ (Makjuan 2008: 82-83). Sa druge strane, Henrijeva razmišljanja pred sam kraj romana će, preko kombinovanog upliva intertekstualnog momenta *Levijatana* i elemenata popularne kulture, na pravi način oslikati društvene prilike vremenskog perioda u kome živi i potrebe da dođe do neke promene, mada ne uz klasično nuđenje dihotomije izbora jer, kada se bolje sagleda, i ona obezbeđuje vid kontrole nad našim postupcima; imajući sve ovo u vidu, popularna kultura se može videti kao prava alternativa, treća i najprihvatljivija opcija pružanja otpora u jednom izuzetno represivnom ustrojstvu:

Sluti da se polako pretvara u magarca, voljnog, grozničavog potrošača novinskih žvaka, komentara, spekulacija i svekolikih mrvica koje mu vlasti bacaju sa stola. Kao pokorni građanin, posmatra kako Levijatan jača dok on sam gamiže tražeći zaštitu u njegovoj senci. [...] Okreni obrni, svodi se na neku vrstu konsenzusa, ortodoksiju pažnje, što je već i samo po sebi blago potčinjavanje. Zar misli da ga podvojenost – ako je opšte to posredi – izuzima iz sveopšteg konformizma? Pleten je dublje od većine drugih. Njegovi nervi, poput zategnutih struna, poslušno zatrepere na svaki novi „bilten“. Izgubio je naviku da sumnja, sluđuju ga protivrečni stavovi, ne razmišlja jasno, i što je jednako zlo, naslućuje da ne razmišlja samostalno. (Makjuan 2008: 167-168)

Nakon dvadeset četiri časa burnih dešavanja, što romanu obezbeđuje paralelu sa *Gospođom Dalovej Virdžinije Vulf* i *Uliksom Džejmisa Džojlsa*, Henri se kao i na početku *Subote*, ponovo nalazi na prozoru spavaće sobe, ali sada sa prilično izmenjenim osećanjima: „[...] oseća jedino strah. Slabić je i neznalica, plaši ga to kako se posledice nekog postupka otimaju kontroli i rađaju nove događaje, nove posledice, sve dok ne stigneš do mesta o kome nikad nisi ni sanjao i koje nikad ne bi

izabrao - nož pod grlom“ (Makjuan 2008: 261). Poslednji redovi *Subote* još jednom prave osvrt na Džojso, s tim što je pozajmljena praktično cela epizoda iz njegovog romana *Dablinci*, preciznije, iz poslednje (ujedno i najpoznatije) priče u nizu, 'Mrtvi'; ponovno pojavljivanje tekstova slične sadržine svedoči o činjenici da je prisutna zajednička problematika koja zahteva pozornost i posebnu pažnju, kao i iznalaženje određenog (ili određenih) rešenja. Imajući na umu uspavanu svest i savest svojih sugrađana, Džojso je delo napisao sa namerom da njegov čitalac, koji je „narušene duše“, iznova otkrije svoju humanost, ne bi li Dablin mogao da povрати „zdravlje“ i jedinstvo; prikazujući realno stanje grada sa početka XX veka, njegov pejzaž, čitalac je podstaknut da razmišlja o mogućnosti za obnovu i (progresivni) napredak, uz upućivanje da njegovo čitanje mora da nadilazi učitavanje značenja samog naratora (Joyce 1994 :8). U analizi vezanoj za popularnu kulturu, pogotovo iz postmodernističkog ugla, ništa se ne posmatra kao slučajnost. Naprotiv. London sa početka XXI veka doživljava istu krizu, gde je za postupak „isceljenja“ potrebno dopreti do iste svesti i savesti ogromnog broja uspavanih građana (pasivnih potrošača kapitalističkog društva). Stojeći na prozoru svoje spavaće sobe, Henri, poput Džojsovog Gabriela Konroja, razmišlja o svom gradu, svim živima i mrtvima koji su tu nekada živeli:

Pre sto godina, neki sredovečan doktor koji bi stajao na prozoru u svom svilenom kućnom ogrtaču, nepuna dva sata pre zimskog svitanja, možda bi razmišljao o budućnosti novog veka. Februar 1903. Tom edvardijanskom džentlmenu moglo bi se pozavideti na onome što još ne zna. Ako ima mlade sinove, lako bi mogao da ih izgubi kroz desetak godina, na Somi. I koliko su ljudi pobili oni drugi, Hitler, Staljin, Mao? Pedeset miliona, sto? Kad bi probao da mu opišeš šta tek predstoji, kad bi probao da ga upozoriš, taj dobri doktor [...] ne bi ti poverovao. Čuvaj se utopista, ostrašćenih ljudi sigurnih u put do idealnog društvenog poretka. A sada opet jašu, totalitaristi u drugačijem obličju, još uvek raštrkani i slabi, ali bujaju, i vodi ih bes, i žeđ za novim masovnim pokoljem. Stotinu godina da bi se s time izašlo na kraj. (Makjuan 2008: 260-261)

Dva sata pre svanuća hladnog februarskog jutra 2003. godine, sva Henrijeva razmišljanja i opisi pružaju sliku društva, koje je i pored vremenskog raspona od čitavog veka tokom koga je došlo do tehnoloških napredaka, emancipacije i modernizacije, ostalo poprilično isto. Stiče se utisak da Makjuan, poput Džojso, želi da upozori čitaoca i navede ga na osveščivanje prvenstveno, a zatim i delanje, makar i na mikronivou, kako se ne bi desilo da za narednih sto godina, jedan Gabriel ili Henri ponovo stoje na istom tom prozoru, dok ih more razne nedoumice, zebnje, mračne slutnje i iščekivanja, dok *Hercogove* „megatone vode valjaju organizme na dnu okeana“ (Makjuan 2008).

5. Pitanje „konzumiranja“ romana *Solar* Ijana Makjuana

5. Pitanje „konzumiranja“ romana *Solar* Ijana Makjuana

Ovaj intrigantan roman je zavredio podjednak naslov poglavlja u kome predstoji njegova analiza. Premda *Subota* i *Solar* dele određene zajedničke odlike, što je i očekivano pošto su nastali pod okriljem „pera“ istog pisca, ono što je na prvi pogled uočljivo jeste da je njihov prijem kod kritike bio potpuno različit. Kao što je već ranije istaknuto, *Subota* je doživela pozitivan odziv kod kritičara, dok se *Solar* pokazao kao sušta suprotnost; često se na udaru nalaze narativna struktura romana, za koju se govori da odluta u bespotrebnim pravcima tokom priče o globalnom zagrevanju, zatim činjenica da je ovo Makjuanov prvi „izlet“ u pisanju komičnog romana, i to u poznoj deceniji života, što je mnogima privuklo pažnju, a neizostavan je i (teško dopadljiv) glavni junak romana, Majkl Berd, kao i etički imperativ koji *Solar* postavlja, gde je upravo problem u samoj reči imperativ. Bez obzira na ovaj dominantan utisak, *Solar* je roman koji zaslužuje posebnu pažnju i „konzumiranje“ iz ugla postmoderne popularne kulture, zahvaljujući svom značaju (i doprinosu) u razumevanju savremenog života.

Solar je objavljen 2010. godine i obuhvata tri etape sa početka XXI veka; konkretnije, gledano iz političkog ugla, govori o godinama pre Bušove vladavine (2000.), tokom njegove vladavine (2005.), kao i godine nakon zaključenja ove vlasti (2009.). Nasuprot mišljenja pojedinih kritičara, koje je izloženo u prethodnom pasusu, postoji i priličan broj onih koji su se složili da je ovo komedija o globalnom zagrevanju, što i ne čudi jer (da uzmemo Platonovu izreku u nešto izmenjenom obliku), humor se zapravo nalazi u oku posmatrača. Pred nas je stavljen jedan antiheroj, Majkl Berd, za koga je očigledno da na hedonistički način uživa u konzumiranju različitih proizvoda, koji je nezasiti potrošač svega, počevši od hrane, preko novina i tračeva, pa sve do žena; kao što je to bio slučaj sa Henrijem Perounom, ponovo imamo posla sa čovekom od nauke, pri čemu nam je pažnja okupirana (pored Berdove povezanosti sa popularnom kulturom) prisutnim dihotomijama, koje su neizostavni deo Makjuanove fikcije – razum naspram neracionalnosti, nauka naspram umetnosti, um naspram tela i, naravno, tehnologija naspram prirode (Cowley 2010). Ovakva paradoksalna priroda romana i njegovog glavnog junaka, obećavaju dobru analizu kulture i društva savremenog doba, kao i mesta pojedinca i njegovog identiteta u toj celoj postavci.

5.1. Konzumerizam i hedonizam Majkla Berda

Prilikom čitanja različitih kritika o romanu *Solar*, nezaobilazno se naleće na komentar ili čak pitanje podobnosti jednog ovakvog glavnog junaka, i to u sred priče o globalnom zagrevanju; za ukus mnogih, po svemu sudeći, preveliki broj katastrofa se nalazio grupisan na jednom mestu – lingvistički bogatoj naraciji na približno trista strana, čiji nas ‘otvoreni’ kraj ostavlja pod još većim utiskom (pojedine osobe

pozitivnim, dok druge negativnim). Međutim, da je kojim slučajem narator dela bila osoba koja je sušta suprotnost Berdu – koja ima uredan način života, umerena je u svemu i svojim ličnim primerom želi da pruži smernice funkcionisanja u svetu današnjice kako bi se ublažile posledice pogrešnog postupanja čovečanstva sa prirodom – mora se priznati da ne bi ‘podigla toliko prašine’ i ne bi izazvala toliko polemike, ostavljajući nas duboko uronjene u sopstvene misli.

Majkl Berd, naš (anti)heroj, je zapravo oličenje sveta današnjice. On živi u naprednom kapitalističkom društvu Velike Britanije koje podstiče konzumiranje, pa se i ponaša u skladu sa tim – ‘proždire’ sve ne obazirući se na posledice i bez ikakvog je sagledavanja dugoročnih implikacija, a mi posmatramo kako postaje sve deblji i deblji, dok na kraju ‘balade’ ne dobije svoju mračnu prognozu. Ovde se može povući paralela sa neumitnim trošenjem dragocenih resursa i iminentnom katastrofom koja čovečanstvu pretilo ako ne podigne svoju svest i ne zaustavi svoje loše prakse i postupke na vreme. Zato nam je hedonistički uživatelj ovozemaljskih dobara, Berd, idealan junak za analizu, kao i idealan junak datog književnog dela, pri čemu u fokus posebno stavljamo hranu i piće, vesti i tračeve, kao i žene.

Prvi susret sa njim se odvija već na početnoj stranici *Solara* gde uvodna rečenica ‘kupuje’ našu pažnju: „Pripadao je onoj kasti muškaraca – maglovito nikakvih, neretko ćelavih, onižih, debelih, pametnih – koji iz neobjašnjivih razloga privlače izvesne lepe žene. Ili je imao takvu sliku o sebi, što se na kraju krajeva svodilo na isto. [...] Njegov peti brak bio je pred raspadom i morao je znati kako da se postavi, kako da gleda dalje od nosa, kako da prezme krivicu“ (Makjuan 2012: 11). Stiče se utisak da su mu žene bile poput trofeja, kako je koju osvojio, prestajalo bi njegovo interesovanje: „zar nisu brakovi, njegovi brakovi, kao talasi plime, dok se jedan povlači već nadolazi drugi“ (*ibid.*). Isto ovakvo ponašanje, koje naš glavni junak reflektuje, možemo da sretnemo kod jednog prosečnog potrošača u konzumerskom društvu – onog trenutka kada se pojavi novi ili bolji proizvod, automatski želimo da ga nabavimo i posedujemo, odbacujući onaj prethodni, stari (zato je za Berda u uvodnom delu i rečeno da se, između ostalog, može doživeti kao ‘potrošač’ žena). Elementi postmoderne popularne kulture nastavljaju da se niže jedan za drugim kako upoznajemo njegove žene; s obzirom na činjenicu da većinu romana provodimo prateći Berda i slušajući njegovu naraciju i razmišljanja, a da nemamo upliv drugih glasova, oslonac na ove elemente nam može dosta pomoći u građenju slike svih ovih junaka (tj. junakinja), na čelu sa onim centralnim od koga je sve krenulo.

5.1.1. Sve Berdove žene

Spisak je, mora se reći, poprilično dugačak, ali akcenat svakako pada na Berdove dve zvanične supruge, Mejzi i Patris, kao i suparnice iz poslednjeg dela romana, koje su se nalazile na suprotnim stranama okeana, Melisu i Darlin. Prvo se upoznajemo sa poslednjom suprugom u nizu, Patris, koju on licemerno optužuje za

raspad njihovog braka, pošto se upustila u avanturu, „i to flagrantno, bezočno, svakako bez kajanja“ (*ibid.*). Ovde se na delu uočava vrednosna struktura koja leži u osnovi patrijarhalnog kapitalizma, koju smo nasledili iz XIX veka, po kojoj žena upravlja ekonomskim i emotivnim resursima porodice i vezana je za kuću, dok je muškarac taj koji privređuje i donosi zaradu (u kuću), pri čemu mu je data veća sloboda, moć i kontrola (Fiske 1989: 20, 22). Poveden time, on ima potrebu da podvlači težinu njenog postupka, ali nigde ne spominje svojih jedanaest prevara za pet godina njihovog braka. Ne zalazeći u moralnu (ne)opravdanost njenog poteza, kojim je htela da vrati ‘milo za drago’ i da se osveti svom mužu, može se reći da Patris diže glas protiv ovakvog sistema vrednosti i da zahteva određeni vid jednakosti, kao i preraspodelu moći u korist ‘obespravljenog’ u ovom slučaju. Mada je učinila nešto što ne govori preterano afirmativno u njenu korist, uspela je da zatekne Berda, naruši njegovu dominaciju i natera da oseti makar i deo tuge i poniženja poput nje dok je on imao svoje izlete. Tokom jednog razgovora, koji su dugo odlagali, a koji se vrlo brzo pretvorio u svađu, saznali smo da je „[v]eć pola godine [...] znala da njegova matematičarka sa Humbolta Suzen Ruben čini tek desetinu priče. Patris je raspolagala najvećim delom ostatka istine i, dok se šetala naokolo i tankim štiklama bušila parket u dnevnoj sobi, s knedlom u grlu je nabrajala imena, mesta i približne datume, čitav dosije upamćen sa opsesivnošću koja je bila ravna njegovoj. Sva ona veselost kod kuće, rekla je, trebalo je da prikrije koliko je nesrećna, veza s Tarpinom da je spase poniženja“ (Makjuan 2012: 48-49). Mada je i dalje sama bila duboko nezadovoljna i povređena, uspela je u tome da Berda postavi u podređeni položaj i suoči ga sa njemu do tada nepoznatim osećanjima, koja su kako vidimo češće svojstvena društveno obespravljenim strukturama.

Kao što je prethodno već rečeno, Patrisin glas ne probija u romanu, mi nemamo prilike da čujemo dijaloge između ova dva junaka, niti imamo prilike da pratimo njen tok misli, kao ni njena razmišljanja. Pomalo ostajemo uskraćeni da je sagledamo kao celokupnu ličnost i upoznamo njen karakter i jasne stavove. Zato su nam komoditeti koje Patris koristi od krucijalne važnosti za dobijanje pomenutog uvida, dok se istovremeno ističe značaj analize elemenata postmoderne popularne kulture kako bi se dobila slika stanja kulture i društva, kao i pozicije i identiteta pojedinca u istom tom društvu. Mora se istaći da čitaoci dobijaju dve različite slike Patris Berd, jednu pre započinjanja afere sa građevincem Tarpinom i drugu nakon započinjanja iste. Dok još nije došlo do eskalacije i razilaženja bračnog para, informacije nam nisu toliko izdašne, pa su u skladu sa tim i naši zaključci obazrivi, uz određeni vid zadržke. Posmatrajući Patrisin garderober sa silnim redovima svilenih i pamučnih haljina, koji su istovremeno bili luksuz i uteha, možemo da izrekemo par tvrdnji. S jedne strane, ovakav luksuz je u saglasju sa njenom (odnosno, njihovom zajedničkom) visokom pozicijom u klasnoj konstalaciji; kao suprugi dobitnika Nobelove nagrade koja živi u raskošu, ništa manje nije ni očekivano. Sa druge strane, cena koju ona plaća kako bi vodila takav način života je, u ovom slučaju (a moguće i u brojnim drugim) visoka – koliko dugo skupe haljine i druga materijalna dobra mogu da služe kao uteha i pokriće za sva nezadovoljstva koja proističu iz disfunkcionalnog braka i ostanka u odnosu sa mužem koji je serijski

preljubnik? Nijedan Berdov brak nije potrajao duže od šest godina, ali ovo je bio prvi put da mu je rastanak teško pao (a, možda je pre njegovo stanje imalo više veze sa činjenicom da je i on bio prevarena i 'oštećena' strana; ipak je sebe previše puta nazvao 'rogonjom').

Tog leta 2000. oblačila se drugačije, u kući je izgledala drugačije – izbledele tesne farmerke, japanke, istegljen roze kardigan preko majice, svetla kosa potkraćena, u bledim očima neko tamnije uzbrkano plavetnilo. Bila je sitne građe i sad je ličila na tinejdžerku. Po praznim lakiranim kesama s porednim ručkama i oblacima flispapira ostavljenim na kuhinjskom stolu da ih on vidi, nagađao je da kupuje novo donje rublje koje će joj Tarpin skidati. Imala je trideset četiri godine, a još su joj iz lica zračile one jagode sa šlagom iz dvadeset i neke. (Makjuan 2012: 14)

Nakon čitanja ovakvog opisa, ne možemo a da ne zapazimo način na koji Patris koristi komoditete kako bi odašiljala različita značenja, što Berdu, što nama čitaocima i izučavaocima modernih prilika preko popularne kulture. Pored toga što ih konzumira zarad njihove materijalne funkcije, Patris pomoću datih proizvoda gradi sebi identitet (a, kako ćemo u nastavku videti, i različite identitete) i zadovoljstvo, pri čemu ne samo da zadovoljava svoje lične potrebe, već i obezbeđuje sebi mesto unutar društvenih odnosa (Fiske 1989: 3, 4, 30). Više pred sobom nemamo sliku zrele žene, 'uronjene' u sjaj i raskoš, koja je pravi pandan svog supruga laureata, makar one koja se prikazuje 'spoljnom svetu'. Patris više ne oseća potrebu da čuva imidž jednog takvog (skladnog) bračnog para za javnost, kao ni da sledi unapred utvrđene norme i konvencije, što oblačenja, što ponašanja. Njeno delovanje ostaje na (već ranije diskutovanom) mikropolitikom nivou, ali njene izbledele tesne farmerice, japanke i kardigan roze boje prkose kontroli dominantnih sila, izlazi iz kalupa koga one nameću, pri čemu se pred svojim suprugom, koji je uveliko u šestoj deceniji života, pojavljuje kao otelovljenje Lolite, sa svim značenjima koje taj momenat nosi. Ovakva Patris postaje predmet njegovih potajnih želja, fantazija i žudnje. Ukratko, moć se sada nalazila u njenim rukama. Ni sam Berd nije mogao da veruje u kakvoj se situaciji zatekao: „Morao se osloboditi potrebe za njom, ali žudnja je htela drugačije. Želeo je da je želi. [...] Ima li osim Berda još nekog muškarca na planeti koji ovog časa nastoji da se uzbudi mislima o rođenoj ženi jedva desetak metara udaljenoj s druge strane odmorišta?“ (Makjuan 2012: 14). Mora se istaći ovaj momenat Patrisinog preuzimanja izgleda u svoje ruke, odnosno njena potpuna kontrola nad tim kako ona izgleda drugima i njeno posmatranje i viđenje drugih, pošto teoretičari postmoderne popularne kulture na ovo obraćaju posebnu pažnju s obzirom na to da je ovo način na koji pojedinac šalje poruke o sebi i svojim društvenim odnosima (Fiske 1989: 34).

Ovde se veza sa popularnom kulturom ne završava, jer su Berdu „[s]vojevremeno [...] prijatelji govorili kako Patris liči na Merilin Monro“ (Makjuan 2012: 14). Uvođenje ove pop ikone u priču sa sobom nosi dodatna značenja, pošto je Merilin i do dana današnjeg ostala simbol senzualnosti, seksualnosti, slobode i pobune, zavodljiva plavuša sa kratkim uvojcima kose, oličenje provokativne ženstvenosti. Njeno ime i izgled su toliki niz godina upotrebljavani ne bi li se prodavale različite vrste proizvoda izuzetno konzumerski nastrojenom društvu sveta današnjice, da ni Berd nije mogao da odoli takvom prizoru kome ga je Patris iznova izlagala:

Ma, i lepša je bila od Merlinke, dok je preko vikenda promicala kroz kuću i baštu u izmaglici zlatnih i rozikastih i bledoplavih tonova. Na kakvu se samo adolescentsku šemu boja upecao, i u tim godinama. [...] Da, najstrašniji s bili vikendi. Ušla bi u sobu za njim, bez želje da razgovara, ali [...] sa željom da bude viđena [...] Sve je ona procenjivala novim očima [...] Onda bi se povlačila u gostinjsku sobu da se istušira, obuče, nanese šminku i parfem. Kao da mu čita misli, nosila je crveni ruž u debelim namazima. Možda je i Rodni Tarpin podržavao tu ideju s Merlinkom – kliše koji je Berd sada bio prisiljen da deli. (Makjuan 2012: 15)

Krećući se od jednog predmeta požude do drugog, od Lolite do Merilin, Patris preuzima uloge i identitete koji joj u tom trenutku odgovaraju; smeštena u različite kontekste, ona nalazi način da se zauzme za sebe i označi kao snažnu individuu – nova vremena jednostavno zahtevaju nove mere (McRobbie 2005: 30).

Nije samo Patris odudarala od konvencija aktuelnog doba u kome živimo. I Berdova prva supruga, Mejzi, je odstupala od utvrđenog seta normi, kome se tadašnja generacija mladih žestoko protivila i to jasno iskazivala, ostavljajući za sobom bogato kulturološko nasleđe, značajno za proćavanje u okviru domena popularne kulture. Moguće da je upravo iz tih razloga mladom Berdu bila pogotovo interesantna. Umoran od dugog puta i džetlega, nakon nekoliko čaša pića, Berd se vraća u prošlost i, kako se dojm, začetke njegovog hedonističkog načina života – ‘vesele’ šezdesete – kada je upoznao Mejzi, studentkinju književnosti sa posebnim interesovanjem za Miliona. Duh ovog vremena je detaljno i revnosno opisan na nekoliko stranica romana, tako da imamo ubačenu epizodu koja nam otkriva izgled britanske omladine u posleratnom periodu: Prvi susret nam je sa, tada, osamnaestogodišnjim Berdom, koji je bio „vredan, organizovan, uredan, čak je posedovao i upotrebljavao rokovnik“, a naprednim ga je činila i činjenica da je imao svoja „kola, moris-majnor s dvokrilnom šoferšajbnom“, tipičnom britanskom ikonom datog doba, koju je na tržište izbacio tadašnji najveći proizvođač automobila u Ujedinjenom Kraljevstvu, Moris¹¹ (Makjuan 2012: 178). A, šta se desi kada dođe do

¹¹ Izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=NhPOYbPe4m4>.

susreta „[z]depastog tikvana koji izgleda kao knjigovođa i nema stila, nosi kravatu (godina je 1967!), kratku kosu na razdeljak i, ovo je kobni detalj, penkalo zataknuo u gornji džep sakoa“ sa lepticom koja je nosila „vijetnamku preko žutog kardigana i crne plisirane suknje, i lakovane cipele s neobičnim srebrnim šnalama“ (Makjuan 2012: 179, 180)? Tu sada dolazi do nabavljanja proizvoda kapitalističkog društva, koje će Berd namenski upotrebiti kako bi sebi obezbedio klasnu pripadnost, ili blaže rečeno pripadnost određenoj društvenoj grupaciji. Uz novi stil odevanja i prihvatanje novog identiteta, usvojio je i stavove prema dešavanjima u svetu, kako se najbolje vidi iz sledećeg odlomka: „Ona ga je nagovorila da pusti kosu, da nosi farmerke umesto flanelskih pantalona, i da prestane da *popravlja* stvari. To nije kul. I tako su postali kul [...] Počeo je da gaji nove stavove – o raspodeli bogatstva, Vijetnamu, gibanjima u Parizu, neumitnoj revoluciji, i o LSD-ju, za koji je tvrdio da je ekstremno važan, mada ga sam nije ni takao“, a počeo je da sluša i Bitlse (Makjuan 2012: 183). Ono što nam je upadljivo jeste da je od mlade osobe koja je preko života u porodici (sa ocem vojnim licem) i inicijalnom socijalizacijom u društvo preko sistema obrazovanja – što mu je usadilo vrednosti vladajućih sila – Berd je uz svoju prvu suprugu uspeo da doživi prav metamorfozu i probudi taj skriveni revolt u sebi prema poslušnosti moćnicima. Najbolji primer njegovog prkosnog zadovoljstva jeste njegov izgled – duga kosa u kombinaciji sa džinsom.

Posleratno nasleđe i njegova siva svakodnevnica su dovele do toga da mladi teže (revolucionarnim) promenama, zatim tome da povrate određeni vid dominacije nad svetom oko njih, kao i da nađu način da iskažu optimizam po pitanju svoje budućnosti – odatle i potreba da putem popularne kulture (i udruživanja) iskažu svoju pobunu i usprotive se tadašnjem dominantnom sistemu, dok su zadovoljstvo pronalazili u tom istom izbegavanju društvene odgovornosti. Žurke su se redovno organizovale, sa gromoglasnom muzikom i vinom u papirnim čašama; doduše, Berd kao veliki uživalac dobrih vina sa istančanim nepcem, ni u tom periodu nije mogao da prihvati ‘skrnavljenje’ tako sofisticiranog pića time što se sipalo u obične papirne čaše. Posmatrajući šezdesete iz ugla savremenog doba (Berd pravi osvrt na ovaj period 2009. godine), Berd svoju generaciju doživljava na sledeći način: „mirno [...] je pustio [oca] da tone u očaj dok je svitalo novo doba, a jedna arogantna, bestidna, razmažena generacija okretala leđa očevima koji su se borili u ratu, otpisanim zbog kratke kose i urednih manira i ravnodušnosti prema rokenrolu“ (Makjuan 2012: 185). Kada sve navedeno uzmemo u obzir, slobodarski duh dve mlade buntovne osobe, u kombinaciji sa ‘egzotičnim’ venčanjem koje su Mejzi i Berd imali, očekivano je bilo da će se taj brak kad-tad okončati; u onom trenutku kada je do toga došlo, Berd je jedva uspeo da prikrije svoje ushićenje i radost.

Naš glavni junak ni u poznim godinama svog života nije posustajao u svom konzumerizmu i hedonizmu; konačno je došao red i na Berdovu partnerku (živeli su u vanbračnoj zajednici) sa kojom se njegova sudbina spojila pomoću jedne neraskidive niti u vidu njihove ćerke, Katrione. Melisa Braun, čiji su bokovi upoređeni sa Renoarovom kupačicom je nosila „jarke šare (nasleđe iz Tobaga) ili svilu zagasitih tonova, i posedovala je pravi arsenal cipela sa stiletom štiklama, što crnih što crvenih ili zelenih, kao i pastelnih baletanki koje joj nekako nikad nisu bile po meri. Kod kuće, kad bi se namestila na graorastoj sofi ispred neutralnog zida,

blistala je tim svojim bojama, u Berdovim očima, kao da ju je tog časa naslikao Gogen iz markiške faze“ (Makjuan 2012: 151). Možda je zapravo Berda kod svih njegovih partnerki privlačila ta samouverenost i senzualnost koju su reflektovale što svojom garderobom, odnosno stilom odevanja, kao i propratnim aksesoarom. U ovom odlomku ne možemo a da ne zapazimo pomen arsenala obuće koji Melisa poseduje. I to ne obične obuće, već je reč o cipelama sa stiletu štiklama. Naizgled može da deluje kao sasvim običan i beznačajan, usputni detalj, ali ako se zađe u dalju analizu i ako se istraživanje proširi, naći će se poprilično veliki broj (čak i stručne) literature na datu temu. Kako bi se razumelo koja sve značenja ova vrsta potpetice sa sobom nosi i kakvu sve moć daje osobi koja ih ima u svom vlasništvu, mora da se napravi kratak osvrt ka istoriji i razvoju istih.

Prilikom čitanja dela *Women from the Ankle Down* (Bergstein 2012: 67, 68), dolazi se do saznanja da je stiletu štikla nastala na tlu Evrope u periodu posle Drugog svetskog rata, pri čemu je naziv dobila po istoimenoj vrsti (izuzetno tankog i oštrog) sečiva; nakon godina podnošenja žrtvi i različitih nedaća, praktičnosti i siromaštva, žene su se osetile spremnim da prigrle modu koja je označavala nove i sveže ideale, poput seksualne privlačnosti, statusa i luksuza. Postojalo je nešto primamljivo kod takvih potpetica – nositi ih je podrazumevalo određenu opasnost i neopisivo zadovoljstvo; poput automobila ili dijamantskog prstena, stiletu je efikasno klasifikovao žene na osnovu njihovog ekonomskog staleža i društvenih vrednosti (*ibid.*). Ratne godine su uravnile sve klase, pa su tako bogatašice radile rame uz rame sa radnicama iz proizvodnje kako bi se ekonomija na neki način održala; upravo je moda nakon ovog perioda ponovo ustanovila i pojačala klasnu podelu – nošenje nepraktičnog para obuće je pokazivalo da takva žena ima dovoljno prostora u svom životu za hir, što će reći, vreme, sredstva i želju da razmišlja mimo okvira fizičkog rada i mehanizama pukog preživljavanja (*ibid.*). Melisa je odabirom obuće, koju poseduje u velikom broju (i to u različitim bojama), prihvatila i celu ovu tradiciju i značenja koje stiletu sa sobom nosi; očigledno joj daju moć i veliko samopouzdanje, postavljajući je hijerarhijski na visoku lestvicu. U ovome leži lepota potrošačke slobode, gde konzumiranje robe kreira čak i klasni identitet (na primer, kada radnička klasa kupuje u Armaniju), ali i otkriva ogromno bogatstvo postmoderne popularne kulture (McRobbie 2005: 33).

Poslednja u nizu njegovih opisanih veza (koja je paralelno tekla sa Berdovim i Melisinim odnosom) u *Solaru*, je predočena u liku Darlin, koja potiče iz zemlje obećanih snova, gde je čak i ustavom zagarantovano pravo na život, slobodu i potragu za srećom; Berdu se ona dopadala podjednako koliko i kolosalno prostranstvo i mogućnosti koje Amerika nudi:

Darlin je bila dobrodušna, podebela žena iz Nebraske koja je čitavog života kelnerisala, triput se udavala, imala četvoro odrasle dece [i] [...] živela [...] u prikolici na južnom kraju grada [...] ispunjavala [je] Berdovu staru fantaziju o carskom provodu među polusvetom. Sklona, kao i većina Amerikanaca, bezazlenom ispoljavanju svoje klasne

pripadnosti, žvakala je žvaku, otvorenih usta, bespoštedno, po čitav dan, pa i dok govori, zaustavljajući se samo da bi ga poljubila. Nikad nije čitala ni knjige ni novine, čak ni šarene magazine, nikad u životu nije kročila u crkvu, i mrštila se na zdravu hranu ništa manje nego Berd, a uživala je u tečnim začinima citirajući znamenitu ideju Ronalda Regana o kečapu kao povrću. (Makjuan 2012: 219, 220)

Ono što je upečatljivo na osnovu čitanja ovog odlomka jeste da Darlin odudara od Berdovih prethodnih izbora partnerki; ranije opisane žene su bile ili senzualne, zavodljive, ili intelektualne, hirovite, pobunjeničke prirode, ili pak kombinacija svega navedenog. Za razliku od njih, Darlin pripada nižem staležu, diskutabilnog je obrazovanja, pri čemu joj manjkaju i prefinjeni maniri, za šta je žvaka idealno odabrana kako bi nam njen neukus bio dočaran na pravi način. Pojašnjenje za ovakav Berdov izlet može da se pronađe u njegovoj konzumerskoj (potrošačkoj) prirodi i hedonizmu, odnosno težnji za zadovoljstvom koje je samo po sebi cilj i svrha svih delovanja; fantazija koju Berd spominje, kao i uopšteno spoj Darlin i njega deluju kao karneval – sudar visokog i niskog, uzvišenog i prostog, koga odlikuju smeh, preteranost, loš ukus i uvredljivost, te na kraju degradacija (Petrović 2005: 419; Fisk 2001: 97). Privlačno je u celoj priči to što karneval stvara drugi svet, kao i drugi život izvan zvaničnog, svet koji je bez ranga ili društvene hijerarhije; u svemu tome, život je u karnevalu podređen isključivo zakonima vlastite slobode (Fisk 2001: 97, 98). Užitak koji mu čitavo ovo iskustvo nudi je toliko snažan da čak i u trenutku kada se praktično ceo svet oko njega ruši i kada se naslućuje njegov neslavan kraj, Berd želi karnevalsku degradaciju i zadovoljstvo, oslobađanje tela, on želi Darlin: „A onda se ukazalo spasenje. Nije ni tridesetak koraka odmakao kad je iza leđa čuo kako ga neko doziva. Iskrsnula je ispod tende Teksaškog roštilja stotinak metara dalje, i već je trčala prema njemu, sva drmusava i raširenih ruku, i odmah mu je bilo lakše. Odvešće je pravo u svoju motelsku sobu“ (Makjuan 2012: 235).

5.1.2. Hrana i piće

Skoro podjednako (ako ne i više) koliko uživa u ženama, Berd ispoljava i hedonističko uživanje u hrani i piću, gde ponovo ostavlja dovoljno materijala za analizu iz ugla postmoderne popularne kulture. Pošto govorimo o kategoriji koja nam je neophodna za život, potrošnja je svakako nezaobilazna u ovom slučaju jer je to jedini način nabavke; međutim, svakako nam se prodaje sirova građa, koja tada počinje svoje delovanje u kulturnoj ekonomiji i stvaranju značenja – samo pripremanje i konzumiranje hrane predstavlja veštinu održavanja u međuprostoru, i to „*njihovog* supermarketa i *našeg* jedinstvenog obeda“ (Fisk 2001: 44, 45, 46). Kako to Fisk (2001: 46) idealno sumira, „[p]otrošač se ne može podmititi ili poistovetiti sa ...komercijalnim proizvodima koje usvaja: između osobe (koja ih koristi) i tih proizvoda (kao obeležja „poretka“ koji mu je nametnut), postoji jaz različitih

proporcija koje otvara potrošačeva upotreba proizvoda. Tako je i u Berdovom slučaju – svako njegovo konzumiranje hrane služi nekoj svojoj svrsi, potrebi koju on ima u datom trenutku; ciljevi i značenja su različiti i semiotički bogati. Prvi pomen hrane u romanu dolazi u vidu litarske kantice sladoleda i pistaća. Mada je reč o poslasticama čija je namena uživanje, Berd se na početku romana nalazi u stanju nezadovoljstva, pred raspadom braka, tako da umesto da uživa u hrani, koristi je mesto toga za utehu i potiskivanje trenutnih osećanja: „Da bi o svemu bolje razmislio, nasuo je jedan skoč i seo da gleda fudbal. Umesto večere, pojeo je litarsku kanticu sladoleda od jagoda i metodično skrckao pola kile pistaća“ (Makjuan 2012: 18). Tokom jednog svog prisećanja njegove prve večere sa Patris, deluje kao da je katastrofalna gozba koju su tada imali u restoranu praktično bila predskazanje njihovog neslavnog kraja – „bila je to kletva: ona raža s kaparima i zagorelim puterom, presoljena salata od divlje rukole, nakiseli pino grido, ciknut garantovano“, ali u datom trenutku Berd je bio isuviše opčinjen Patris „da bi pozvao somelijea“ (Makjuan 2012: 108).

Užurbani način života sveta današnjice je na idealan način predstavljen u *Solaru*; usled nedostatka vremena, ljudi su promenili svoj način obedovanja. Nažalost od porodičnih obroka u trpezariji i kuvanih domaćih jela, prešlo se na nezdravu brzu hranu koja se jede s nogu, kao i grickalice koje uzimamo kako na adekvatnim, tako i manje adekvatnim (da ne kažemo nepodobnim) mestima. Čak i u goreopisanom odlomku, Berdu hrana predstavlja čulni užitek (makar joj primarna svrha bila uteha). Čak ni na Arktiku, glavni junak ne odustaje od svojih sitnih zadovoljstava, pa tako prazni minibar unoseći u sebe sve slane i slatke grickalice, da bi ujutru nakon buđenja sebe zatekao sa omotom Mars čokoladice u ruci; čitaocima naprosto deluje neverovatno da stisak nije popustio ni u jednom trenutku. Berd se ponaša poput zavisnika, koji ne može da se odupre predmetu svoje zavisnosti, iako shvata da ga sva ta neumerenost vodi u propast – do kraja dela, Berd ima već trideset kila viška i narušenog je zdravstvenog stanja. Iako generalno pokazuje svest o tome kako industrija funkcioniše i šta radi ne bi li privukla potrošače i prodala svoj proizvod, on pokazuje posebnu slabost prema jednoj kesici čipsa koja je u toj meri detaljno opisana u romanu (pri čemu joj je posvećen veći broj strana), da itekako zavređuje našu posebnu pažnju.

Ne bi li ostvarili bolji profit, proizvođači i kompanije sprovode istraživanja svojih ciljnih grupa, koja sežu toliko daleko da čak kupuju i svoje mesto na rafovima, tako da budu u visini pogleda ili ruke ljudi koji uđu u prodavnicu; ova vrlo uspešno osmišljena strategija se razmotava pred našim očima u trenutku kada Berd dospe do kase jedne prodavnice na aerodromu i pokaže nam sve ovo na delu: „zapazio je na rubu vidnog polja, negde ispod kase, svetlucanje onoga što je želeo, što nije želeo da želi, čitavo tuce tih stvarčica u stroju, i već se, bez ikakve odluke, mašio jedne“ (Makjuan 2012: 110). Kako bi se ‘iskupio’ za ovaj potez, kupovinu kesice čipsa, on vraća kontrolu u svoje ruke, time što odlaže konzumiranje, pa je makar na takav način, moć ponovo u njegovim rukama. Tek kada se smestio u voz, na svojoj redovnoj liniji, prepustio se i utolio svoju želju: „nekoliko sekundi zamišljeno [je] piljio u drečavi omot, srebrne, crvene i plave boje, sa životinjicama iz stripa razigranim ispod Junion Džeka. Tako detinjasta, ta njegova opsesija, tako slabička,

tako štetna, pravi mikrokosmos svih grešaka i ludosti koje je u životu počinio, većitog nestrpljenja da ono što poželi istog časa i dobije“ (Makjuan 2012: 114). Zatim nastavlja svoj uživalački poduhvat: „Dohvatio je kesicu obema rukama i rastrgao joj gornji rub, oslobađajući miris uprženog ulja i sirćeta. Posredi je bila vešta laboratorijska simulacija one radnje na čošku s ribom i pomfritom, scenski prikaz dragih uspomena i žudnji i pripadnosti naciji. Nije ta zastava bila slučajan izbor“ (*ibid.*). Dakle, sam proizvod prodaje Berdu osećaj nacionalnog ponosa – on ima osećaj kao da će postati veći Britanac sa svakim sledećim zalogajem, pritom evocirajući ukus tradicionalne nacionalne kuhinje. Ali, sva značenja se, između ostalog, dekonstruišu onog trenutka kada se ceo događaj protumači kroz priču o Nehotičnom lopovu¹², odnosno našoj krivici zbog neprijateljskog stava prema manjinama, koja potire njegovu krivicu zbog kupovine nezdravog proizvoda. Ovim se ponovo vraćamo na osnovnu postavku da je svaki čin potrošnje ujedno i čin kulturne proizvodnje, nad kojim suprotna strana, po svemu sudeći, nikada neće moći da uspostavi kontrolu.

Čitaoce (u većini slučajeva) zabavlja njegov konstantan pokušaj odlučnosti, koji redovno završava određenim debaklom – on se prvo zariče: „bez pića osim vode, bez grickalica, samo listovi zelene salate, komadić ribe, ništa slatko“, da bi mu samo pola sata kasnije džin rastopio poslednje ostatke čvrste volje:

Odabrao je predjelo uprkos odluci da takve stvari izbegava: prepeliče batak zamotane u slaninu na pireu od belog luka. Zatim, kockice svinjskog paufleka posađene na brdsku tvrđavu od pirinča podmazanog puterom. Reč *pavé* povukla je još jedan okidač: trotoarska ploča od čokoladnog biskvita glazirana čokoladom i natopljena čokoladnim prelivom; kozji sir, kravliji sir u gnezdu od bobica belog grožđa, tri zemičke, čokoladna pepermint bombona, tri čaše burgundca, i naposletku, kao da će se time iskupiti za sve ostalo, prisilno se vratio na početak menija kako bi se izborio s obilato nauljenom salatom koja je išla uz prepelicu. Kad su mu odneli poslužavnik, samo su bobice grožđa na njemu preostale. (Makjuan 2012: 111)

Zanimljiv je njegov pokušaj da listovima salate koje će na kraju pojesti, ovaj obrok provuče kao zdrav. Po svemu sudeći, Berd je prava slika i prilika aktuelne situacije – ovde se nameće pitanje kako osoba poput njega može da bude odgovoran pojedinac u društvu koji je sposoban da doprinese njegovom boljitku, kada se na ličnom primeru pokazuje da ne može da ima ni odgovoran odnos prema sebi samom i svom zdravlju (pa samim tim jedino što radi jeste što srlja u propast). Ako se povuče šira paralela, ostaje još jedna nedoumica vezana za to kako se mogu rešiti problemi na svetskom nivou – poput globalnog zagrevanja ili trošenja neobnovljivih resursa –

¹² (Majuan 2012: 144-145).

kada čitava društva, nalik na samog Berda, podižu svoju svest o postupcima tek u onom trenutku kada je šteta već (uveliko) načinjena? *Solar* ne nudi odgovore na ova pitanja, što je i tipično postmodernistički, već zapravo na jedan duhovit način, služi kao upozorenje za naše slabosti i (loše) postupke, dok nas istovremeno tera na duboko razmišljanje.

5.1.3. Mediji, novine i tračevi

Prilikom analize prethodnog romana, *Subote*, jedno od poglavlja je bilo posvećeno upravo istom ovom momentu s obzirom na svoju usku povezanost sa postmodernom popularnom kulturom. I u ovom slučaju imamo izveštavanja o aktelnostima vremena (i to sva tri perioda opisana u knjizi, 2000., 2005. i 2009. godine), političkim situacijama i skandalima vezanim za život samog Berda koji su preplavili sve vrste medija – vesti su se nizale na televiziji, novinski stupci su se punili, da bi se na kraju i karikature pojavile. U borbi za nova tržišta, mediji su u toj meri uspeli da zamagle granice između slike (odnosno predstave stvarnosti) i stvarnosti, kao i samih medija i društva, da su sada svi međusobno duboko isprepletani; granice se pomeraju i ljudi se pretvaraju u zavisne obožavaoce, voljne kupce i potrošače plasiranih ‘proizvoda’ (McRobbie 2005: 16, 17). Mediji jednostavno prodiru u sve segmente naših života i nastoje da nam privuku pažnju koristeći taktiku izazivanja šoka, zatim koristeći uveravanje, seksualne aluzije, misteriju, kao i pozivajući gledaoce (ili čitaoce) da učestvuju u serijalu slagalica koje treba sklopiti, a neizbežni su pošto ne samo da su raznovrsni, već se pojavljuju i na nekada neočekivanim mestima (McRobbie 2005: 17). Jasno je da im je uticaj veliki, kao i da se konstantno uvećava, pa je samim tim potrebno i da se kritički rezon i sud publike, odnosno potrošača dodatno zaoštiri.

Kakav god Berd bio i koliko god bio dopadljiv ili nedopadljiv kao ličnost, mora se reći da pripada znalačkoj publici koja pokazuje sposobnost da uroni u sredstva javnog informisanja, ali i da se vrlo brzo udalji iz istih i napravi rez: „Berd se izdvojio, s nekoliko čokoladnih biskvita na tanjiru i šoljom prekuvane kafe iz bokala u pustoj zbornici, [...] u mislima se vratio predmetu svoje opsesije [...] Ali najpre se morao potruditi da ustane iz fotelje i ode na drugi kraj sobe da ugasi mrmoravi televizor, na kom su večito tekle vesti. Buš protiv Gora, eto čime se privlači dragocena pažnja obespravljene većine svetskog stanovništva“ (Makjuan 2012: 36). Kako roman polako odmiče, tako se i uočava tendencija medija da uvećava verbalni i vizuelni pejzaš koji se plasira, ali ne može a da se ne zapazi da je njegova raznovrsnost prilično mala. Suočavamo se sa situacijom da se pred nama vrte jedne te iste slike, da sve i da nećemo, ne možemo a da ne znamo ko su (vezano za ovaj konkretan slučaj) Džordž Buš ili Al Gor. Manipulacija i prodor su toliko jaki da su američki predsednički izbori, makar bili i najkontroverzniji u istoriji Sjedinjenih Država, udarna vest sa druge strane okeana, u sred Velike Britanije. Dok se Berd vozio kolima ka Kriklvudu kako bi se obračunao sa ženinim ljubavnikom „[n]a

radiju, isključivo američke teme. Komentatori su još uvek razglabali o prošlomesečnom bombaškom napadu grupe zvane Al-Kaida [...], ali glavna tema se nije menjala, vrtela se čitavog leta i jeseni i već ga je ozbiljno nervirala. Buš protiv Gora. Berd nije bio američki građanin, nije imao pravo glasa u tom okršaju, a opet ga je informativni servis, za koji je plaćao obaveznu pretplatu, prisiljavao da prati i najdosadnije sitne obrte“ (Makjuan 2012: 42). Ali, to je tema koja je nametnuta javnom mnjenju, slike su dubinski utkane, nalaze se u podsvesti naroda. Ono što čitaocima ostaje zanimljivo u celoj ovoj priči jeste sam Berd, koji uspeva da veliki značaj koji je pridat dvojici kandidata dekonstruiše jednim potezom – nazivajući ih Tvidldam i Tvidldi. Prizivanjem junaka iz Kerolove *Alise u zemlji čuda*, protagonista *Solara* učitava značenje da imamo posla sa dve praktično iste osobe i da je, zapravo, zaista nebitno ko će biti na čelu države „četiri ili osam prvih godina dvadeset prvog veka“ (*ibid.*).

Ništa pozitivnije mišljenje Berd nema ni o štampanim medijima. Pet godina kasnije, u drugom delu knjige, zaputio se u pravcu „ofucane aerodromske prodavnice novina, kaiševa za prtljag i sličnih nepotrepština“, ali kako je „on nekakav javni intelektualac, mora biti obavešten, pa je i prirodno da kupi novine“ (Makjuan 2012: 109, 110). Barem su naslovi bili vezani za domaće probleme i u priči se pojavio Bler, toliko pominjan u Makjuanovoj *Suboti*, ekonomski isplativa tema. Berd kaže: „Mogao se zakleti da je baš te novine čitao pred odlazak, ima tome već više nedelja. Svuda isti naslovi, nad istim fotografijama, sa istim pitanjima. Kada Bler misli da ode? Sutra? Odmah nakon sledećih izbora, pod uslovom da pobedi? Posle godinu dana, ili dve, ili kad mu istekne četvrti mandat?“ (Makjuan 2012: 112). Jasno je da je ovo put kontrolisanja i manipulisanja javnosti, ali ponovo se pokazuje da teško imaju prolaznost kod visokoobrazovanih struktura društva. Svest i kritički sud su im suviše jako razvijeni i izoštrjeni u velikoj meri.

Skokom u 2009. godinu, kao i privremenim preseljenjem Berda na tlo Sjedinjenih Američkih Država, zemlje čije je čudaštvo, kako sam kaže, „oličeno u njenoj televiziji“, zatičemo ga sa daljinskim u rukama kako se umoran i pijan sprema da surfuje kanalima. Delo *Postmodernism and Popular Culture*, poziva se na Umberta Eka i ono što je pisao 80-tih godina dvadesetog veka, kada je već tada zapazio do čega je doveo veliki izbor kanala na televiziji – naše večeri provedene ispred televizora više nisu podrazmevale da nam on pripoveda priče, već je sve pre nalikovale na pregledanje trejlera; prebacivanje kanala je zapravo odražavalo kratkoću i brzinu ostalih vizuelnih formi, počeli smo da reprodukujemo isto ponašanje kao kada prelistavamo časopis ili autom prolazimo pored nekog bilborda (McRobbie 2005: 17). Iako tridesetak godina kasnije, Berd se ponaša upravo na način o kome je Eko svojevremeno govorio – sa palcem zaglavljenim na plus-dugmetu sedeo je četrdest minuta dok su mu se pred očima „[s]menjivale [...] običajene, nimalo iznenađujuće stvari – malo kviz malo čet šou, tenis, crtači, neki kongresni odbor, moronske reklame. [...] predsednik Obama [...] [je] i dalje obožavan“ (Makjuan 2012: 196, 197).

Sve vreme čitaoci dobijaju upozorenje o moći medija u konstrisanju stvarnosti i manipulaciji javnim mnjenjem, koje u svojoj punoj snazi izbijaju na površinu u

Berdovom ličnom slučaju, i to dva puta u toku *Solara* – prvi put tokom eksploatacije priče kako je jedan ljubavnik Berdove supruge ubio drugog u njihovom porodičnom domu, gde je Berdu bila dodeljena uloga žrtve, i drugi put tokom Berdovog ispada koji je shvaćen kao rodna diskriminacija, gde je ovog puta dobio dijametralno suprotnu ulogu, i to agresora. Bilo koji izučavalac prilika, ekspert različitih načnih oblasti, mora da prizna da je jednostavno zapanjen i impresioniran ovakvom uspešnom industrijom i njenom prefinjenom mašinerijom, koja je sposobna da koristi modernu tehnologiju i proces stvaranja slika kako bi sebe pozicionirala kao osnovno merilo za konstruisanje i održavanje nacionalnog života i političke kulture; zaista su neverovatni brzina, intenzitet i domet medija dok, bez prevelikog truda stvaraju mrežu isprepletanih značenja od kojih svaka ima svoj trenutak, brzinu razvoja, narativne strukture, prateće slike, sopstvene stručnjake, svedoke i žrtve, sve prema potrebi i u skladu sa pričom, temom ili problemom dana (McRobbie 2005: 207).

Mada, koliko god impresionirani bili, tolika moć je pomalo i zastrašujuća, pošto može da uništi živote, donese osudu, vrlo često čak i nepravedno i neosnovano, pošto ipak govorimo o industriji koja je navođena profitom; zaborav možda dolazi brzo pojavom nove, isplativije priče, ali šta je sa ispravkom nepravde – retko ko čita demanti, ako ga uopšte uoči u moru naslova ispisanih velikim fontom. Zato je značajna analiza dve pomenute epizode, kako bi se shvatilo da u svetu današnjice kojom upravljaju moćnici pomoću medija, informacije, vesti i priče koje dolaze do nas moraju da se prihvate sa velikom zadržkom, maltene poput tračeva. Da krenemo od prvog slučaja:

Sav se tresao. [...] Biće skeptičnih. Poslednji put, gospodine Berde, da li ste čošak od stola premazali krvlju? I šta ste učinili sa oružjem, gospodine Berde? Skupo će ga koštati ta nevinost. Moraće da je plati, da se za nju izbori. Mediji će ga iseckati na komade. Seks, prevara, nasilje, lepa žena, eminentni naučnik, mrtav ljubavnik – savršeno. Patris će, iskreno ili zlonamerno, biti njegova glavna tužiteljka. Dve godine ni na šta drugo neće moći da misli. Nobelovac, pročelavi profan, državni nameštenik, na optuženičkoj klupi, bori se da ga ne strpaju u zatvor. (Makjuan 2012: 86)

Kao što možemo da vidimo, čak i u trenutku potpunog rastrojstva, dok podmeće Oldusovu smrt Patrisinom drugom ljubavniku, Tarpinu, Berd više razmišlja o medijima, pre nego o organima zakona i reda. Čak je i tada svestan da ako bude osuđen od strane medija, praktično nije ni bitno šta će pravosuđe reći. Za javnost će svakako on biti kriv. Dokazni materijal i priča će biti spakovani tako da budu isplativi, odnosno profitabilni u dugom vremenskom periodu. Sve se odvijao prilično predvidljivo – neposredno nakon što se saznalo za slučaj, dospeo je u ruke ove moćne mašinerije; fotografi su se sjatili oko Berdove kuće, brojne informacije su

‘procurele’ u štampu i sve mu je išlo na ruku: „Izazivao je ogromno interesovanje, pošto su mu dodelili ulogu nesrećne žrtve, neobaveštene budale i zanesenjaka oženjenog fuficom koju nije umeo da obuzda“ (Makjuan 2012: 92). Novinari su naravno pokrivali celu priču sve do njenog raspleta, presude koja je Tarpina poslala na šesnaest godina robije: „dok je te večeri u čarapama gledao vesti, ležeći na smrdljivoj sofi, u tek zapaćenom svinjcu svog momačkog stana [...] Berd je konstatovao da je šesnaest godina taman prava mera“ (Makjuan 2012: 97). Način na koji Berd bira da konzumira vesti ujedno svedoči o tome koliko ima nisko mišljenje o njima i koliko je nečasno i ‘prljavo’ to što su odradile obe strane, praktično kao da su saučesnici u zločinu; zato ih je pisac smestio tamo gde im je mesto.

Drugi slučaj je zavredio medijsku pompu onog trenutka kada je u eri propagiranja demokratije i izjednačavanja ljudskih prava, kao i osuđivanja svakog oblika diskriminacije, Berd (što svesno što nesvesno) diskutovao u superiornosti i dominaciji jednog pola nad drugim, između ostalog na taj način pojašnjavajući zastupljenost manjeg broja žena u prirodnim naukama, poput one za koju je on ekspert i za koju je još u svojim dvadesetim dobio Nobelovu nagradu. S obzirom na to da živimo u vremenu kada smo zadojeni pričom o postignutoj ravnopravnosti, svođenju ‘staklenog plafona’, odnosno one nevidljive prepreke koja nas sprečava da napredujemo u poziciji i sve većih prava, Berdova izjava ovakve vrste, koliko god blaga bila obeležila ga je kao čoveka sa zastarelim sistemom vrednosti (onog sistema koji je u prošlosti uvek obespravljivao barem jednu strukturu društva) – za medije je ovo bila, u najmanju ruku, priča godine koja će im puniti stupce, ali i ‘džepove’. Već imaju razrađen mehanizam da od Berdovog života naprave ono što žele.

Novinski naslovi su se nizali, a da se njegova prethodna medijska inkarnacija bezazlenog, naivnog i nevinog muža, žrtve prevrtljive supruge nije ni pomenula; naravno, nije odgovarala građenju slike Berda kao agresora, zlikovca ovog puta. Počelo je od „Nobelovac protiv laboratorijskih cica“, da bi se nastavilo sa „ramp[om] za devojke u belim mantilima“, kao i naslovima „napaljeni naučnik, „serijski razvratnik“, „profa-jarac“, da bi se prizivanjem ranijih slika radi pojačavanja efekta i privlačenja veće pažnje javnosti došlo do toga da Berd postane i „neonacistički profesor“ (Makjuan 2012: 126, 127). Pokrivenost medija je bila (kao što i inače jeste) tako dobra da nije postojala verovatno nijedna osoba koja nije znala ko je Majkl Berd, kreiranje stvarnosti je tako pažljivo odrađeno da na kraju više niko nije ni znao šta je Berd rekao, važno je bilo da je on jedno moderno čudovište vredno prezira i osude (tek se sada ostvarila njegova bojazan iz prethodnog slučaja). Cela situacija je kulminirala kada je Berd nakon jedne debate imao neprijatan susret sa demonstratima koji se, prema njegovoj oceni, pretvorio u ulični teatar, koji će mu produžiti ‘slavu’ još dobar vremenski period. A, pomenuta industrija samo profitira:

Među demonstrantima je bilo i pet-šest starijih žena. Jedna od njih naglo je iskočila iza policajaca, izvadila paradajz iz braon papirne kese i zavrtlala ga na Berda. [...] Fljasnuo mu je na rever i načas ostao prilepljen. Kad je otpao, Berd ga je dočekaao otvorenim dlanom, i

hitrim, nagonskim pokretom, bacio ga natrag [...] Paradajz, sada već rasprsnut, pogodio je ženu posred lica [...] Ispustivši neki čudan glas, [...] ta žena, otprilike Berdovih godina i gotovo jednako bucmasta, prinela je ruke licu, nekako uspela da zgnječi paradajz i razmaže ga po obrazima, i u isti mah pala na kolena. U koloru, fotografija je ispala dramatična. Snimljena negde iza Berdovih leđa, prikazivala ga je kako se nadvija nad ženom zgrčenom na zemlji, žrtvom krvničkog nasilja. U Nemačkoj su je stavili na korice nekog magazina pod naslovom „'Neonacistički' profesor oborio demonstrantkinju“. (Makjuan 2012: 130)

Intertekstualno kruženje slika i različitih motiva zaista ima snagu da u nama izazove osećanja koja su obično udružena sa njima i ovde se jasno vidi kako mediji to (zlo)upotrebljavaju. Lišen svog pravog konteksta, ovakav prizor izaziva osudu prema Berdu; ovaj događaj je bio objavljen u „četrsto osamdeset i tri dnevna lista“ (Makjuan 2012: 119). Priča o njemu je toliko bila zastupljena, da je i on postao zavisnik, potrošač koji je revnosno pratio, kako je sam rekao tog avatara sa njegovim imenom. „Štampa je Berdov život preturila naglavce kao korpu za otpatke“ (Makjuan 2012: 120). Pikantni detalji iz njegove prošlosti su pažljivo slagani kako bi se sklopio željeni mozaik njegove ličnosti; u to vreme, „on im je bio omiljena igračka. U karikaturi na jednoj naslovnoj strani prikazali su ga kao pohotnog jarca koji mlitavim papkom pokazuje na natpis: „Opširnije unutra: Berdove ženske“ (Makjuan 2012: 120). Zanimljivo stižemo do momenta gde je njegov hedonizam ovekovečen u popularnoj kulturi – šaljivo predstavljanje Berda putem karikature za nas ima značaj pošto nam na intrigantan i zabavan način nudi uvid u raspoloženje javnosti, kulturološke postavke vremena i stavove prema ključnim događajima ili trendovima jednog doba. Niko ne osporava da u životu treba uživati i imati sopstvena zadovoljstva, ali sve treba raditi sa nekom merom. Da li je Berd na kraju amnestiran krivice (ako je uopšte i postojala)? Naravno da ne. „Nova štiva zamaglila su javno sećanje, sveži skandali, sportski događaji, ispovesti, rat, tračevi o slavnima i jedan cunami uspeli su da prebrišu sve njegove grehe“ (Makjuan 2012: 119).

5.2. Zadovoljstva 'doma' u konzumerskom društvu

Tokom čitanja romana *Solar*, čitaoci neminovno zapažaju plejadu elemenata postmoderne popularne kulture, koji učestvuju u svojevrsnom kruženju značenja. Izdvajaju se kako oni opipljivi, tako i apstraktni, dok zaokružuju našu priču o tome kako pojedinci uspevaju da pronađu smisao i zadovoljstvo u svakodnevnom životu, što nam povratno otkriva sliku takvih pojedinaca, kao i društva XXI veka (kako se već nekoliko puta istaklo u okviru datog istraživačkog rada). Na prvom mestu, konzumerstvo i hedonizam Majkla Berda su morali da dobiju prednost, pošto ga veći deo romana zatičemo kako u slast za sobom ostavlja čist tanjir ili uživa u bukeu dobrog vina, zatim kako ostvaruje odnose sa senzualnim i zavodljivim ženama koje

paradiraju pred njegovim očima u kašmiru, svili ili sa stiletom potpeticama na stopalima, da bismo ga posmatrali i sa novinama i daljinskim upravljačem u rukama kako kroz svoj kritički sud propušta informacije koje dobija. Ono što se samo čini da ostaje u zapečku, spram svih ovih opisa koji privlače pažnju svojim 'sjajnim koricama', jesu domovi, odnosno kuće junaka romana i opis njihovih enterijera i eksterijera, koji zahtevaju pažnju iz višestrukih razloga.

Još od prošlih vremena nam je u nasleđe ostala slika, značenje i simbol doma kao izvora sigurnosti, mesta porodičnog okupljanja, kao i prostora gde ljudi mogu da uživaju u svom slobodnom vremenu oslobođeni kontrole kapitalističkog društva – dom je poput tvrđave, bastiona slobode, gde čak i najobespravljeniji članovi društva imaju moć u svojim rukama (McRobbie 2005: 34; Williamson 1986: 205, 206). Međutim, svako novo vreme sa sobom nosi i neko novo značenje, uvek dolazi do nekih modifikacija i izmena, u manjem ili većem obimu. Početkom novog milenijuma, uočava se promena stila života i porodične strukture; iako se nuklearna porodica i dalje smatra idealnom društvenom jedinicom i brojni parovi streme ka tom idealu, realna slika je sasvim drugačija – dovoljno je da se sagleda povećana stopa samohranih roditelja i neslavan podatak da Britanija ima najveći procenat razvoda brakova (McDowall 1999: 90, 91). Pored toga, radno vreme se produžilo, slobodnih aktivnosti je sve manje, mediji su našli način da prodru u privatnost našeg doma, a svesno ili ne smo pojačali potrošnju i konzumiranje u doba poznog kapitalizma. Kada sve ovo sagledamo, dolazi i do potrebe da preispitamo kako je sve to uticalo na promenu slike doma koju smo mi nasledili, ali i ujedno kakva će slika doma sa početka aktuelnog veka ostati u nasleđe budućim generacijama za proučavanje. Šta taj dom sa svim svojim komoditetima govori o svojim ukućanima, odnosno o njihovim ličnim identitetima, zatim statusu u društvu i, neizbežno, njihovim međuljudskim odnosima? Roman *Solar* se pokazuje idealnim za ovakav vid proučavanja, dok postepeno obilazimo i dobijamo uvid što u kuće u tjudorskom ili viktorijanskom stilu gradnje, što u samačke stanove muških i ženskih junaka, da bismo na kraju dospeli i do prikolice sa druge strane okeana.

Britanci su nacija koja ima dugu istoriju i tradiciju i koja nastoji da neguje svoje nacionalne vrednosti. Samim tim, iako je došlo do velikih civilizacijskih pomaka i urbanizacije, mnogi teže da očuvaju slavnu prošlost nostalgичno negujući arhitektonske stilove prohujalih era (McDowall 1999: 106). Berd i Patris su u skladu sa svojim društvenim statusom i klasom smešteni u kuću viktorijanskog stila gradnje, koja simbolizuje „zlatno doba“ britanske prošlosti, gde su ukrasna cigla i istureni prozori, zajedno sa prednjim i zadnjim dvorištem njene najupečatljivije odlike; pošto se govori o periodu industrijske revolucije, potrebno je uzeti u obzir i činjenicu da je došlo do izmena u društvenom pejzažu pošto su mnogi uspevali da dođu do svog doma (Walton 2016). Zato su bogatije klase težile da unutrašnjost ispune luksuzom ne bi li se osnovna distinkcija očuvala (*ibid.*). Tako je i u slučaju Berda i njegove supruge; zato on i žali kada nakon raspada njihovog braka treba da napusti i proda ovakav simbol slavnog perioda i ranije idile, a samim tim i odrekne slike koja se do tada reflektovala društvu i krene u novu potragu za identitetom. Nakon što se sa svoje ekspedicije na Arktik nostalgичno vraća kući, oseća neku dodatnu tugu prilikom pogleda na nju:

A ovo tu je njegov dom, njegova lična kutijica očajja, uredna, ranoviktorijanska, od sive londonske cigle, s kamenim stubovima između prozora u prizemlju, i posađena na vlastitom komadiću zimske bašte sa usamljenom golom brezom i, malo po strani, jednim prastarim jabukovim drvetom. Nema u Londonu mnogo kuća koje bi se mogle pohvaliti sa trideset metara prednje bašte, i putićem od trošne cigle složene u riblju kost što u plitkom luku vodi do ulaznih vrata, i niskom zidanom ogradom obraslom u mahovinu sa sve četiri strane. Po arhitekturi, ovo je za koplje iznad svih njegovih ranijih bračnih kuća, a sada će morati da se proda, sadržina da se rasturi, kao i njeno dvoje vlasnika (Makjuan 2012: 78).

Unutrašnjost je pratila bogatu spoljašnjost – visoki plafoni, veliki broj soba, parketi, lakirani podovi, stakleni stočići i skupe prostirke, svega u izobilju. Stiče se utisak da se Tomu Oldusu možda više dopala Berdova slika koja se slala javnosti, i to možda i više nego sama Patris, jer u sceni kada ga Berd zatiče u svojoj kući, on sedi okružen svim tim tuđim komoditetima težeći da prenese njihova značenja na sebe. Postdoktorand koji prima simboličnu platu i koji se u Berdovim očima jedva izdvojio iz mora drugih „repića“, kako je on sam nazivao zaposlene Centra, ovim potezom gradi sebi drugačiji identitet, privremenu iluziju da je jednak sa Berdom (što nikako ne može biti pošto je sve na njemu i oko njega u Berdovom vlasništvu). Ali, svileni kućni ogrtač, prefinjena bela porcelanska šolja i udobna sofa sa ukrasnim jastucima u ogromnom dnevnom boravku koji je imao prelakirani pod, Oldusu daju dovoljno samopouzdanja i izmenjenu svest o svom položaju da se Berdu obrati ličnim imenom, Majkl, a ne kao i obično titulom (profesora): „sedeo je tamo na sofi, mokre kose, u kućnom ogrtaču, Berdovom ogrtaču od crne svile sa kašmirskom šarom, poklonu od Patris za sv. Valentina, i sedeo je uspravan, preneražen, s otvorenim novinama u krilu. [...] Čovek na sofi bio je Oldus, Tom Oldus, postdoktorand [...] i jedna kap vode iz njegovog repića pala je na jastuče, dok su nemo zurili jedan u drugog“ (Makjuan 2012: 80). Umesto ili da pobegne glavom bez obzira ili da počne da se pravda i izvinjava Berdu, Oldus uz prigušeni osmeh ispruža ruku „ka staklenom stočiću naspram sofe. Pored gomile magazina stajala je šolja kafe – visoka, od tankog belog porcelana, iz šestodelnog servisa koji je Patris kupila kod Henrija Bendela u Njujorku. Oldus ju je prineo usnama“ (*ibid.*). Čist luksuz koji mu se nalazi u rukama – tanak porcelan koji je od davnina obeležje bogatstva, visokog staleža i prefinjenosti ukusa, koji je pritom kupljen kod Henrija Bendela, prestižne prodavnice na Petoj aveniji sa tradicijom dužom od jednog veka¹³ – kao da mu daje (nad)moć. Uzurpatorski momenat se okončava na izuzetno paradoksalan način. Ovde je idealan trenutak da se spomene jedan interesantan mehanizam pisanja

¹³ Bellafante, G. (2018). Henri Bendel and the Death of Luxury. *The New York Times*. Dostupno preko: <https://www.nytimes.com/2018/09/24/nyregion/henri-bendel-and-the-death-of-luxury.html>. (datum pristupa: 19.06.2019.)

romana koji su ruski pisci često primenjivali, a koji je podrazumevao da se na početku romana da nagoveštaj o načinu na koji će se on završiti – svima je poznato kojom epizodom počinje, kao i kojom se završava *Ana Karenjina*. Tako je i nama na samom početku, kada smo po prvi put zavirili u unutrašnjost Berdovog doma, skrenuta pažnja na jedan element postmoderne popularne kulture: „Nezgrapno, okrenuvši mu leđa, ustala je sa sofe, i hodajući gotovo postrance, spotakla se o kožu belog medveda koja se oduvek previše klizala po lakiranom podu. [...] Nikad ništa nisu preduzeli protiv klizanja, a da bace prostirku nije dolazilo u obzir pošto je to bio svadbeni poklon od njenog oca“ (Makjuan 2012: 19). I tako, upravo ova prostirka od belog medveda Oldusu 'dolazi glave', kao da prepoznaje da nije reč o njenom vlasniku: „Naprosto je oživela. Kad je desnom nogom nagazio medveđa leđa, poskočila je unapred, pokazala one razjapljene čeljusti i žute zube. Oldusove ispružene noge odletele su uvis i [...] prvo je udario temenom, ne o pod, ne ni o ivicu staklenog stola, već o njegov zaobljeni ugao, koji mu se tupo zario u potiljak“ (Makjuan 2012: 85). Sjaj viktorijanske kuće se nakon ovog dešavanja ugasio, bračno gnezdo se rasformiralo, a Majkl i Patris su otišli svako na svoju stranu.



Slika 5: viktorijanski stil gradnje

Uporedo sa raskošnom kućom glavnog junaka, Makjuan pred našim očima rekreira prostor u kome živi (prvi) ljubavnik Berdove supruge – građevinski preduzimač, Rodni Tarpin – u vidu „nadritjudorske socijalne kuće dvojnog tipa sa zakrabuljenim gliserom na postolju i džakuzijem u minijaturnom stražnjem dvorištu“ (Makjuan 2012: 12). Tarpin je o Berdu i njegovom životu dobio potpunu predstavu zahvaljujući tome što je vršio radove na njegovom viktorijanskom zdanju; ali, kada im se putevi ukrste zbog Patrisine preljube, i Berd, povratno, oseća potrebu da (do tada za njega) bezličnoj individui – koja je bila samo jedan u nizu radnika koje je on plaćao – dodeli identitet i uporedi sa sobom. Već se oseća moćnijim samim tim što je Tarpinova kuća socijalna, i to dvojnog tipa. Rukovodeći se određenim stereotipima, koji ga navode da zamišlja gorostasa sa tetovažama u vidu zmije, motocikla ili himne mami, a pritom bez manira, Berd na sebe navlači garderobu i odeću (elemente postmoderne popularne kulture) ne bi li i on delovao krupnije i zastrašujuće, čak spremno na fizički obračun. Zato bira stare kožne čizme i vunenu košulju, kako stoji u samom odlomku: „Sutradan rano, u hladno nedeljno jutro, pronašao je adresu Rodnija Tarpina na jednom računaru i, pošto je odlučio da se ne brije i popio tri šolje jake kafe, i navukao stare kožne čizme u kojima je izgledao tri prsta viši i debelu vunenu košulju koja mu je popunila ramene mišiće, zaputio se kolima u Kriklvud“ (Makjuan 2012: 42).

Tarpinova kuća pokazuje da je on skromnijeg finansijskog stanja, i to daleko u poređenju sa Berdovima, ali birajući tudorski stil gradnje, on ujedno želi da pošalje sliku o sebi kao velikog patriote koji izuzetno voli svoju zemlju. Za tudorska zdanja se govori da predstavljaju srž nekadašnje Engleske; te crno-bele kuće, u čije zidove je upisana viševekovno duga istorija jedne nacije, su bogate značenjima (Walton 2016). Sam Berd kaže: „Da nije prezirao Rodnija Tarpina, video bi to kao znak pristojnosti, radinosti, prostodušnog optimizma. [...] Ali Patris je tu redovno dolazila [...], pa je svaki detalj, čak i mali čarobni zdenac i čopor patuljaka okupljen oko vitla, delovao neprijateljski. Uzvratilo je i on mržnjom“ (Makjuan 2012: 43). Dok je postepeno prilazio kući, krećući se betonskom stazom, pažljivo je skenirao dvorište ne želeći da propusti nijedan detalj; kao što je Oldus dobio snagu i samopouzdanje sedeći u Berdovom luksuzu, u njegovoj odeći, tako je i Berd u ovom slučaju svakim korakom osnaživao sebe, uviđajući da ima posla sa društvenim sojem koji je daleko ispod njega. Lično je od njega doputovala etiketa dvorišta kao 'ofucanog':

Bliže kući, na jednoj betonskoj ploči stajao je zarđali stubić sa žicama za sušenje veša, i delovi frižidera, i bele plastične baštenske stolice naslagane jedna na drugu, i onda, tik uz njih, veliki sanduk od punog drveta, dva i po sa dva i po metra, zakatančen poklopac i na njemu crno crevo složeno u kotur. Laknulo mu je kada je shvatio da to nije onaj džakzi iz kalifornijskog sna kakav je podsvesno očekivao – nikakve sekvoje, cikade, Sijera Nevade. (Makjuan 2012: 44)

Praveći između svog protivnika (uslovno rečeno) i sebe klasnu distinkciju, Berd oseća nadmoć u susretu koji treba da usledi. Ono na šta nije računao jeste da će Tarpin, bez obzira na to što se ograšio o Berda, ovo doživeti kao upad na lični posed i pokušaj narušavanja slike koju je on za okolinu izgradio. Zato se epizoda završava neslavno po našeg glavnog junaka i on, posramljen, napušta ovo dvorište nakon šamara koji mu je Tarpin udario.



Slika 6: kuća tudorskog tipa

Nedugo pošto je došlo do razvoda braka, Berd se seli u momački stan, kojim je vrlo brzo zavladao nered i kaos. U ovom slučaju, za razliku od prethodnih, enterijer prostora se ne koristi (primarno) za izgrađivanje identiteta i pozicioniranje u društvu, već naprotiv, čitaocima treba da ukaže na Berdovo psihičko stanje i nemir koji u njemu vlada – podmetnuo je dokaze kako bi Oldusova nesrećna smrt izgledala kao ubistvo, poslao je nevinog čoveka u zatvor, aktivno je počeo da krade tuđe ideje zarad svoje koristi. Nije ni neobično što je njegovo neposredno okruženje postalo mračno. Njegovi novi komoditeti „u [...] zapaćenom svinjcu [...] momačkog stana“ su bili uflekana cvetna sofa psećeg mirisa, gvozdeni strugač za cipele koji je podupirao vrata frižidera, polupojedena večera koja je mesecima mogla da stoji na kuhinjskom stolu, štokava kada, ućebani, lepljivi tepisi, razbacani papiri, pisma, reklamni leci i

časopisi, prazne flaše viskija i džina, a na sve to, pola prostorija je prokišnjavalo (Makjuan 2012: 94, 97, 131, 200). Ukratko rečeno, stan je u potpunosti odražavao njegovo propadanje, kako mentalno, tako i fizičko, bez izgleda da se nešto promeni (osim ako se ne preseli): „Gde god bi pogledao u svom stanu, dodatno zamračenom zbog neopranih prozora, video bi sopstveni odraz, sebe u najgorem, najdebljem izdanju, nesposobnog da jedan sasvim pristojan plan pretvori u delo“ (Makjuan 2012: 200). Onog trenutka kada je i on sam shvatio koliko je ogrezao u laži, kao i koliko je duboko zagazio u činjenju loših stvari, Berd je zatvorio vrata svog stana za ostale ljude, pošto je ovo postalo mesto koje je čuvalo njegove mračne tajne koje nikada ne treba da budu otkrivene. Drugi ugao posmatranja doduše, može da ga označi kao osobu koja pruža otpor kontroli i grupi pravila i normi koje sistem nameće; na svom ‘terenu’ on je taj koji ima moć i koji zavodi red, ili u ovom slučaju, nered. I to mu pruža osećaj zadovoljstva.

Sušta suprotnost ovog (moralno) prljavog ‘momačkog’ stana bio je (moralno) čist i svetao stan njegove nove partnerke, Melise. Pored toga što smo već dobili sliku o njoj kao o snažnoj senzualnoj ženi, koja je svoju poziciju u društvu zauzela sigurnim koracima u stiletu potpeticama, tako je sada zaokružujemo zavirujući u privatnost i uređenost njenog doma; dominira osećaj sigurnosti, stabilnosti, miran duh, ispunjenost. Berd je njen stan doživljavao kao nedefinisan i neutralan, smatrao je da neko ko prvi put kroči tu ne bi mogao ni da pogodi pol vlasnika posmatrajući takav enterijer. Duhovno stanje osobe nam je svakako jasno, ali iako prividno deluje kao poslušnik sistema sudeći po ovakvoj unutrašnjosti njenog doma, treba malo sačekati sa konačnom ‘presudom’. Zanimljivo je da je kao upečatljiv detalj, odnosno kao dekoracija, odabrana baš „skulptura, maketa s potpisom Henrija Mura“; Melisa na ovaj način, ipak, šalje drugačiju poruku (Makjuan 2012: 150). Skulpture vajara Henrija Mura oduvek su ostavljale snažne utiske na posmatrača, podjednako osvajajući kako gledaoce, tako i prostor u kome se nalaze; Melisa je pomoću date strukture zapravo davala energiju, oblik, pokret i život (čak i živost) svom naizgled ‘sivom’ stanu; štagod da su sile dominacije želele da nametnu, poput Mura, za nju je život bio bajka¹⁴. Jedino što je remetilo ravnotežu datog feng šuija jeste (zapravo) sam Berd.

U okviru poslednjeg, trećeg dela romana *Solar*, Berd ima jednu nostalgičnu epizodu, u okviru koje se, predosećajući (možda) i svoj (neslavan) kraj, vraća na početke, u široke prostore džordžijanske kuće u kojoj je živeo sa svojom prvom suprugom, Mejzi, a čiji je najam bio toliko skup da su morali da je dele zajedno sa još jednim parom i njihovim malim blizancima. Svaki stil gradnje je na svoj način poseban i specifičan, kao što smo već videli na primeru viktorijanskog i tudorskog tipa kuća, pa tako i džordžijanski odlikuje savršena simetrija, sklad i harmonija – ovi tipovi kuća su sa svojim prostranim i svetlim sobama predstavljali ideal za porodični život (Walton 2016). Međutim, suprotstavljena slika ideala i stvarnosti, Berda opredeljuje da donese odluku da nikada ne dobije decu: „Kad bi sišao da skuva kafu, u kuhinji bi zaticao to dvoje supružnika u nekom od vidova njihovog privatnog

¹⁴ Živković, Ž. (2014). Život je bajka – Henri Mur. *Politikin zabavnik*. Dostupno preko: <http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/kamen>. (datum pristupa: 23.01.2022.)

pakla [...] Široki prostori ulaznog hola i dnevnog boravka u džordžijanskoj vikariji gubili su svaku draž pred najezdom metalnih i plastičnih sprava i alatki za moderno staranje o deci. Ni odrasli ni novorođeni Gibsonovi ničim nisu odavali da ma i najmanje uživaju u zajedničkoj egzistenciji. A i zašto bi? Berd se u sebi zarekao da nikad neće postati otac“ (Makjuan 2012: 187). No, da se vratimo u (Berdovu) sadašnjost.



Slika 7: džordžijanski tip zdanja sa svojom savršenom simetrijom

Iako dom predstavlja sigurno mesto, gde se osećamo slobodno i gde možemo da osećamo kako se moć i kontrola nalaze u našim rukama, postoji i momenat vezanosti za jedno mesto, koji dovodi do izazivanja osećanja sputanosti. Ovo je još jedan od razloga zašto se Berdu dopada amerikanka Darlin. Njeno mesto stanovanja je prikolica, jedna od tipičnih asocijacija koja se javlja pri pomisli na Sjedinjene Američke Države, koja ujedno najbolje oslikava migratorsku prirodu nacije. Taj mali prostor, mada odiše siromaštvom, ujedno i obiluje slobodarskim duhom koga je nemoguće kontrolisati – Darlin na jednom mestu ima sve što joj treba, a svoj dom može da preseli kada i gde god želi u svojoj potrazi za srećom: „Imali su svoj omiljeni bar na Četvrtoj ulici, a provodili bi se ponekad i u njegovoj sobi u Holidej Inu, ali najčešće su uživali u prikolici, koju je Darlin uredno održavala. Imala je pozadi i malo dvorište sa dva limunova drveta kojima se bavila kao da su deca, dva stabla taman dovoljno velika da u kasno podne bace šarenu senku za piće udvoje“ (Makjuan 2012: 221). Možda se Berd konačno pronašao u životu – ipak je ovo zemlja obećanih snova.

5.3. Globalno zagrevanje – globalni problem ili „planetarna glupost“?

Bilo mu je to i više nego poznato, to mentalno gušenje u dodiru sa agresivnom niskom inteligencijom. Pa sad, planetarna glupost i jeste njegov posao. (Makjuan 2012: 105)

U razgovoru sa autorom *Solara*, Ijanom Makjuanom, koji se odigrao tokom konferencije na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu 2018. godine, povelu se i pitanje dobijanja oprečnih kritika na delo čija se radnja plete oko pitanja globalnog zagrevanja. Jedan od potencijalnih odgovora leži u činjenici da može biti nezahvalno pisati o aktuelnoj temi, da ne kažemo problemu, prema kome se ispoljavaju različiti stavovi – od toga da li tako nešto uopšte postoji ili imamo slučaj cikličnog ponavljanja određenog klimatskog šablona, pa do toga da ako postoji, kakvim je to delovanjem sve čovečanstvo sebe dovelo do ruba katastrofe i, naravno, kako se posledice mogu ublažiti i da li je moguće razrešenje ovakvog (globalnog) problema? Da li mora da se promeni nešto u ponašanju ljudi ili je dovoljno da se sačeka pojavljivanje pojedinca koji će spasiti svet (poput antiheroja romana koji je pred nama)? Da li je *Solar* (ujedno kao roman i kao Berdov patent iz romana) potencijalno rešenje? Odgovor na sve će ostati u ravni sa postmodernom popularnom kulturom i njenom političkom prirodom – značenja koja njeni elementi puštaju u opticaj i kruženje mogu da izvrše svoj uticaj na mikro nivou i svojim progresivnim delovanjem, na kraju, dovedu do (postepenih) društvenih promena.

Dosadašnji tok analize je odigrao dobru ulogu u predstavljanju društva današnjeg doba sa svim njihovim navikama, karakterima, ličnostima, kao i odnosima prema drugim ljudima i okolini; svi su toliko uronjeni u svoje probleme, da globalni problem(i) ostaju upravo na tom nivou – odgovornost se prenosi i odguruje dalje, na nekog drugog. Dovoljno je pogledati Berda – kako da se bavi klimatskim promenama i da ga uopšte interesuju kada se njegova žena viđa sa drugim muškarcem? Tek onog trenutka kada je poželeo da se reši ličnih problema i da ih, makar na neko vreme zaboravi, Berd se okreće onome što se nalazi u potisnutoj svesti većine stanovnika naše planete i donosi odluku da ode na ekspediciju na Arktik. Na prvi pogled, skoro svako bi pomislio da će se ovde teško uspostaviti veza sa elementima postmoderne popularne kulture, pogotovo kod grupe koja tamo odlazi ne bi li diskutovala o pomenutom globalnom zagrevanju i pratećim klimatskim promenama. Ali, uzimajući u obzir da se tako ‘osvešćenom’ i ‘prosvetljenom’ kolektivu pridružuje pojedinac poput Berda, uživatelj svih ‘ovozemaljskih’ dobara, koji ne može da živi bez komotnosti, luksuza, usluga i proizvoda koji mu pruža savremeni svet, cela epizoda počinje da deluje obećavajuće.

Makjuan je od prvog trenutka – kada nailazimo na Berdova razmišljanja o klimatskim promenama i globalnom zagrevanju – radio na tome da istakne kontradiktornosti i paradoksalnu prirodu aktuelne situacije, da ne kažemo problema. Prvenstveno, kada god se potakne priča o globalnom zagrevanju, zahvaljujući medijima i brojnim stručnjacima koji se pojavljuju da diskutuju o tome,

u našu svest se redovno ugrađuju apokaliptični prizori i scenario po kome bi čovečanstvo moglo da bude 'zbrisano' sa lica zemlje ukoliko se ne prestane sa lošim, i po prirodu pogubnim, praksama. Onda, opet, ne može a da se ne zapazi da ako je ovo problem koji zahteva našu hitnu pozornost, kako to da je skoro redovno na začelju vesti, problem drugog reda, koji (potencijalno) dospeva u prvi plan (najčešće) u vreme izbornih (političkih) kampanja ne bi li dominantne sile pokazale svoju brigu.



Slika 8: 5th Biennial John Updike Society Conference, konferencija je održana na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, od 1-5. juna 2018. godine

Berd nije bio potpuno skeptičan prema klimatskim promenama. Bio je to jedan u gomili problema, gomili pretećih jada, utkanih u pozadinu dnevnih vesti [...] nisu mu zvučale uverljivo sve one tvrdnje da je svet „ugrožen“, da ljudska vrsta srlja u katastrofu, kada će primorske gradove prekriti talasi, usevi propasti, a na stotine miliona izbeglica pokuljati s jednog kontinenta na drugi, bežeći od suša, poplava, gladi, nepogoda, većitih ratova oko sve oskudnijih resursa. Imala su ta upozorenja neki starozavetni prizvuk, kao da prizivaju pošasti, gnojne kraste i najezde žaba, što je odavalo duboku i nepokolebljivu, stolicima

negovanu, sklonost čovekovu da veruje kako baš on živi u poslednjim danima [...] Nikad se smak sveta nije zakazivao u sadašnjosti, gde bi se dao lako prozreti kao fantazija, već je redovno pretio iza prvog ćoška (Makjuan 2012: 21-22).

Neizbežni postmoderni diskurs XXI veka nije prijateljski nastrojen prema ovakvoj univerzaliji – fragmentisana priroda epohe se protivi stvaranju jedne slike i univerzalne istine po kojoj čovečanstvo srlja u svoju propast i po kojoj nam preči neminovni smak sveta. Makjuan kao pravi postmodernistički pisac dekonstruiše ceo momenat isticanjem svesti da se totalitaristički sistem koristi ili, bolje rečeno (zlo)upotrebljava duboko ukorenjenu ideologiju, kao i strah od kraja – i pored svih pošasti opisanih u Starom zavet, ljudi i dalje naseljavaju planetu, a i pored svih zakazanih datuma smaka sveta, nijedan se nije odigrao. Da li da sve to doživimo kao fikciju ili stvarnost? Granice su toliko zamagljene i sve je toliko relativizovano da sa značenjima možemo da se igramo. Sila odozgo i nastoji da probudi taj iskonski strah, koji je od davnina usađen u svaku naciju, pošto je to najbolji način uspostavljanja kontrole pod parolom odgovorne vlasti koja brine za svoj narod i njihovo dobrostanje. Samim upozorenjem da je sve ovo fantazija, čitalac se usmerava da iz svega što mu se plasira, treba da pronađe neki svoj smisao i pruži otpor ovom objedinjujućem narativu; to nas ponovo vraća na političku prirodu popularne kulture i njeno progresivno delovanje iznutra.

Politika ima veliki upliv u celu ovu priču koju (najčešće) koristi u propagandne svrhe – Makjuan pomalo izlaže podsmehu Blerovu zabrinost za klimatske promene ugrađivanjem brojnih paradoksa u jedan njegov potez. Vlada se rešava da otvori Centar koji će se baviti ovim pitanjem, a onda tu zapošljava jednog hedonistu, nezasićenog potrošača (može se reći i zagađivača), koji je pritom fizičar po zanimanju, da bi pritom premise bile montažne barake – toliko o ozbiljnosti situacije: „Srećom, na isteku veka, Blerova vlada želela je da pokaže, ili prikaže, praktičnu a ne samo retoričku brigu za klimatske promene pa je najavila niz inicijativa, između ostalog i Centar“, koji je trebalo da dobija predloge za rešenje problema i projekte za čistu energiju; postojale su čak i osobe angažovane za slanje odgovora – „šestorica bedno plaćenih fizičara na postdoktorskoj praksi smeštenih u četiri montažne barake okružene morem blata“ (Makjuan 2012: 22, 23). Ironija nije samo skrivena u prirodi jednog čelnika Centra – Berda, tu se nalazi i Brejbi koji je želeo adekvatnu kompenzaciju za svoje ‘zalaganje’ i ‘plemenitost’, koje se većinom sastojalo u dodvoravanju Dauning Stritu. Doći će i klimatske promene na dnevni red, samo da se naši junaci prvo pobrinu za sebe:

Sto u Baraci Dva sastojao se od pet grubo tesanih dasaka položenih na nogare, a nosio je bar hiljadu i po pisama i odštampanih mejlova [...] Da bi ministar sačuvao obraz, svima se moralo odgovoriti. [...] Brejbi se nadao viteškoj tituli a ni gospođi Brejbi nije bilo svejedno, pa ga je

zameranje ministru navodno bliskom Dauning Stritu moglo koštati odlikovanja. Stoga su postdoktorandima podeljeni zadaci, a prvi projekat Centra – prototip vetrogeneratora za gradske krovove – već je kasnio više meseci. (Makjuan 2012: 23-24)

Umesto da se uposle ljudi od struke koji će se na ozbiljan način baviti (globalnim) problemom, sprovodeći razna istraživanja, oglede, ili praveći namenske statistike i grafikone, kao i istupati pred javnost sa konciznim saopštenjima i merama koje će se preduzimati, čitaocima je ponovo data mogućnost za dekonstrukcijski momenat, pošto potencijalno rešenje za spas čovečanstva leži na grubo tesanim daskama u baraci, dok se vodeći ljudi bave sopstvenim avanzovanjem, a projekti stoje u mestu (i to ne zbog nedostatka sredstava, kako se iz priloženog da videti).

U kojoj meri postoje odstupanja između utvrđenih normi i ideala sa jedne strane, kao i stvarnosti koju živimo sa druge, dobro pokazuje i poziv koji je Berd dobio za odlazak na (čuveni) Severni pol. Mnogobrojni elementi postmoderne popularne kulture u okviru odlomka pružaju pravu sliku stanja sveta savremenog doba. Brod na kome treba da borave umetnici i naučnici koji su 'zabrinuti' za klimatske promene je prepun brojnih komoditeta i luksuza ne bi li boravak savremenom potrošač i konzumentu XXI veka bilo izuzetno udobno – tepisi su meki, hodnici od hrastovine, zidne lampe imaju rese, mini bar je pun, kuvar je renomirani, a ni izbor pića nije tako loš; troškove svakako snosi neko drugi, a zagađenje koje će njihov odlazak na ovu destinaciju proizvesti je prilično neznatno. Spram onoga što ostatak planete radi, koji nije u toj meri zabrinut kao ovih dvadesetak odabranih, ovo je praktično ništa – srediće se jednom sadnjom stabala (naravno kada se ostvare svi uslovi za tako nešto). Pravo stanje stvari (neminovno) izmamљуje blag osmeh na licu prilikom čitanja:

Stigao mu je poziv na Severni pol [...] U stvarnosti, odredište je bilo dosta ispod osamnaestog uporednika, a smeštaj na „dobro opremljenom, ugodno zagrejanom jedrenjaku s hodnicima od hrastovine, mekim tepisima i zidnim lampama s abažurima od rese“, kako je obećavala brošura [...] Družina će se sastojati od dvadeset umetnika i naučnika zabrinutih zbog klimatskih promena [...] fondacija će mu pokriti sve troškove, dok će nepoželjni ugljen-dioksid od dvadeset povratnih letova i vožnji motornim sankama i šezdeset toplih obroka na dan serviranih u polarnim uslovima biti nadoknađen sadnjom tri hiljade stabala u Venecueli čim se pronađe pogodan teren i podmažu lokalni zvaničnici. (Makjuan 2012: 47, 48)

Pored toga što je siguran da će mu boravak na Severnom polu biti udoban – imaće sav potreban komfor (osim veličine kabine i šireg izbora vina), a pritom mu je za oko

zapala jedna ženska osoba, tako da neće morati ničega da se odrekne što mu u životu pričinjava veliko zadovoljstvo. Pažnju mu je privukla Stela Polkinghorn, konceptualna umetnica koja je napravila za „Tejt Modern uveličanu verziju Monopola na nekoj poljani Katfordu, s obojenom tablom od sto sa sto metara, po kojoj se slobodno moglo šetati, i kućama sa Park Lejna i Old Kent Rouda u gotovo prirodnoj veličini, gde je posetilac mogao i ući kako bi se uverio u nepravednu raspodelu materijalnih dobara“ (Makjuan 2012: 52). Zanimljiv odabir predstavljanja sveta kao table Monopola – bogaćanje pojedinaca na štetu drugih, pri čemu jačaju, postaju sve moćniji i drže monopol nad većinom dobara. Pobednik je svakako onaj ko ima najviše novca. Donekle sve izgleda kao i u stvarnom životu – privilegovana manjina uvećava svoje resurse – poput nezajažljivih monopolista žele da većaju broj svojih ‘polja’, odnosno materijalnih dobara. Do boljitka teško da može doći bez određene preraspodele moći i to, baš kao što popularna kultura naglašava, u korist onih obespravljenih struktura društva. Možda ne deluje kao da je nešto mnogo, ili da može da se računa kao određeni doprinos ili pomak, ali naše sagledavanje, odnosno tumačenje ove table Monopola predstavlja osnov pravljenja iskoraka i utiranja puta ka promenama. Kao što stvaramo poplarnu kulturu, odnosno učitavamo neka svoja značenja (koja nama pričinjavaj zadovoljstvo) prilikom konzumiranja bilo kog proizvoda kapitalističkog sistema, slična ili ista tendencija se odigrava u našem kontakt sa umetničkim delima. Mi smo aktivni činioци u toj priči; između dela i nas se odvija određeni vid interakcije, pri čemu svako od nas treba da ima neko *svoje* (a ne nametnuto) tumečenje. Zato, na primer, slikar Mark Rotko¹⁵ (Mark Rothko) nije voleo da pojašnjava svoje slike, pošto je smatrao da to pojašnjenje treba da proistekne iz konzumiranog iskustva koje nastaje u sadejstvu posmatrača i slike; cenjenje umetnosti predstavlja brak umova, pri čemu u umetnosti, baš kao i u samom brak, odsustvo konzumiranja je osnov za njegovo poništenje.¹⁶ Tako i naš pisac pred čitaocem stavlja ovu konceptalnu umetnost i prepušta ga njegovom doživljaju i tumačenju, jer samo aktivna misao tera pojedinca na komentar i reakciju. Neravnomerna raspodela dobara je idealno opisana:

U praznim domovima mejferskih bogataša, tapiserije, Direrovi duborezi i prazne šampanjske flaše, a dole na Old Kent Roudu, među siromasima sa Ist Enda, omoti od brze hrane, odbačeni špricevi, televizor na kom se vrte sapunice. Kockice su bile dva metra visoke, kartice su se u banku ubacivale kranovima, a iskrzane novčanice od šperploče stajale su na travi u naherenim špilovima od po dvadeset metara. Sve u svemu, osuda, kako je protumačeno, kulture opsednute novcem. [...] Proizvođači igre podneli su tužbu, a zatim je povukli pred talasom javne poruge i rastuće prodaje. (Makjuan 2012: 52-53)

¹⁵ Mark Rotko (1903-1970) – američki umetnik koji je uneo pravu revoluciju u suštinu i nastajanje apstraktnog slikarstva. Evolucija njegovog stila blisko je povezana sa aktivnom vezom posmatrača i umetničkog dela, što je oduvek isticao. (Izvor: www.mark-rothko.org)

¹⁶ Izvor : www.mark-rothko.org

Definitivno se pokazuje da je i loš publicitet dobar po profit, a povlačenje tužbe upravo i potvrđuje da nam je društvo opsjednuto novcem, kako i stoji u citatu iznad. A, na jednoj strani čist raskoš – tapiserije, duborezi, šampanjac kao piće viših klasa, dok na drugoj prava obespravljenost. Satira o kapitalizmu ovekovečena u postavci Monopola fiktivne Stele Polkinghorn, u stvarnosti je sadržana u postavci pod imenom *Embankment*, jedne od vodećih umetnica svoje generacije, Rejčel Vajtrid (Rachel Whiteread), koju je Makjuan upoznao tokom njegovog putovanja na istu destinaciju na koju je poslao svog junaka; ova postavka naslaganih belih kutija je takođe izazvala oprečne reakcije i različita viđenja (Jones 2010). Možda jedno od potencijalnih tumačenja može biti i neki vid opomene da bi taj idilični (beli) pejzaž mogao da nestane ukoliko se ne podigne svest društva, ali vraćajući se na samog Rotka, interpretacija ipak treba da ostane u rukama posmatrača.



Slika 9: Postavka *Embankment* (2005) u nacionalnoj galeriji moderne umetnosti, Tejt modern (Tate Modern), delo autorskih ruku poznate britanske umetnice Rejčel Vajtrid (Rachel Whiteread)

Kao što su i prethodne dve postavke – Monopol i *Embankment* – uspele da prikažu svet u malom i navedu na razmišljanje o globalnim problemima, gde u interakciji sa ovim umetničkim delima mi sami stvaramo popularnu kulturu i

postepeno utiremo siguran put ka napretku društva, tako i Makjuan ima sličan postupak u svom romanu. Pomalo nam i sam u ovoj situaciji deluje kao konceptualni umetnik, s tim što za razliku od Stele i Rejčel, njegovo delo koje treba da izazove pažnju i izmami naš kritički sud jeste, ništa drugo do, ostave za čizme. Pomoću nje će se otkriti prava ljudska priroda i ponašanje pojedinca u društvu; a, pritom ovde imamo visoko obrazovanu strukturu, koja i u svom svakodnevnom životu radi na napretku i boljitku čovečanstva – ili im barem u biografijama tako stoji. Na početku boravka oni deluju kao jedno savršeno demokratski uređeno društvo, u kome su svi sa jednakim pravima i kojima su predložena ista pravila. Čak su im i resursi ravnomerno raspodeljeni – naprosto je stvorena svojevrsna utopija u okviru koje oni mogu da diskutuju o svetskom problemu i kroz produktivne diskusije odluče kako mogu da rade na edukaciji ostatka društva, kao i da preko svog ličnog primera utiču na druge ne bi li usvojili primere dobre prakse. Prema prvom pravilu koje im je predloženo, „kacige, ski-naočare, fantomke, rukavice, čizme, mokre čarape i kombinezon[i] za vožnju na motornim sankama“ moraju da se odlože u ostavu za čizme (Makjuan 2012: 61). „Prekršaj se kažnjava neizbežnom smrću. Začuo se pomirljiv smeh među dobrodušnim umetnicima, rumenkastim, razložnim tipovima odevenim u glomazne džempere i flanelne košulje. Berd je, stešnjen u uglu s petom čašom libijskog *vin de pays*, povećao dozu analgetika i, rastrzan bolom, urođeno netrpeljiv prema grupama, razvukao lažan osmeh“ (Makjuan 2012: 61-62). Imamo dva suprotstavljena prizora pred našim očima. Na jednoj strani su umetnici, koji pokazuju svoju neopterećenost materijalnim stvarima; dovoljno je pogledati njihove glomazne džempere ili flanelne košulje. Kao generalni stvaraoci u domenu kulture i ovde su njihovi aktivni stvaraoci, samo je ovog puta denominator u vidu termina popularne (kulture). Oni su izgradili identitet koji njima pričinjava zadovoljstvo, a pomirljiv osmeh koji su prikazali je u skladu sa njihovim ugrađenim osećajem koji ih navodi da preispituju norme i krše pravila, i to vrlo često. Umestnost je jednostavno takva – ona ne trpi kontrolu, suviše joj je izražen slobodarski duh. Ovo nas navodi da pomislimo da neće sve teći idealno po pitanju praćenja pravila koja im se trenutno predložavaju. Sa druge strane, imamo našeg glavnog junaka, za koga smo već uveliko uvideli na velikom broju strana da je pravi hedonista – čovek koji uživa u dobrom piću, ukusnoj hrani (u velikim količinama), dobrom društvu (najčešće ženskom), luksuzu, koji je vizuelno, ali i po svojoj ličnosti (i identitetu, kao i položaju u društvu) dijametralno suprotan ovim umetnicima. Dok jedna strana skromno stoji pred vođom grupe, Berd se prepušta svojim čulnim uživanjima ispijajući petu čašu vina sa libijskog podneblja. Koncentracija mu je bila otežana pošto se nije preterano oduševio Barijem Piketom, vođom grupe, biologom, za koga mu je dovoljan podatak bio da je „sam preveslao Atlantik da bi se potom posvetio snimanju muzike prirode (šumor lišća, razbijanje talasa)“ (Makjuan 2012: 61). *Not his cup of tea*, što bi Britanci rekli. Interesantnije mu je bilo da sluša zvuke koji su dopirali iz brodske kuhinje, te mu je pažnja lako odlutala:

Odnekud iza Piketovih leđa, iz pravca brodske kuhinje s druge strane zida od hrastovine, navirali s mirisi prženog mesa i belog luka, i

zveckanje kašika o šerpe i nervozno režanje belosvetskog kuvara na nekog grešnog pomoćnika. Teško se kuhinja mogla ignorisati kad je već bilo osam i dvadeset a satima ni mrve za jelo. Mogućnosti da jede kad god poželi bila je jedna od sloboda koje je Berd ostavio za sobom na frivolnom jugu. (Makjuan 2012: 62)

Već mu nedostaju njegove slobode; kakav god bio, ipak je zrela i formirana ličnost sa duboko ukorenjenim navikama koje se ne menjaju u njegovim godinama.

Nisu mu se dopali ni vidovi zabave koje je njegova ekspedicija podrazumevala – kada je bacio pogled na elemente postmoderne popularne kulture, sve što je pred sobom video ukazivalo mu je na staromodnost – pravi primer su igre na tabli i špilovi karata, nešto što je bilo popularno u prethodnom veku, te ga samim tim prostor u kome boravi asocira na starački dom. Već je rečeno da su tekstovi uvek bogati semiozom, pri čemu čak i pojedine reči obiluju značenjima i šalju šire poruke – tako, u momentu kada ugleda akustičnu gitaru (kao još jedan vid zabave), Berd negoduje u sebi pomišljajući na (kako je on to formulisao) ‘drndaroša’ koji će ih ‘terorisati’ da pevaju u horu. Njegov status i istančani ukus (za hranu, piće, kao i žene, pa samim tim i vidove zabave) mu ovako nešto ne dozvoljavaju: „Odmah po ukrcavanju, kad je tražeći svoju kabinu prošao kroz brodsku kantu, prvo što mu je palo u oči, prislonjeno u čošku, bila je jedna akustična gitara, koja je tu zacelo čekala svog drndaroša a potom i tiransko pevanje u horu. Poveći deo police za knjige zauzimale su igre na tabli, kao prastari špilovi karata. Taman kao da se uselio u starački dom. Među igrama se izvesno mogao pronaći i Monopol, i eto još jednog razloga za kajanje“ (Makjuan 2012: 62).

Nije bilo potrebno da prođe puno vremena da od utopije nastane distopija, od demokratskog društva potpuna anarhija, kao i od reda kompletan kaos – dovoljno je bilo zaviriti u ostavu za čizme. Kapitalistička priroda se pokazala u svom punom sjaju – pojedinci su počeli da prisvajaju (čak i tuđe) ‘resurse’, ne mareći za ostale članove zajednice: „Neko mu je uzeo opremu, ili bar pojedine delove. [...] Dohvatio je kombinezon – ionako je verovatno njegov – sa sedamnaestice. Ispostavilo se da je bar za dva broja veći, ali pošto ga je već navukao, nije bio raspoložen da ga skida. Čizme su, pak, bile za broj manje“ (Makjuan 2012: 67). A, ovo je bio samo početak. Berd je zapazio da dve trećine grupe posle samo par dana nije više mogla zajedno da boravi napolju. Kada ovakvo zapažanje, komentar i kritika dopiru od čoveka koji ne mari za pojmove zajednice i zajedništva, kao i koji je više orijentisan na sebe i sopstveno dobrostanje, čitaoci dobijaju pravu sliku razmera datih dešavanja. Ne možemo a da se ne zapitamo da ako je situacija takve vrste u ovom malom, odabranom skupu ljudi, šta očekivati da može da se desi na globalnom nivou? Koji to red treba zavesti i kako? I oni su od toga krenuli, uspostavili su osnovna pravila sa datom ostavom, čak se i Berd misaono vraća u to postedensko stanje: „Pre četiri dana prostorija je krenula od sređenih uslova, sa svojom opremom okačenom o numerisane vešalice ili odloženom ispod njih. Ograničeni resursi, podeljeni na ravne časti, u ne tako davnom zlatnom dobu“ (Makjuan 2012: 75). Nostalgично prisećanje

na slavnu prošlost, koja ima paralelu sa stvarnim dešavanjima u svetu, je sada „bila ruina. Još i teže uvesti red kad se odaja zakrči rancima i torbicama za sitnice i plastičnim kesama iz supermarketa dopola napunjenim rezervnim rukavicama i šalovima i čokoladicama“ (Makjuan 2012: 75-76). Elementi popularne kulture koji aludiraju na proizvode savremenog (kapitalističkog) društva i njegove industrije svedoče o tome koliko se planeta zagađuje nekim bespotrebnim stvarima i ponovo služe kao podsetnik da kada se jednom pređe određena granica, povratak na prvobitno stanje biva sve teži. Berd „nije mogao da se uzdrži. Kako bi oni mogli da spasu svet – ako ga uopšte treba spasavati, u šta je sumnjao – kad je svet toliko veći od ostave za čizme?“ (Makjuan 2012: 76). Kao naučnik je i dalje ostao skeptičan, kako prema klimatskim promenama, tako i prema mogućnosti promene ljudskih karaktera i njihovih postupaka edukacijom. NA samom kraju svog putovanja na Severni pol, Berd se kontemplativno osvrće na temu globalnog problema sadržanog u jednoj ostavi za čizme: „Ali šta ćemo s onom opštom brukom u ostavi za čizme? Očigledno, stvar ljudske prirode. A kako ćemo tu lekciju ikad naučiti? Nauka naravno čuda čini, a ko će znati, možda i umetnost, ali možda je samospoznaja promašena tema“ (Makjuan 2012: 77).

Makjuan je na zanimljiv način izabrao da predstavi štetno delovanje ljudi na nekom prostoru, i to u kratkom vremenskom periodu. Umesto da se prilagode prirodi i idili u kojoj su se zatekli, oni nastavljaju da šire „[v]reli dah civilizacije“ oko sebe (Makjuan 2012: 102). Jednostavno rečeno, pred naletom ljudi „ostaci prirodnog sveta nemaju kud nego da se povuku. Pritisak brojeva, obilje pronalazaka, slepe sile želja i potreba, sve to deluje nazaustavljivo i proizvodi toplotu, neku modernu vrstu toplote koja je sada, putem lukavih obrta, postala i njegova oblast, njegova vokacija“ (*ibid.*). Teško je dati odgovor na pitanje koje se nalazi u naslovu ovog poglavlja, pošto postmodernista u Makjuanu ne dozvoljava jedan objedinjujući narativ i zatvorenu celinu sa konkretnim razrešenjem. Zato je u jednom segmentu i rečeno da je bio poput konceptualnog umetnika koji je napravio svoju postavku, bez pojašnjenja koja će usmeriti razmišljanja posmatrača; sve je prebačeno na nas i to koja ćemo mi značenja učitati u celokupnu situaciju. Posmatrajući ponašanja ljudi preko njihovog odnosa prema ostavi za čizme, kada se Berd zapitao da li će (čovečanstvo) ikada naučiti svoju lekciju i iskazao skepsu prema samospoznaji, zapravo se mi nesvesno uplicemo u ovaj vid preispitivanja. Postmoderna popularna kultura nam je ovde lepo omogućila igranje sa različitim slikama koje su pred nas stavljanje i omogućila nam je da dobijemo predstavu o tome kako obični ljudi funkcionišu u svakodnevnom životu, kao i to u čemu pronalaze zadovoljstvo i određeni smisao. Proučavajući njih, i mi sami počinjemo da shvatamo ko smo, kao i kakvi bismo to (potencijalno) trebalo da postanemo u svetu i dobu u kome živimo. Ovo je zapravo i pravi odgovor kada nam je ponuđena dihotomija izbora, jer ćemo jedino napraviti iskorak ka pravom putu ukoliko se održavamo u međuprostoru i progresivistički delujemo (dok i sami stvaramo popularnu kulturu i sopstvena zadovoljstva i značenja), a ne zauzimajući stranu potpomažući totalitarizmu jedne ili druge vrste.

Na osnovu svega navedenog, može se izvesti zaključak da je kritika bila većinski negativno nastrojena prema Makjuanovom *Solaru* upravo zahvaljujući aktuelnosti teme koju je izabrao da obrađuje, pošto su odstrašćenosti u ovom slučaju

velike i svaka reč se pomno meri. Često se i smatra da pisac govori kroz svog glavnog junaka, pa mu ne ide na ruku ni činjenica što Berd otvoreno pokazuje svoju sumnjičavost prema postojanju bilo kakvog globalnog problema ove vrste (tj. globalnog zagrevanja), pri čemu ima tendenciju da ga jasno nazove 'planetarnom glupošću'. Međutim, ne treba izgubiti iz vida činjenicu da i ovaj zaključak može da se dekonstruiše jednim potezom – ove reči izgovara (pažljivo izgrađeni) *antiheroj* u trenutku kada se sprema da ponudi rešenje za klimatske promene i globalno zagrevanje u koje inače ne veruje. Ali, u tome je lepota paradoksalne prirode kako postmodernizma, tako i popularne kulture. Zato se odgovor na pitanje – globalni problem ili planetarna glupost zapravo nalazi u nama samima.

6. Postmoderna popularna kultura *in (a) Nutshell*

6. Postmoderna popularna kultura in (a) Nutshell

Orahova ljuska predstavlja četrnaesti roman Ijana Makjuana, koji intrigira čitaoce svojom kompleksnom i paradoksalnom prirodom, i okupira im pažnju u toj meri da ga najčešće čitaju u 'jednom dahu'. Jedna od zanimljivosti koja je vezana za sam roman jeste činjenica da je objavljen 2016. godine, na 400-tu godišnjicu Šekspirove smrti, pa možda i ne treba da nas čudi to što je pisac odabrao savremenog junaka koji je, po svemu sudeći, otelovljenje Hamleta, da bude narator originalne priče (koja nam je svima poznata), ali u jednoj potpuno modernoj postavci, kao i na jedan potpuno moderan način (Srečković 2020: 299). Pored (može se reći) omaža Šekspirovom liku i delu, Makjuan *Orahovom ljuskom* zaokružuje i četiri decenije svog stvaralaštva, pa se tako na stranicama datog romana pojavljuje voajerska erotika njegove prve zbirke priča, *Prva ljubav, poslednji obredi*, zatim moralne dileme *Istrajne ljubavi*, društveni problemi *Subote*, kao i humor i politički momenti neizostavnog *Solara* (Clanchy 2016).

I posle toliko stoleća, ponovo je nešto trulo u državi Danskoj, samo što je sada skokom u XXI vek, ona predstavljena u vidu kuće džordžijanskog tipa gradnje, koja propada u središtu Londona; unutar nje se i upoznaju glavni junaci – Hamletova majka Trudi (Gertruda), koja je (očekivano) u vezi sa Hamletovim stricem Klodom (Klaudije) i naš nerođeni Hamlet koji iz utrobe majke prisluškuje zaveru za ubistvo sopstvenog oca, Džona. Hamlet se definitivno pokazao kao vanvremenski junak, koji odbija da napusti popularnu kulturu – poslužio je kao inspiracija za romane *Gertruda i Klaudije* Džona Apdajka, *Crni princ* Ajris Merdok, te je čak dobio i glas lava u Diznijevom animiranom filmu *Kralj lavova*; međutim, nikada pre nije dobio glas i perspektivu fetusa, kao što je to slučaj sa *Orahovom ljuskom* (Srečković 2020: 300). Savremeni nerođeni Hamlet, svojim intertekstualnim momentom, otvara (i dalje aktuelna i, za analizu, atraktivna) pitanja preljube i zločina iz strasti – koje i dalje nastavljaju da opsedaju svet današnjice – dok (na prilično nesvakidašnji način) pokazuje sposobnost za kritičko rasuđivanje i istančan ukus prilikom konzumiranja popularnih proizvoda, mada ne iz prve ruke. Makjuanova postavka romana nam omogućava da iz neobične perspektive, iz majčine utrobe, istražujemo komplikovane međuljudske odnose i osetimo gorčinu života preko predmeta sa kojima su junaci romana u stalnom dodiru, dok pratimo razvoj radnje (u obrnutom smeru u odnosu na Šekspira) – od Hamleta koji postavlja čuveno pitanje u nešto izmenjenom obliku, 'biti ili ne biti rođen', preko upoznavanja Džonovog života, pa tek onda pojave njegovog duha, da bi nam bilo istaknuto i da sve počinje u tišini, a završava se potpunim haosom (Clanchy 2016).

6.1. „Biti ili ne biti“ – potraga za identitetom

Već je više puta u dosadašnjem toku analize istaknuto da pojedinci pomoću proizvoda kapitalističkog društva koje konzumiraju na svakodnevnom nivou, ujedno sebi grade identitet i dodeljuju poziciju u društvu (istovremeno otkrivajući i svoje međuljudske odnose), pri čemu aktivno učestvuju u građenju popularne kulture i kruženju značenja. *Orahova ljuska* nije izuzetak po ovom pitanju; mi postepeno posmatramo kako se slika svakog junaka zaokružuje pred našim očima, tumačeći, odnosno čitajući značenja koja nam šalju preko garderobe i obuće koju nose, hrane i pića koji se nalaze na njihovom meniju, muzike kao zvona na njihovom telefonu ili podkasta koje slušaju. Ovo je poprilično jednostavno u slučaju većine junaka, ali na momente predstavlja pravi izazov sa onim ključnim – našim naratorom – fetusom, koji dobar broj strana romana nije siguran ni kog je pola, ali se zato pokazuje kao izuzetno obrazovano i umno biće, prefinjenijeg ukusa prilikom konzumiranja u odnosu na odrasle osobe opisane u romanu. Zato i zavređuje primat u analizi.

6.1.1. Savremeni (nerođeni) Hamlet

I ETO MENE, naopačke u telu jedne žene. Ruke sam strpljivo skrstio, čekam, čekam i pitam se ko sam ja, zbog čega sam tu. Oči mi se čežljivo sklapaju kad se setim kako sam nekad bludeo u prozračnoj telesnoj vrećici, [...] nežno se tarući o providne stege svoje tamnice, te opne što ti se poverava i treperi, makar i prigušenim glasovima zaverenikâ u nekom nepočinstvu. Beše to moja bezbrižna mladost. Sad, skroz ovako izokrenutom, bez pedlja prostora za moju malenkost [...] – misli mi, i glava uopšte, rade sto na sat. Nemam izbora, uvo mi je, noć i dan, priljubljeno uz proklete zidove. Slušam, pamtim, uznemiren sam. Osluškujem šaputanja na jastuku, slušam o ubilačkim namerama, i strava me hvata kad pomislim šta me čeka, šta bi moglo u sebe da me usisa. (Makjuan 2018: 9)

Makjuan bira upečatljiv uvod za naš prvi susret sa naratorom i glavnim junakom romana. Neminovno se zapažaju preterani, čak bi se moglo reći i senzacionalistički redovi koji nas, s jedne strane hipnotički vezuju za priču, a sa druge usmeravaju na postmodernu popularnu kulturu. Kako sam Fisk (2001: 133) kaže, popularna kultura „teži preterivanju, pa su pokreti njene četkice široki, a boje jarke“. Pisac, poput umetnika sa kičicom, pomoću preteranosti ugrađuje višak semioze, odnosno značenja koja prevazilaze granice normi ideološke kontrole; „[n]orme koje se prevaziđu prestaju da budu nevidljive, gube svoj status prirodnog i

zdravorazumskog, i iznose se na otvorenu raspravu“, pri čemu dobijamo slobodu da ismevamo konvencionalno i zapazimo kako sve što se ne uklapa sa prethodno spomenutom vladajućom ideologijom zapravo otkriva pravo stanje stvari (*ibid.*). Umesto da čeka trenutak rođenja slušajući bajke i priče koju pripovedaju mili glasovi roditelja, Makjuanov Hamlet utrobu svoje majke doživljava kao tamnicu, u kojoj je zarobljen i prinuđen da sluša zavere za ubistvo sopstvenog oca, čime neminovno postaje saučesnik u zlodelu, a da još uvek nije ni rođen. Samim tim, može se reći da ovaj protagonista predstavlja sastavni deo popularne kulture koji će nas, kao šokantni element, navoditi da aktivno generišemo značenja na osnovu svakog njegovog poteza, izjave, opisa, misli i, naravno, konzumiranja popularnih proizvoda (Srećković 2020: 301). Savremeni nerođeni Hamlet je možda *tabula rasa*, kako sam kaže, ali nam pruža dobar uvid u to kako doživljava svet koji ga okružuje (a, u koji tek treba da se rodi), kao i kakva će biti njegova (društvena) pozicija i odnosi prema (prvenstveno) njemu najbližim članovima porodice, što će sve ukupno, zajedno sa materijalnim stvarima sa kojima ima (uslovno rečeno) ‘dodira’ oblikovati njegovu ličnost i dati mu identitet – čuveno *biti*.

Naš elokventni narator se obrazuje slušajući, bilo podkaste, radio, televiziju, audio knjige, i to većinom putem interneta. Sam odabir načina na koji će se informisati ukazuje na činjenicu da Trudi i beba Hamlet (pogotovo on) žele slobodu da izaberu šta žele da slušaju i kada – dovoljno je da beba poželi: „Usred neke duge, tihe noći mogao bih ja majku dobro i da ritnem. Ona će se probuditi, neće moći da zaspi, posegnuće za radiom. Surov je taj sport, znam, ali kad zora svane – oboje smo bolje informisani nego što smo bili“ (Makjuan 2018: 12). Oživljavanje jednog formata kao sredstva informisanja – radija – igra višestruku ulogu u *Orahovoj ljusci*. Prvenstveno, s obzirom na činjenicu da živimo u izuzetno tehnološki naprednom svetu gde su nam na raspolaganju različiti ‘*cutting edge*’ uređaji, radio pokazuje tu nostalgiju i čežnju za prošlim vremenima, čak onim pre pojave televizije, kada je radio primarno služio za zabavu i slušanje muzike: „Ko je još smatrao da će, uvođenjem interneta, radio doživeti takav preporod, da će sama arhaična reč „radio“ ponovo zablistati najživljim sjajem?“ (*ibid.*). S druge strane, dok beba Hamlet sluša radio, mi ujedno imamo pravi pokazatelj toga kako pojedinac ne može da se odvoji od aktuelnosti u svetu i kako ih ne može izbeći gde god da se nalazi (čak i u utrobi majke). On još uvek ni ne zna kako izgledaju pojmovi o kojima sluša, ali oni nalaze način da stignu do njega. Kada se ovo uzme u obzir, jasno je da ne možemo da se isključimo iz događaja koje nam različite vrste medija nameću, ali zato možemo da se odupremo usmeravanju i kontroli vladajućeg sistema na različite načine – kada to može jedno maleno biće koje još nije ni ugledalo svetlost dana, onda odrasle osobe itekako treba da demonstriraju tu sposobnost, za početak barem, izgrađivanjem sopstvenog kritičkog mišljenja. Hamletov svet, odnosno njegovu ličnost, na osnovu svega što vidimo u romanu, oblikuju različiti zvuci koje on uspešno razvrstava na dobre i loše, na one koji mu prijaju i koji ga obrazuju, kao i na ostale koji su praktično beskorisni:

Voli ona [Trudi] i predavanja preko interneta, i audio-knjige koje vam pomažu da postanete bolji – *Vi i vino*, petnaest nastavaka, pa onda biografije dramskih pisaca iz sedamnaestog veka, pa raznorazni svetski klasici, *Uliks* Džejsma Džojisa može da je uspava, iako mene lično, recimo, uzbuđuje. Kad bi, u ranim mojim danima, nabila čepove u uši, ja bih razgovetno, tako bespogovorno čuo zvuk talasa što putuju kroz viličnu i ključnu kost, pa naniže kroz skelet, i onda, hitro, kroz plodovu vodu što me hrani. I televizija čak ono malo korisnog što nam pruža – pruža zvukom. (Makjuan 2018: 13)

Momenat konzumiranja, u okviru koga vidimo da ova dva junaka zvuk osećaju celim svojim telom, pred našim očima stvara popularnu kulturu koja bebi Hamletu (i Trudi) donosi veliko zadovoljstvo, ujedno ukazujući na sofisticirani (slušalački) ukus.

Narator nastavlja da oblikuje sliku o sebi zahvaljujući elementima popularne kulture; pred nama kao da se pojavljuje pripadnik visokog staleža, mladi 'kraljević', koji prilikom svog konzumiranja vina pokazuje zavidno znanje i poznavanje, ravno jednom somelijeru. Makjuan odabirom vina za bebu Hamleta, ne samo da uspeva u tome da ga pozicionira (visoko) na društvenoj lestvici, već nas usmerava na analizu unutarporodičnih odnosa i stanja u društvu koristeći važan motiv Šekspirove tragedije. U originalnom delu, vino je označitelj prevare, podvale i izdaje; ono je od izuzetnog značaja za samu radnju, ali ne treba zanemariti ni širu konotaciju i razmatranja vezana za konzumiranje vina u rano modernoj Engleskoj, pred sam kraj elizabetanske ere (Hanratty 2020: 2). Vino je u sebi nosilo i spajalo različite implikacije, od onih religijskih (usled upotrebe u katoličkim crkvenim ritualima), preko političkih (zbog svog porekla sa raznih podneblja) i medicinskih (određena vina su prepisivana za lečenje glavobolje), pa sve do samih moralnih implikacija, odnosno opravdanosti konzumiranja datog proizvoda među muškom i ženskom populacijom ovog doba (Hanratty 2020: 4). Žene su bile obeshrabrivane po pitanju unošenja pića, pošto su time mogle da podriju patrijarhalni autoritet i moć, tako što će demonstrirati da potčinjavanje i poslušnost nisu jedini oblici ponašanja svojstveni ženskom rodu (Hanratty 2020: 5). U *Hamletu* se pokazalo da je vino izvor obmane, kao i pokretač zla u svetu gde vrlina i pravda pokušavaju da prevladaju; drugim rečima, Šekspir ga je prikazao kao efikasno sredstvo koje su 'zlikovci' koristili za manipulisanje čestitim, plemenitim i poštenim junacima (Hanratty 2020: 2, 7). Stoga, prilikom konačnog obračuna, Klaudije kaže: „Stanite; vina mi dajte. Ovaj biser je, Hamlete, tvoj; u tvoje, evo, zdravlje ispijam. Dajte pehar ovaj njemu“ (Šekspir 2004: 185). Gertruda u ovoj sceni pokazuje snagu na određeni način, time što prkosi vremenu u kome živi; ona odbija poslušnost Klaudiju i ispija Hamletovo otrovano vino (ironijom sudbine) u njegovo zdravlje: „On je oznojen i nestaje mu dah. Evo uzmi, Hamlete, ubrus moj, pa otri čelo; kraljica ovu kupu ispija za tvoju sreću“ (*ibid.*). Nakon Gertrudine smrti, pre nego što i sam padne, Hamlet pruža pehar otkrivenom izdajniku koji dovodi do njegovog kraja: „O, ti radoskrvni, ti zlikovački kleti kralju danski, evo ti pa se ovog napij pića, - je li u njemu biser tvoj? Za mojom

poteci majkom. (*Kralj umire.*)“ (Šekspir 2004: 187). Svi glavni junaci doživljavaju tragičan kraj, a čitalac ostaje nem pred prizorom tela koja su prekrivena vinom i krvlju. U onoj meri u kojoj je učestvovalo u zapletu, u toj je vino dovelo i do samog raspleta radnje – simbolično, prateći izreku starih Latina, *in vino veritas*, prava istina se otkriva, a smrt Hamletovog oca konačno biva osvećena: „i dozvolite da svetu neobaveštenom kažem kako se sve to zbilo: tada ćete čuti za dela bludna, krvava i neprirodna, za ubijanja nehatna i za presude od oka; za usmrćenja prouzrokovana prisilno i lukavstvom i, svrh svega, za smicalice koje padoše, budući da se izjalovile, na glave onih što ih snovaše“ (Šekspir 2004: 190).

No, da se vratimo u XXI vek i napravimo paralelu ova dva Hamleta i sličnih implikacija. U rukama osoba zločinačkih, ubilačkih namera, vino je poslužilo da se na neki način obmane jedna (nerođena) neiskvarena duša, pošto zbog svoje pozicije i ona neminovno učestvuje u (grešnom) činu konzumiranja ‘rajskog napitka’. Tako pripit, Hamlet teško može da reaguje i razmišlja, a velike su šanse i da će zaboraviti šta je čuo ili će pokazati nesigurnost po pitanju istinitosti događaja. Pritom, Trudi, poput Gertrude svojevremeno, podriva aktuelni sistem svog doba samim tim što u poodmakloj trudnoći unosi u sebe veće količine alkohola, ne razmišljajući u većini slučajeva da takvim postupkom može da ošteti plod: „Volim ja da popijem sa svojom majkom. Možda vi nikad niste iskusili, ili jeste pa ste zaboravili, kako je to kad se dobar burgundac (mojoj majci najdraži) ili dobar sanser (takođe joj omiljen) procedi kroz zdravu posteljicu. [...] Znam ja da alkohol ne pogoduje mojoj inteligenciji. Ne mojoj, ničijoj. Ali, o taj stidljivi pino noar, ili sovinjon s ribizlama, tako umeju da me isprevrću i istumbaju dok brodim po svom tajnom moru, dok se odbijam od zidova svog zamka“ (Makjuan 2018: 14-15). Neminovno se još zapaža hedonističko uživanje i zadovoljstvo koje sa sobom nosi ova opijenost, pošto daje osećaj slobode i odsustva društvene kontrole – ako su već potčinjeni po toliko osnova u celokupnom poretku, Trudi i beba Hamlet su barem gospodari svog konzumerskog ukusa, postupaka, misli i tela: „Četvrta čaša. Zacelo misli žena da sam dovoljno mator da to podnesem. A i jesam“ (Makjuan 2018: 42).

U trenutku kada Klod donosi odluku da će otrovati Džona, Makjuan rekreira scenu koja nalikuje onoj kada Klaudije rešava da otruje Hamleta – „Pehare s vinom tu na sto mi dajte. [...] kralj će napiti za obodrenje daha Hamletova; [...] Pehare mi dajte; pa bubnjevi nek trubi kazuju, a trube tobđžijama napolju, topovi nebu, a nebesa zemlji: „Napija kralj sad Hamletu““ (Šekspir 2004: 184). I naši junaci ispijaju velike količine vina, pogotovo crvenog, što zbog potrebe za zaboravom, što zbog potrebe da se skupi hrabrost; boca otrova koja stoji pored svih ostalih služi kao svojevrsni *momento mori*, koji ih podseća da su smrtna bića i da treba da uživaju u svakom trenutku – zato pojačavaju dozu, dok čak i nerođeni Hamlet ne počne da ima moralne dileme, koje su u njegovom slučaju, pak, vezane za krvnu osvetu:

TRUDI I JA ponovo pijemo, i sve bolje se osećamo, dok Klod, koji je krenuo kasnije, a i ima veću telesnu masu, tek treba da nas sustigne. Ona i ja delimo dve čaše sansera, on pije sve ostalo, onda opet poseže

za kesom, sad odande vadi burgundac. [...] Posle onog prodornog belog, pino noar mi dođe kao milovanje materinske ruke. O, kako živeti kad takvo grožđe postoji! Zrno i buké što odišu spokojem i razumom. [...] Dok taj raskvoci asambl ukusa, nastao na vrhuncu civilizacije, pronalazi put do mene, i kroz mene, ja se, usred sve strahote prepuštam razmišljanju. (Makjuan 2018: 59)

Pojedinac sa ovakvom širinom obrazovanja i informisanosti (iako još uvek nije ni došao na svet), a koji pritom pokazuje izuzetno uživanje u proizvodima koje nudi kapitalistički svet današnjice i u njima pronalazi neko svoje zadovoljstvo, bez obzira na sve strahote koje ga okružuju i koje tek treba da se dese, ipak zaključuje da nije sposoban za čin osvete. Društvo i civilizacija su od Šekspirovog vremena dovoljno napredovali da osoba može da potraži pravdu na drugačiji način; Hamlet ovaj put ne bi trebalo da 'napije' svog strica otrovom, jer će tako ujedno upropastiti i svoj život: „A osveta? Moj avatar samo slegne ramenima, dohvati kaput, pa na odlasku procedi da za krvnu osvetu nema mesta u modernom polisu“ (Makjuan 2018: 60).

I sam moderni Hamlet je svestan da se oblikovao kao kompleksna ličnost koju su morile različite brige – od problema sa pićem, preko porodičnih problema, do neizvesne budućnosti koju će provesti što na robiji, što u hraniteljskoj porodici. I njega opsedaju suicidalne misli, pošto bi odabir *ne biti* (rođen) dovelo do osujećenja planova njegove majke i strica ili do određenog vida osvete. Međutim, *biti* je suviše primamljivo; on zamišlja sebe kako silazi do podruma vina, „u prašnjavu pomračinu“ gde može, kako sam kaže: „da odvadim neku bocu sa stalaže. Da je uzmem u ruke pa postojim, tako, načas s njom, da se zaškiljim kako bih pročitao šta piše na etiketi, onda samozadovoljno da klimnem glavom i da je iznesem gore, na sto. Život odraslih ljudi“ (Makjuan 2018: 148). Jedino ga binarnost razočarava, jer njegovo *ja*, koje je „izvajano užicima, sukobima, iskustvom, idejama i [...] vlastitim rasuđivanjem“ treba da se svede na jedan od dva pola: „Ili – ili. Ništa drugo. U trenutku tog zasenjujućeg izlaska, niko neće povikati: *Ličnost je!* Ne, ljudi viču: *Devojčica je, dečak je.* Roze ili plavo – minimalno poboljšanje u odnosu na ponudu Henrija Forda, koji je za kupce imao kola koje god hoćeš boje, pod uslovom da su crna“ (Makjuan 2018: 150, 151). Međutim, kao što je Ford svojevremeno ciljao na to da zadovolji glad nacije za sopstvenim prevoznim sredstvom, pa je iz ekonomskih razloga izabrao crnu boju za svoju seriju automobila – bila je najjeftinija i najbrže se sušila, pa je omogućavala proizvodnju automobila u nekih devedeset minuta vremena – tako i ovaj inicijalni susret sa roze ili plavom bojom, smiruje Hamletovu želju da konačno dobije svoj identitet; a, imaće vremena svakako da se kreće po spektru boja rodnog opredeljenja veka u kome živimo (Veer 2004)¹⁷. „*Biti il' ne biti, to sad se pita*“ (Šekspir 2004: 8). Naš moderni Hamlet bira da rođenjem zauzme svoju poziciju u društvu i stane na put zlu koje je u njemu prisutno; i dok kod Šekspira Hamlet umire ostavljajući Horacija kao svedoka počinjenih zlodela, Makjuan bira da njegov Hamlet dolaskom na svet sam postane svedok zločina dva preljubnika. A, ne

¹⁷ (Veer 2004).

treba zanemariti ni njegovo uživanje u prvom dodiru, kao i konzumiranju proizvoda kapitalističkog društva, koji je ujedno i značajan element postmoderne popularne kulture – plavom peškiru: „I onda dolazi taj trenutak, ja klizim, [...] pomaljam se, i evo me, nag istupam iz svog kraljevstva. [...] zadivljen sam. Gledam dole, gledam u čudu, nagađam šta to može biti dok se spuštam na dlakavu površinu plavog peškira. Plavog. [...] Sad je to plavo najzad tu, moje je, i ja sam njegov. Lepše je nego što sam se usuđivao i da pomislim. To je samo početak na ljubičastom kraju spektra“ (Makjuan 2018: 201).

6.1.2. Trudi i Klod – oživljavanje mita o Tristanu i Izoldi

Dok naš mladi vrli kraljević veći deo romana provodi tragajući za svojim identitetom, njegova majka i stric konstantno odstupaju od vladajuće ideologije i normi; identiteti i predstave koje oni grade o sebi, u velikoj meri rade na tome da otkriju ogromne razlike koje u današnje vreme postoje između prethodno spomenute ideologije i stvarnosti, odnosno svakodnevnog iskustva (Fiske 2010: 95). Trudi se ne uklapa u tipičnu predstavu jedne mlade domaćice, supruge koja je puna ljubavi, kao i brižne majke koja iščekuje svoje dete; ironiju njenog karaktera otkrivaju sa jedne strane njen ljubavnik, a sa druge, nerođeni sin (Srećković 2020: 303). Upravo su elementi popularne kulture ti koji pokazuju da Trudi nije ni dobar bračni drug, niti savršena majka: „Ali on stoji za sudoperom i riba skorele šolje, radi što mu je rečeno. Ona ne haje za njegov ton, pa će: - Trebalo bi malo da pospremimo. Klod gundā. Kakvo crno pospremanje, čemu to. Uzorna ženica Trudi želi da dočeka muža u kuhinji u kojoj je sve cakum-pakum“ (Makjuan 2018: 87). Slike koje su ugrađene u kolektivnu svest društva – koje prikazuju bračnu idilu gde se muž sa posla vraća umoran kući, odnosno svojoj ženi, koja ga dočekuje sa obrokom na trpezi u čistoj kuhinji – ovde su dekonstruisane pomoću par rečenica. Pisac je idealno prizvao jedan kliše kako bi pokazao velike razlike između stvarnosti i njene reprezentacije. Prizor ovako paradoksalne prirode može da nam izmami sarkastični osmeh, s obzirom na to da žena tera svog ljubavnika da sredi mesto porodičnog okupljanja, kako bi ona mogla na propisan način da dočeka svog muža i uskladi se sa zahtevima socijalne sredine i normama koje ista nameće.

Pored Kloda, kao što je već napomenuto, čak i beba Hamlet Trudi izlaže kritici pošto se ne uklapa u predstavu brižne majke, što brojni odlomci iz dela otkrivaju:

Voleo bih da verujem da je svrha njenog boravka na ovoj terasi to da prikupi što više vitamina D, za brži rast mojih kostiju, da je radio isključila kako bih ja mogao na miru da razmišljam o svom postojanju, a da to što rukom miluje mesto gde ona misli da mi je glava predstavlja izraz nežnosti. Ali moguće je, isto tako, da ona samo hoće da pocrni i

da joj je previše vruće da bi slušala radio-dramu o mogulskom caru Aurangzebu, te da samo vrhovima prstiju pokušava koliko-toliko da ublaži nelagodu koja prati poodmaklu trudnoću. Ukratko, nisam siguran u njenu ljubav. (Makjuan 2018: 39)

Čitaoci praktično dele ovo mišljenje sa bebom Hamletom. U većini slučajeva se Trudi zaista ponaša kao da nije trudna. Ona ugađa sebi na različite načine pomoću raznih elemenata popularne kulture – Trudi pronalazi zadovoljstvo u tome što nosi odeću u kojoj je *njoj* udobno, kao i u kojoj se oseća poželjno i izazovno, zatim uživa u dobroj čaši (ili pak nekoliko njih) vina dok se sunča na balkonu Džonove biblioteke. Ne mareći za konvencionalne predstave jedne trudnice, ona nastavlja da hedonistički uživa u konzmiranju proizvoda sveta današnjice, gradeći sebi zaseban identitet preko stila odevanja i poruka koje, samim tim, šalje: „Trudi je bosa, na sebi ima gornji deo bikinija i pantalonice od džinsa u kojima za mene jedva da ima mesta. Nosi naočare za sunce s roze ramom, u obliku srca – i slamnati šešir na glavi. Znam to zato što ju je moj stric – moj *stric!* – zvao telefonom i pitao je šta ima na sebi. I ona mu je, zavodljivim tonom, ispričala“ (Makjuan 2018: 38; Srećković 2020: 303). Pre nego što se osvrnemo na erotizovani Trudin izgled (vruće pantalone i ružičaste srcolike naočare), potrebno je da analizi podvrgnemo činjenicu da ona zavodljivo razgovara sa Hamletovim stricem, a ne ocem – što svedoči o ozbiljnom narušavanju (i urušavanju) institucije braka; Trudi je ušla u deveti mesec trudnoće, nije još vek ni donela Hamleta na svet, a čitaoci se bave tumačenjem trougla Klod – Trudi – Džon. Postmoderna popularna kultura ovde igra svoju značajnu ulogu, pošto omogućava interesantan pristup datoj temi – prepoznavanje određenih motiva i mitova je od izuzetne važnosti pošto je njihova svrha da informišu pojedinca o prihvatljivom društvenom ponašanju, čime se doprinosi uređenom društvenom poretku, ali i da istaknu negativnu konotaciju određenih društvenih grupa i problema, dok ‘beleže’ aktuelnu društvenu situaciju koju istraživači mogu bliže da sagledaju (Reid 2008: 80).

Preljuba svakako nije pojam novijeg datuma, itekako postoji od davnina – Ružmon (2011: 18) preljubu uvezuje sa strašću, a strast upravo sa mitom, koji svoje začetke u tom „strogom značenju reči“ ima još u XII veku. Mit je eliti datog perioda, koja je „ulagala silne napore da uspostavi i održi društveni i moralni poredak“ svog doba, poslužio kao način „da [se] „obuzda“ ispoljavanje rušilačkog nagona“ i da se prva kriza braka reši na jedan prihvatljiv način – pomirenje je nađeno u *Romanu o Tristanu* (odnosno, uopšteno govoreći, u mitu o Tristanu i Izoldi), koji je donekle uspeo da „strast postavi u okvir u kojem je ona mogla da se izrazi i nađe simboličko zadovoljenje“ (*ibid.*). Savremena kriza braka – Britanija ima najveću stopu razvoda u Evropi sa 38% razvedenih brakova – pojašnjava se činjenicom da su strast i brak u suštini (i dan-danas) nespojivi; njihova polazišta i ishodišta se razlikuju, a iz činjenice da zajedno postoje u našim životima nastaju mnogi nerešivi problemi (McDowall 1999: 91, Srećković 2017a: 166). Ružmon (2011: 215) zaključuje da je strast „najveće iskušenje koje svaki čovek jednom treba da doživi“, kao i da su pun život osetili „samo oni koji su „kroz to prošli““. Uzimajući u obzir sve prethodno navedeno, može se zaključiti da nam pojavljivanje mita u aktuelnom romanu samo ukazuje na

postojanje društvene krize, a da ostaje na svakom čitaocu, zahvaljujući postmodernoj popularnoj kulturi, kako će taj mit tumačiti i kakav će to dalje uticaj imati na njegovo funkcionisanje u svetu svakodnevice; kada se jednom sagledaju uzrok i, što je još bitnije, posledice, pojedinac dobija upozorenje za svoje dalje (ne)činjenje. Dovoljno je da pogleda Makjuanove negativce iz naslova odeljka.

Trudi oživljava Izoldu pred našim očima – brak kao „društvena institucija koju odlikuje *stabilnost*“ joj ne odgovara, praktično joj je dosadan; i kod nje postoji svest da strast donosi nesreću, ali predoseća „da bi ta nesreća bila lepša i „življa“ od normalnog života, i zanosnija od [njene] [...] „sitne sreće““ (Ružmon 2011: 217). Zato se, najverovatnije, i upušta u odnos sa bratom njenog muža. Kanabe i kožna fotelja iza njenih leđa, koje Makjuan idealno stavlja u roman, prizivaju Frojdovu psihoanalizu u priču, pošto priziva sliku Trudi koja tu sedi – scena koja je u velikoj meri erotizovana i ispunjena nabojem: „Ona sedi u velikoj kožnoj fotelji donetoj iz Frojdovog Beča. Savitljive, nage noge delimično je, lepo za oko, podvila pod sebe. Jednom rukom nalaktila se na naslon fotelje [...] Pozno je popodne, vrućina je, [...] čuje se prijatan bruj saobraćaja [...] donja sna kao da joj je otežala. Ona je oblizje savršenim jezikom. Nekoliko plavih uvojaka rasulo joj se po vratu. Pamučna haljina koju nosi, komotno skrojena, da mogu ja lepo da stanem, bledozelene je boje, svetlija od njenih očiju“ (Makjuan 2018: 22). Neizostavno se mora zapaziti da Eros vlada Trudinim životom više nego Agape pa, želeći da zadovolji svoje urođene nagone, ona koristi savremene komoditete ne bi li sebe učinila erotičnijom i privlačnijom svom ljubavniku (Žiropađa, Miočinović 2007: 51). Kada se pročitaju ovaj, kao i ceo prethodno citirani odlomak *Orahove ljuške*, gde Trudi pleni nekom ‘nevinom’ lepotom, Hamletova majka se doživljava kao otelovljenje Lolite, Humbertova nimfa (samo što ovog puta zaista imamo dva Humberta). Pojedini kritičari je ovde sagledavaju iz novog, kako bi oni to rekli, perverzno ugla posmatranja, po kome je ona nemoralna, a isti taj nemoral uspeva da širi i na svoju okolinu: „Mlada žena, trbuha i dojki nabreklih do tačke pucanja, [...] trudn[a] dvadesetosmogodišnjakinj[a], k[oja] mladalački sedi (insistiram na prilogu *mladalački*) s druge strane stola, plavokosa, s pletenicama poput neke saksonske ratnice, lepa izvan moći poimanja, vitka (izuzme li se moje prisustvo), gotovo naga, od sunca lako opaljenih nadlaktica“ (Clanchy 2016; Makjuan 2018: 54, 57). S obzirom na veliki broj sličnih opisa, definitivno se može zaključiti da Trudi želi da se oseća poželjno i zavodljivo, pa samim tim cela scena odiše erotikom, odnosno erotskom prekomernošću sa svrhom kultivisanja samog uživanja – dva osnovna tipa erotomanije i jesu sladostrašće i razvrat, gde prvi predstavlja opojnu igru koja u sebi nagomilava energiju želje, dok je razvrat prazni, pri čemu više podseća na smrtni koštac (Epštejn 2009: 126, 130). Telefonskim razgovorom, u kome Trudi otkriva šta nosi na sebi, se Klodova želja samo pojačava; sladostrašće nadjačava čak i njenu poodmaklu trudnoću. I dok Trudi sa jedne strane nalazi zadovoljstvo u stvaranju sopstvenih značenja, kritičari polako sklapaju sve elemente koji pokazuju njen potpuni identitet. Onog trenutka kada se ispoljio njen drugi nagon (smrti - Tanatos), Trudi više ne širi oko sebe erotizujuću sliku nedostižne, nevine i naivne nimfe, već svojom odećom želi da se opere od greha i pokaže čistotu misli i savesti, ali i da ponovo uspostavi određeni vid kontrole nad svojim životom: „Trudi se već spremila, uplela kike, okupana, presvkla već,

nova haljina, cipele umesto sandala, malčice parfema. Preuzima glavnu reč“ (Makjuan 2018: 137-138).

Mora da se napomene da postoji i određeni broj onih kritičara koji su primetili pojedine antagonizme u Trudinom opisu. Mnogima deluje kao da nije u potpunosti sastavni deo savremenog sveta – žena koja je rođena osamdesetih godina XX veka, a koja nikada nije razmišljala o zaposlenju ili čula za svakodnevni seksizam, koja će pre pozvati Kloda telefonom nego mu poslati tekstualnu poruku, koja ne koristi internet za društvene mreže ili ‘Google’ pretrage; da nije bežičnih slušalica ili podkasta, praktično se ne bi osetile njene veze sa XXI vekom (Srećković 2020: 303, 304). Zato i *jeste* zanimljiva za analizu.

„KO JE TAJ KLOD, taj prevarant koji se umigoljio između moje porodice i mojih nada? Čuo sam jednom i upamtio: *tupoglavi prostak*“ (Makjuan 2018: 27). Ovom rečenicom upoznajemo đavolastog mlađeg brata, građevinskog preduzimača, koga nam elementi popularne kulture ubrzo opisuju kao prilično uobraženu, taštu i plitkoumnu osobu, koja pritom mari isključivo za materijalne stvari koje mu daju (posebnu) moć i grade identitet (koji se njemu dopada):

[O]n je tup do genijalnosti, bljutav nezamislivo, a banalnost njegova tako je minuciozno izlivena, kao arabeske na Plavoj džamiji. Eto nama čoveka koji povazan zvižduće, i to ne neke pesme, nego televizijske džinglove, melodije za mobilni, [...] koji intimne delove tela pere iznad lavaboa nad kojim se moja majka umiva. Koji se razume samo u odeću i automobile. I koji nam je sto puta pričao da nikad on, je li, ne bi vozio ta i ta kola, ili onaj hibrid, ili... ili... I da kupuje samo odela u, da, da, Ulici Mejfer, ne taj broj, ovaj broj, da, a košulje drugde, a čarape... ovaj... ne može da se seti. Kad bi samo... ali. Samo on valjda rečenice završava sa „ali“. (Makjuan 2018: 27, 28)

I dok Trudi uspeva da naruši kliše o ženama „kao osećajnim i romantičnim, i okrenutim porodici“, čime se razotkriva jaz koji postoji između ideologije patrijarhalnog kapitalizma i svakodnevnog iskstva, sa druge strane Klod se maltene idealno uklapa u kliše o muškarcima kao „aljkavim, sebičnim grubijanima“ (Fisk 2001: 138). Dovoljno je da se pogleda njegova upotreba lavaboa ili suženi dijapazon tema za razgovor. Naš moderni Hamlet nastavlja: „Jer, Klod je čovek koji voli da se ponavlja. Čovek rifova, da se gitarski izrazim. Kad se rukuje s nekim nepoznatim – dvaput sam to čuo – on će reći: „Klod, kao Debisi.“ A ne da greši... Ovaj Klod je, naime, građevinski preduzimač koji ništa ne komponuje, koji ništa ne ume da smisli. [...] Kad njegova misao i drugi put prostruji kroz vazduh – i to je sastavni deo njegovog užitka“ (Makjuan 2018: 13). Očigledno je da Klod mari isključivo za sebe i svoje blagostanje zbog čega i ne može u potpunosti da se uklopi u mit o Tristanu i Izoldi; nedostaje mu viteški momenat koji Tristan nosi u sebi bez obzira na izdaju

koju je počinio prema kralju od Kornvola. Tristan čak ima i pokušaj iskupljenja, dok Klodova ljubomora, koja je izgleda trajala celog života, doseže neslućene granice: „Ja sam tri godine mlađi. On je bio dobar svemu. U sportu, u školi, s devojkama. Na mene je gledao kao na jednu nebitnu krastu. Kad sam odrastao, uradio sam ono jedino što on nije umeo. Zaradio pare“ (Makjuan 2018: 183). To mu je dalo bolju poziciju u društvu i, osećajući nadmoć nad Džonom, Klod je doneo odluku da mu postepeno oduzme sve – njegovu suprugu, nerođeno dete, kuću, pa čak i život (Srećković 2020: 306). Trudina sličnost sa Izoldom mu samo daje veću snagu da u ovome istraje – Izolda predstavlja nešto strano, odnosno predstavlja „sve ono što je uvek neuhvatljivo, prolazno i maltene neprijateljsko u nekom biću, kao ono što mami i budi požudu, prijatnije od svega što čovek, zanet mitom, nosi u srcu. Ona [Izolda] je žena-od-koje-smo-rastavljeni: gubimo je čim je imamo“ (Ružmon 2011: 219). Klodu (pa i samoj Trudi povratno), nakon (javno) ostvarene veze, ponovo fali neka ‘prepreka’ koja će pojačati želje i uzburkati nagone; dok se to ne desi, dok ne nađu novi izvor uzbuđenja, krevet i dušek, kao elementi postmoderne popularne kulture, otkrivaju intimu datih preljubnika kojoj nedostaje nežnost, privrženost, strast, o ljubavi i da se ne priča: „Od njenih kolena ulubio se nevernički madrac na kojem je donedavno ležao moj otac. [...] Klod ulazi. [...] ali nema poljubaca, nema diranja i maženja, ni šapata ni obećanja, ni blagotvornog liskanja ni razigranih maštarija. Samo škripi krevet, sve brže i brže, dok majka konačno ne zauzme svoje mesto na zidu smrti i ne počne da vrišti. [...] Izlazi Klod“ (Makjuan 2018: 29, 30). Scena je toliko bezbojna, lišena bilo kakvog erotskog momenta, ali za novo uzbuđenje, potrebno je počinuti nešto što će mimo moralne (već je imao odnose sa trudnom ženom svog rođenog brata), izazvati i fizičku jezu.

Korak koji će Klod načiniti, obeležiće ga kao tipičnog Sadovog junaka, koji vrhunsko zadovoljstvo pronalazi u zločinu, odnosno u nekom negativnom moralnom činu (Čolović 1990: 28). Ponovo se vraćamo na Eros, ali ovog puta mu pridružujemo Tanatos, pošto čovekova svest o njegovoj smrtnosti dovodi do pojačavanja i nagomilavanja erotske želje, koji dalje vodi grčevitom spajanju dva tela usled potrebe da se te osobe osete živima (Srećković 2017a: 175). Prvi razvrat se odigrava nakon što saučesnici u zlodelu ispraćaju Džona sa antifrizom sipanim u piće: „Ulazimo u kuću [...] Ne vraćamo se u kuhinju, već krećemo uza stepenice. Tišina vlada, ali kakva tišina – gusta kao pavlaka; na osnovu toga mora se zaključiti da nas ka spavaćoj sobi vuče nešto kudikamo jače od pukog zamora i pića. [...] eto Trudi u spavaćoj sobi; već je počelo. Klod čuči kraj moje majke, moguće je da je već go. Čujem njegov dah na majčinom vratu. Razodeva je, spreman da se uspe na dotle nedostignut vrhunac čulne velikodušnosti“ (Makjuan 2018: 109). Potvrdu o Džonovoj smrti dobijaju od medija i sada, svesni zločina koji su počinili, Trudi i Kloda uzbuđuje prestup koji su počinili (i nastavljaju da čine) u okviru oblasti moralnih i religijskih vrednosti; pritom se još snažnije sjedinjuju i utiskuju jedno u drugo, pošto jači podsetnik od ovog o svojoj smrtnosti nisu mogli imati: „On je mrtav. *Mrtav!* [...] Svakog minuta u svetu umre sto pet ljudi. Još malo pa dvoje u sekundi. [...] Prišao joj je blizu, uhvatio rukom za nadlakticu, šapuće joj na uvo [...] uzбудila ga je. [...] On ju je već odvuкао do kreveta, izuo joj sandale, skinuo pamučnu letnju haljinu i opet je nazvao svojim mišem, mada sad samo jedanput. [...]

ona se okrenula na leđa [...] i sad je – madrac mi to govori – spreman da se, s onom telesinom, spusti na mene“ (Makjuan 2018: 130, 131, 132). Bez Džona na putu, Klod oseća moć, on je kralj zamka koji vuče sve konce, koji je (kako se čini) izmanipulisao svim ostalim junacima zarad svoje dobrobiti – on je „vlasnik svog zločina. To vam je renesansni čovek, Makijaveli, pripadnik stare zlikovačke škole koji veruje da može da se izvuče s ubistvom“ (Makjuan 2018: 153). Makijavelizam se i smatra jednom od inherentnih odlika antiheroja, pored narcisoidnosti i psihopatije i, mada su počele da se pojavljuju studije koje su uspele da pokažu da ove karakteristike ne moraju da budu označene kao nužno negativne u surovim i nestabilnim uslovima sveta današnjice, kod Kloda su ipak pokazatelj odsustva moralnih vrednosti i (u osnovi) lošeg karaktera; on nije ni Džejms Bond, niti Gregori Haus već, kako beba Hamlet reče, jedan „*tupoglavi prostak*“ (Jonason et al. 2012: 194, 195, 197; Makjuan 2018: 27).

6.1.3. (Kralj) Džon (od modernog Elsinora)

Sada, Hamlete, počuj me: glas su bili pustili kako je zmija mene ujela [...] i bestidno je obmanuto svako uvo u Danskoj ovom izmislicom o načinu i toku mog skončanja; al' ti, moj plemeniti mladiću, znaj da ta zmija, koja žalac svoj u život oca tvoga zabode, njegovu krunu nosi sad. [...] Jest, o, jest, ta rodoskrvna, preljubnička zver mađijom uma, darom izdajice – [...] pridobi volju moje kraljice, naoko tako čestite, za sramnu pohotu svoju. [...] od mene se otpaditi, u kojeg istinska tol'ko ljubav beše [...] pa da tako do te ništarije se unizi, koji je, kad se sa mnom poredi, po darovima svojim prirodnim sirotinjica! (Šekspir 2004: 49, 50)

Za razliku od brata koji se pokazao kao pohlepni, površni materijalista, koga isključivo interesuje sopstvena dobrobit i visoka pozicija u društvu, Džon ispoljava osobine koje su suštinski suprotne navedenim. Mi imamo dva veća susreta sa njim (prvi put za života, a kasnije imamo priliku da vidimo samo njegov duh), gde nam upravo elementi popularne kulture pomažu da dobijemo sliku o njegovoj ličnosti, odnosno identitetu, položaju u društvu i međuljudskim odnosima. Jedna velika kritika koja se može uputiti društvu kao celini jeste Džonov neuspeh, a Klodov uspeh u životu; deluje kao da se u današnjem svetu cene potpuno pogrešne odlike (ličnosti) (Srećković 2020: 305). Za razliku od sadističke prirode prethodno opisanog Makijaveliste, Džonu je od samog početka istaknuta romantična crta, pošto on zadovoljstvo i radost pronalazi u malim stvarima, poput pisanja pesama ili kupovine slatkiša svojoj trudnoj ženi: „Ponekad donese majci karamele koje nabavlja na njemu najdražem mestu u Ulici Džad. Slab je na te lepljive slatkiše koji bi, valjda, trebalo da mu produže život. [...] [On] je vlasnik i direktor osiromašene izdavačke kuće [...] [koji] živi za poeziju, i dalje je recituje mojoj majci, predaje poeziju, radi recenzije, pomaže mladim pesnicima, [...] govori o poeziji na radiju. [...] Što se novca tiče, ima ga manje od Trudi i mnogo, mnogo manje od Kloda“ (Makjuan 2018: 18, 19). Šteta je zapaziti da ovaj vid umetnosti nije više cenjen, kao i da Džonov trud da radi na duhovnom uzdizanju društva ne dobija priznanje koje zaslužuje; umesto toga,

njegova dobroćudna priroda ga je dovela do toga da upravlja izdavačkom kućom koja je još malo pa pred bankrotom, kao i da živi u iznajmljenom prostoru, daleko od svog porodičnog doma i porodice, pri čemu (povrh svega) mora da trpi Klodovu i Trudinu aferu. Džonov i Klodov susret u tom iznajmljenom prostoru u Šordiču samo ističe njihovu dijametralnu suprotnost; Klod oseća nadmoć koju mu daje novac i njime želi da stavi Džona pod svoju kontrolu; ali starijeg brata takvi momenti ni najmanje ne zanimaju:

Novac je između njih dvojice, na stolu, pet hiljada u štokavim pedeseticama, pet gomila crveno ispisane hartije koja zaudara. I s jedne i s druge strane neuredno su naslagane knjige poezije i rukopisi, ima tu naoštrenih olovaka, dve staklene pepeljare, pune do vrha, boca viskija, finog skoča *tomintula* – u boci ostalo pića za još dva-tri centimetra otprilike – zatim jedna kristalna visoka čaša, mrtva muva u njoj, nekoliko aspirina na neupotrebljenoj maramici. Prljavi tragovi poštenog, mukotrpnog rada. (Makjuan 2018: 43)

Prava umetnička duša je prikazana pred našim očima – tačno može da se zamisli kako sa cigaretom u jednoj i olovkom u drugoj ruci izgara do ranih jutarnjih, ili kasnih večernjih sati, pokušavajući da doprinese društvu na svoj način i učini svet (koliko-toliko) boljim mestom. Višak poverenja koji Džon ima u ljude, kao i sklonost ka opraštanju, kako se pokazalo, nisu mu doneli dobro u posrnulom i mračnom svetu iskrivljenog seta vrednosti – ishod jeste ekstreman, ali je možda neophodan ne bi li se došlo do shvatanja da je za opstanak potrebna dobra obazrivost, kao i promišljenost. Nedostatak istih je (kralja) Džona koštala života, tako da je naš naredni susret zapravo sa njegovim duhom: „Koraci na stepeništu. [...] Trudi i Klod vide crne kožne cipele, a onda kaiš, košulju uflekanu povraćkom, a onda užasan izraz lica [...] Moj otac nosi odeću u kojoj je umro. [...] on sad ide pravo prema nama. [...] Bezmesna šaka steže mog strica oko vrata. Majka ne stiže čak ni da vrisne. [...] Klod pada na kolena, [...] uzalud se hvata za bratovljevku ruku. [...] A onda više nije živ. [...] sad privlači sebi svoju ženu [...] Taj trenutak će je progoniti do sudnjega časa. A on je, potpuno ravnodušan, pušta, i vraća se putem kojim je i došao“ (Makjuan 2018: 191, 192, 193). Prizor nalikuje kao da je smrt došla po svoje, pošto je Džonov duh sav odeven u crno; međutim, ovo zadovoljenje pravde je samo Hamletova fantazijija – jedino država ima legitimitet nad nasiljem, kako je na više mesta u romanu i napomenuto. Interesantno je, doduše, da je i četiri veka kasnije, žena amnestirana od zločina, iako je Trudi (za razliku od Gertrude svojevremeno) itekako bila umešana u smrt svog muža – kobna ljubav i strast pokazuju da su evoluirale i poprimile nove razmere u XXI veku.

... ne prljaj dušu svoju, ne smišljaj ništa u srcu protiv svoje majke; ostavi nju nebesima i trnju koje u njene grudi usadi se: nek ono žiži nju i bude je. Sad zbogom neodložno! Vidi se

po svicu da je jutro blizu već; tobožnji njegov žar već bleđi. Zbogom! Zbogom! Na mene misli, Hamlete. (Odlazi.) (Šekspir 2004: 51, 52)

6.2. Savremeni Elsinor – odraz stanja jedne porodice i samog društva

Sve srećne porodice liče jedna na drugu, svaka nesrećna porodica nesrećna je na svoj način.

(Tolstoj 2020: 33)

Na pomen reči dom, različite asocijacije i slike, koje su nam urezane u svest, mogu da naviru i da se pojave pred našim očima. Tako se možemo setiti *Čarobnjaka iz Oza* i Doroti, koja lupkajući cipelicama izgovara čuveno *'There's no place like home!'* ili idioma *'Home, sweet home!'* koji je ušao u rečnike i upotrebu zahvaljujući popularnoj pesmi, koja je nastala udruženim radom dve osobe sa obe strane okeana – Bišopa (Sir Henry Rowley Bishop) i Pejna (J.H. Payne).¹⁸ Što se teoretičara popularne kulture tiče, oni se bave izučavanjem slika – kako doma, tako i porodice koja u njemu živi – koje nam vladajuća ideologija prodaje zajedno sa setovima vrednosti i normama, koje bi trebalo poštovati. Po svemu tome, porodica predstavlja jednu izuzetno značajnu instituciju po održanje države, pri čemu se doživljava kao stub nacije; na ovaj način država uspeva da održi *status quo*, pošto se usmerava socijalizacija dece u (buduću) prihvatljivu društvenu strukturu (Williamson 1986: 115). Poput reklamnih agencija, sile odozgo nastoje da nam predoče sliku porodičnog života, ispunjenog zadovoljstvom i slobodnim vremenom, koji (naravno) predstavlja ispunjenje naših želja, jer u suprotnom, ako se ovo ne postigne, može doći do nastanka društvenog haosa; u svemu tome, dom igra izuzetno važnu ulogu, pošto je tu da nam podari i obezbedi (nezamenljivi) osećaj pripadanja (Williamson 1986: 116, 206).

Za trenutno poglavlje i analizu koja sledi, sve ove predstave su od velikog značaja, pošto će svako odstupanje od uvrežene predstave i dominantne ideologije pokazati pravo stanje stvari društvu, kao i savremenih tendencija. Elsinor iz Šekspirove vizije je predstavljao dom jedne kraljevske porodice, koji je utoliko trebalo da bude jači, poput nekog utvrđenja, na kraju se urušava usled nedostatka tog ključnog nosećeg stuba – porodice. Daleko od porodičnog ideala i ispunjenja skrivenih želja, Hamletova porodica je puna izdaje, obmane, osvete, kovanja zlih planova i ubistava – jednom rečju tragedija, koja oživljava pred našim očima na sam pomen reči Elsinor.

¹⁸ „Home sweet home“. Oxford Learner's Dictionaries, Dostupno preko: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/home-sweet-home>. (datum pristupa: 10.03.2022.)

Makjuanov odabir da smesti jednu porodicu XXI veka u savremeni Elsinor, već nas na samom početku navodi da iznosimo pretpostavke o samoj radnji i postavimo niz pitanja vezanih za ugrađivanje ove slike u savremeno doba. Kako bi se otkrila sva značenja koja su puštena u opticaj sa Makjuanovom *Orahovom ljuskom*, da pođemo od prvog opisa sa kojim se čitaoci susreću. Naš moderni kraljević Hamlet provodi svoje dane živeći u porodičnoj vili od 560 kvadrata, čija je vrednost procenjena na sedam miliona funti:

[...] kuća u kojoj živi moja majka, i ja u njoj, kuća u koju Klod navraća noću, sagrađena je u džordžijanskom stilu na dičnom Hamilton Terasu, i tu je moj otac proveo detinjstvo. U poznim dvadesetim, [...] a nedugo pošto se oženio mojom majkom, nasledio je porodičnu vilu. [...] Svi raspoloživi izvori saglasni su u jednom: ta kuća je prljava. Kliše: sve se ljušti, sve se kruni, oronulo sve. Zimi se ponekad dešavalo da se zavese slede i ukrute od mraza; [...] Ali gle sad, [...] čak i u ovako trulom stanju, za tih mučnih 560 kvadrata dobićete sedam miliona funti. (Makjuan 2018: 19-20)

Sam uvodni deo deluje kao da imamo obećani luksuz i prestiž. Već je nekoliko puta kroz istraživački rad istaknuto da džordžijanski tip gradnje odiše simetrijom i harmonijom, pri čemu su prostorije unutar takvih zdanja prostrane i osvetljene, pa se samim tim preporučuju za porodičan život. Pritom, čim je Makjuan upotrebio pridev dičan kako bi opisao kraj u kome se kuća nalazi, jasno je da imamo posla sa bogatijim delom Londona, koji ima neku svoju istoriju i tradiciju. Međutim, brzo bivamo sasečeni podatkom da je ova vila izdašnjog prostora u oronulom stanju, što za početak treba da nas uputi da ovaj dom nije baš idiličan, kako njegova spoljašnjost obećava. Stiče se utisak da je porodica disfunkcionalna, jer bi uspeli u tome da opreme, ili renoviraju i srede, barem jedan segmenat kuće kako bi Hamletovi roditelji mogli da uživaju u pripremama za dolazak bebe, kao i radostima koje trudnoća sa sobom nosi. Umesto toga, zatičemo prljavšinu, zidove koji se ljušte i krune, oronulost i zapuštenost svake vrste, koje kao da predskazuju neka loša dešavanja, tamu koja se nadvila nad ovaj dom, kao i nad našeg mladog 'kraljevića'.

Način na koji Makjuan postavlja scenu za nas, ukazuje da će se Hamletova tragedija po svemu sudeći ponovo odviti pred našim očima. I dalje želja za moći, prevlasti, da ne isključimo i novcem i posedovanjem, pokazuju ogromnu snagu da unište institucije porodice i doma, čak i nakon toliko vremena od kada je Šekspir živeo i stvarao. Tama, koja je bila pristna kroz celo originalno delo, u *Orahovoj ljusci* je postajala sve gušća i mračnija dok nije nastupio klimaks priče i smrt 'kralja' ovog propalog zdanja. Gomilanje otpada proizvoda savremenog društva po nekadašnjem sjaju džordžijanske vile, samo ukazuje na činjenicu da se neke stvari bespovratno gube, kao i da je teško vratiti u prvobitno stanje nešto što je u toj meri uveliko narušeno: „Te praznine i pukotine pokrivaju plastične kese pune praznih boca i

istrulele hrane. Sadržaj ovih kesa rasipa se po podu, kao svojevrsan grb prljavštine koja u ovoj kući vlada: opušci i pepeo iz istreslih piksli, papirni tanjiri s gnusnim flekama od kečapa, sparušene kesice s čajem [...] Iako su dani vreli, ja sam od tog vonja dobro zaštićen. Majka se na smrad žali gotovo svakodnevno [...] To je, uostalom, samo jedan od aspekata propadanja ovog domaćinstva“ (Makjuan 2018: 25). Sve što vidimo u ovom odlomku – opušci, pepeo, papirni tanjiri na kojima trule ostaci hrane – ujedno oslikava i moralno posrnuće i propadanje ukućana. Makjuan će nastaviti da upotrebljava brojne elemente popularne kulture na više stranica romana; oni će se naći u svakoj prostoriji kuće, svakom kutku. Piščeva prekomerna potreba takvih elemenata će pomoći u slanju jasne poruke da treba obrati pažnju na bogatu semiozu koju sa sobom nose.

Od hodnika dospevamo do spavaće sobe, koja umesto da gosti buduće roditelje našeg nesvakidašnjeg naratora, predstavlja kutak u kome se odvijaju blud i nemoral preljubnice i njenog ljubavnika, koji je ni manje ni više nego stric nerođene bebe; zato je i sve rastureno i ‘uprljano’ baš kao i brak Trudi i Džona: „Tetura se kroz spavaću sobu, ostavlja, moguće, trag za sobom na nečemu za šta već i ja znam da je prljav, nekad davno beli tepih, po kojem sad razbacane leže odeća, obuća i koferi koji su ostali napola raspakovani još iz vremena kad mene ovde nije bilo“ (Makjuan 2018: 46). Bela boja, koja je oduvek bila simbol čistote i nevinosti, je (reklo bi se) namerno upotrebljena za tepih u ovoj (sada izdajničkoj) sobi.

Čak i kuhinja koja bi trebalo da predstavlja mesto gde će se svi članovi porodice okupljati, ne bi li spremali porodične obroke, odakle će se širiti prijatni mirisi i svi oni slatki zvuci koji odaju toplinu porodičnog doma. Umesto postavljene trpeze i ugodnosti za sva čula, savremeni Hamlet kaže: „Zajedno sad silazimo, hramljemo, u memljivu kuhinju, gde se, u polumraku koji još malo pa uspeva da sakrije svu štroku od pogleda, Trudi naginje nad slavinu i dugo pije hladnu vodu. [...] Prilazimo frižideru i ona sad, [...] gleda šta ima unutra. [...] Na donjoj polici, nešto što je nekad bilo živo, a sad je ugnjilo, kao da se mrda u papirnoj kesi“ (Makjuan 2018: 52). Trudi i Klod su, uzimajući u obzir sve navedene elemente postmoderne popularne kulture, toliko posrnuli da nema dalje. A, možda i ima?

Prah od gipsa, miris smrti [...] Na spratu iznad, kupatilo i spavaća soba, haos intimne sorte, krevet kao poprište požude i prekinutog sna, po podu razbacana i nagomilana Trudina odeća, a i u kupatilu ista slika, s kutijicama bez poklopca, raznim mastima i prljavim vešom. Pitam se šta li taj nered govori sumnjičavim očima. Ne može on biti moralno neutralan. Prezir prema predmetima, prema redu, nečistoća – moraju biti u nekom dosluhu s prezrivošću odnosom prema zakonima, vrednostima, prema životu kao takvom. Šta je jedan zločinac ako ne duh kojim vlada nered? (Makjuan 2018: 185)

Ovaj odlomak iz *Orahove ljuske* nudi mnogo toga za analizu. Za razliku od težišta postmoderne popularne kulture koja ljudima pruža način da se odupru vladajućoj ideologiji i stvore neka svoja značenja i zadovoljstva unutar takvog sistema, ne bi li privremeno došlo do preraspodele moći i osnaživanja podređene strukture društva. Ceo izdvojeni pasus ne može da se označi ni kao vid pobune, niti kao kreiranje vlastitog identiteta i popularnog značenja – ova snažna, šokantna slika nam služi kao merilo ili okvir na osnovu koga ćemo moći da konstruišemo kako kolektivne, tako i pojedinačne identitete naših junaka, sve ono što je ostalo skriveno tokom analize pređašnjih proizvoda kapitalističkog društva (Strinati 2004: 227). Ova hladna i mračna kuća nas navodi da Trudi i Kloda podvrgnemo negativnom sudu i analizi. Savremeni Elsinor podseća na sve, osim na topao porodični dom, koga srećni roditelji opremaju za rođenje njihovog deteta; sam (nerođeni) Hamlet kaže: „nisu obavljene nikakve pripreme za moj dolazak, niti je odeća kupljena, nit nameštaj, ni traga ni glasa od prinudnog svijanja gnezda. Nijednom nisam, bar da znam, bio u nekoj kupovini sa svojom majkom. Budućnost ispunjena ljubavlju puka je maštarija“ (Makjuan 2018: 137). Svi navedeni opisi evidentno svedoče o narušenim porodičnim odnosima, disfunkcionalnom braku i rasturenom (porodičnom) domu, kao i neprikladnosti Trudine afere sa rođenim bratom njenog (zakonitog) supruga; povrh svega toga, čitaoci mogu da zapaze pojedince koji su u velikoj meri nezadovoljni svojim životima, kao i da su na granici da postanu destruktivni, kako po sebe, tako i njihovu okolinu – granica koju će Trudi i Klod svakako preći (Srećković 2020: 302). U svemu tome, ako se vratimo na početak ovog poglavlja i osnovne postavke i određenja doma i porodice, pošto se porodica posmatra kao osnovna jedinica i stub jednog društva, može da se zaključi da sa društvom današnjeg doba nešto neminovno nije kako treba, kao i da se moral ponovo nalazi na niskom nivou.

Makjuanov Elsinor je pobjegao svakoj predstavi doma; u njemu se nalaze (može se reći) uzurpatori, koji deluju kao da su otelovljenje svih ljudskih slabosti i mana; krećući se po ovoj kući (pošto nakon svih opisa ne možemo više da je nazivamo domom), lepljivi papirići, truli otpaci, razbijeno staklo, prljavština i buđ, nas samo upućuju na činjenicu da su Klod i Trudi krenuli na put bez povratka, gde je loš kraj zagarantovan. Granica se prelazi onog trenutka kada Klod izloži svoj plan da ubije rođenog brata, gde se pored svih etičkih i moralnih pitanja, jednom malom biću, još neformiranog identiteta, nameće dodatno pitanje šta činiti u takvoj situaciji, kao i opravdanost postojanja želje za osvetom i uzimanja pravde u svoje ruke u današnje vreme: „Ali seti se... Za šest meseci. U mojoj kući, sa sedam miliona u banci. A bebu smo već smestili negde. [...] I, kad to najzad stigne, njena odluka, zapovest koju će izgovoriti šapatom, izdajnički mrmor taj, ja imam utisak kao da je to iz mojih, još nevinih, usta izašlo. Njih dvoje se ljube, ponovo, i ona tu reč izgovara pravo u usta svog dragog. Bebinu prvu reč. – Otrov.“ (Makjuan 2018: 48, 49). I dok ova ledena pripovest polako „klizi ka svom grozomornom epilogu“, Elsinor ne samo da odražava trenutno duševno stanje i moralno posrnuće dva saučesnika u zločinu, već čak i njima služi kao mračni predskazatelj budućnosti, i to one budućnosti koje ih čeka. Međutim, Klod je toliko zaslepljen pohlepom, a Trudi ljubomorom, da ništa od toga ni ne primećuju: „Loše će se to završiti, a i ova kuća sluti tu propast. Usred leta, februarska mećava zanosi i lomi ledenice što vise sa okuka, kruni malter sa zabata,

kida crep [...] Sav se tresem. Ali tome neće biti kraja, ono loše što dolazi biće beskonačno, i u tom beskonačnom i sam loš kraj ličiće na blagoslov. Ništa neće biti prepušteno zaboravu, ništa neće biti sprano. Nečist ostaje na nevidljivim okukama, tamo gde ni vodoinstalater ne može da dopre“ (Makjuan 2018: 80-81). Pravda kad-tad dođe po svoje, i to (po svemu sudeći) kada je najmanje očekujemo.

Ovaj prostor se na više mesta u romanu pokazao kao odraz trenutnog stanja kulture i društva. Postavke (scenografije po kojoj se junaci kreću) su konstantno obavijene velom tame i zloslutno uzvraćaju pogled svom posmatraču:

Bezbedno smo sišli u prizemlje, promičemo kroz [...] zuj muva koje šestare nad smećem u hodniku. Za njih su te nabacane plastične kese kao luksuzne stambene zgrade s baštama na vrhu. Muve tu dolaze da pasu i povraćaju, kako im se prohte. Njihova karakteristična lenjost i nabreklost od hrane podseća na društvo jedinki koje se ležerno rekreiraju, koje imaju zajedničku svrhu i trpeljive su jedna prema drugoj. Ta pospana, beskičmena družina u saglasju je sa svetom, ona voli bogat život u svoj njegovoj truleži. Dok smo, s druge strane, mi niži oblik, pun strahova i u stalnom razdoru. (Makjuan 2018: 84-85)

Plastične kese za smeće kao element popularne kulture, udruženi sa muvama koje kruže oko otpada koji se raspada i nečistoća koja je prisutna u ovom odlomku, deluje kao da je u skladu sa (zlo)delima Trudi i Kloda, čija je iskvarenost tolika da se nalaze u podređenom položaju u odnosu na ovu pospanu, beskičmenu družinu. Neka vrsta neprirodne čistoće i mira, lišene prisustva pomenutih insekata koji se goste na truleži, osvanula je nakon potvrde o Džonovoj smrti. Ovaj pokušaj da se kuća opere od greha i da se u nju vrati određena vrsta reda i porodične rutine, zahvaljujući kojoj bi zaličila (makar i prividno) na dom, više deluje samo kao zatišje pred buru: „Ulazimo u čistu kuhinju, tim neprirodnim redom majka je sinoć odala poštu svom mužu. To je njena pogrebna oda. Sama akustika prostora izmenjena je, podne daske joj se više ne lepe za sandale. Muve su odletele na neka druga nebesa“ (Makjuan 2018: 168). Kuhinja kao simbolično jezgro kuće, odnosno doma, i mesto okupljanja članova osnovne jedinice društva sada kao da je u saglasju sa patrijarhalnim vrednostima (poznog) kapitalizma i to zahvaljujući ženi koja u svemu tome igra veliku ulogu, pošto obezbeđuje negu dvojici muškaraca u svom životu – sinu i mužu (Williamson 1986: 214). Ovaj mit koji se prodaje današnjem društvu, lako se dekonstruiše pravim stanjem stvari iz *Orahove ljuske* – dovoljno je reći da su u Trudinom životu bila prisutna trojica muškaraca, pre nego što je sa ljubavnikom donela odluku da ubije svog muža. Mada je primer suviše ekstreman, ali postavlja se pitanje nametanja nuklearne porodice kao ideala kome treba da težimo kao društvu. Ako je to zaista tako, odakle se onda pojavljuje toliko pokreta koji ističu vrednost i snagu pojedinca koji svoju vrednost može da stekne i kao individua. Rastrzana između dominantne predstave žene i njene stvarnosti, Trudi čini pogrešan

(radikalan) korak, umesto da pruža simboličan otpor sistemu koristeći sredstva koja su joj na raspolaganju unutar njega. Ovako, težeći da potisne svoj zločin i ponovo uspostavi neki društveno prihvatljivi identitet, ona se vraća u ulogu domaćice koja upravlja svojim domom i majke koja brižno iščekuje rođenje svog deteta.

No, njeno zavaravanje može da bude samo kratkotrajnog daha, s obzirom na to da Elsinor i nerođeni Hamlet ostaju (za sada nemi) svedoci svih počinjenih greha, kao i večiti podsetnik kako slučajno ne bi došlo do zaborava. Do tada, Trudi može da živi u zabludi sa svojim uspostavljenim novim-starim identitetom i (prividnom) harmonijom koja je ponovo zavladała savremenim Elsinorom, tom kućom džordžijanskog tipa gradnje koja emituje sliku porodičnog sklada: „Majka iz kredenca vadi limenu kutiju s mlevenom kafom i filter-papirom, pušta hladnu vodu, puni kafetijeru, uzima kašičicu. Šolje su uglavnom oprane. Ona uzima dve, stavlja ih na sto. Ima nekog patosa u toj porodičnoj rutini, u zvucima koji kućni predmeti proizvode kad dodiruju površine“ (Makjuan 2018: 169).

6.3. „U državi je danskoj nešto trulo“¹⁹ – vesti o mračnom svetu današnjice

...prva tuga, onda pravda, onda smisao. Ostalo je haos.

(Makjuan 2018: 203)

U današnje vreme, kultura se doživljava kao grupa tekstova slika i predstavljanja (stvarnosti), koje nova tehnologija u većoj meri donosi ljudima na globalnom nivou, i to naročito u televizijskom formatu; dok slušamo i gledamo vesti, kao i programe različitih vrsta mi stvaramo idealno tlo za proučavanje, pošto upravo odnos pojedinca i predmeta ili pogodnosti i pokreće samu analizu (McRobbie 2005: 36).

Dok naš nerođeni Hamlet proživljava pravu dramu na ličnom nivou, mi možemo da razmatramo njegov popularni konzumerizam dok on sluša vesti (o mračnom svetu današnjice, kako je navedeno u naslovu datog poglavlja). Kako se on postavlja prema dominantnim predstavama koje mu se šalju i da li dozvoljava da se pretvara u pasivnog potrošača vesti, kao što je Henri Peroun primetio u svom slučaju? Ili je, možda, izuzetno kritički nastrojen prema bilo kakvoj vrsti medija, poput Majkla Berda, koji je u *Solaru* odbio da bude 'Alisa u zemlji čuda'? Prateći razne vrste podkasta i vesti sa Hamletom, dobija se pravi uvid i u njegovu potrošačku prirodu, što je dodatno interesantno pošto, kao što su ranije analize pokazale, on još uvek nije potpuno formiranog identiteta, pošto čak ne zna ni kog je pola, a ni mi, sve do njegovog rođenja na poslednjih par stranica romana.

¹⁹ (Šekspir 2004: 47)

Ponovo se pojavljuju slične tendencije koje su bile prisutne i u prethodna dva romana; dominantne sile nastoje da putem medija izvrše indoktrinaciju vladajuće ideologije, kao i da prikazujući apokaliptične scenarije i navodeći mračne ishode, koriste strah ljudi ne bi li društvo uspeli da drže pod svojom kontrolom. Revolucionarna delovanja i pobune većih vrsta suzbijaju se propagiranjem poruke da samo jedinjenim i složnim delovanjem možemo da se borimo protiv (većeg) zajedničkog neprijatelja – lako ga je barem stvoriti, mediji su ipač čudo XXI veka. Iz tog razloga, brojni teoretičari ovog novog talasa, u čijoj srži je proučavanje postmoderne popularne kulture, zagovaraju naše aktivno stvaranje značenja u kontaktu sa proizvodima (poznog) kapitalizma, jer zaista se pokazuje da jedino na taj način zadržavamo kontrolu (i moć) u našim rukama, a pritom progresivno i postepeno utiremo put društvenim promenama.

Ne samo da je nešto 'trulo' u Hamletovom svetu, dok sa zebnjom u srcu sluša zle planove svog prevrtljivog i izdajničkog strica, kao i neverne majke; loša dešavanja se ne nadvijaju samo nad njegovo maleno kraljevstvo u kom je on sputan sve do svog rođenja, već i nad ceo svet. Jedan od elemenata popularne kulture je ponovo posrednik u Hamletovoj edukaciji – slušalice koje Trudi stavlja u uši i sama birajući način konzumiranja; ako već ne može da se distancira od svega što mediji plasiraju, barem može da nađe neko lično zadovoljstvo u svemu tome: „Gura slušalice u uši i predaje se čudesima interneta. Sluša šta joj naiđe. Ja sve pratim. [...] Budan sam, slušam, učim. Rano jutros, nepunih sat vremena pre nego što će svanuti, slušao sam o nekim težim stvarima nego obično. [...] O situaciji u svetu [...]: on[a] nije dobr[a]“ (Makjuan 2018: 31, 32).

Evropa [...] proživljava egzistencijalnu krizu, podeljena je i slaba [...]. Države domišljatost iskazuju stvarajući novo, sjajno oružje, globalne korporacije gledaju kako da izbegnu porez, a banke, vrline pune, kako da o Božić nakrkažu što više miliona. [...] Bliski istok je inkubator mogućeg svetskog rata. A vazda prigodni neprijatelj, Sjedinjene Države, teško da su uzdanica ovoga sveta [...]. Nervozni američki živalj, gojazan [...] prezire svoju vlast [...]. Afrika tek treba da izuči demokratski, [...] miran prenos vlasti. Afrička deca umiru, hiljade njih nedeljno, jer oskudevaju u najobičnijim stvarima – čistoj vodi, mrežama za komarce, jeftinim lekovima. Pa onda, [...] dosadne stare činjenice o promeni klime (Makjuan 2018: 32, 33).

Kao da se pred našim očima ponovo stvara slika table Monopola. Hamlet, koji još uvek nije ni rođen, upućen je u nepravednu i neravnomernu raspodelu svetskih dobara i resursa. Kapitalistički sistem se toliko duboko ukorenio da privilegovana malobrojna elita samo iznalazi nove načine da većava svoj profit, ne hajeci šta se na drugom kraju planete uopšte i dešava. Dok jedni ne znaju šta će sa svim luksuzom koji poseduju – nisu slučajno jedni do drugih smešteni slika gojaznih Amerikanaca i

siromašne afričke dece – drugi oskudevaju u osnovnim potrepštinama. Pritom, „[s]loboda govora više nije sloboda, liberalna demokratija više nije suđeno nam ishodište, roboti kradu radna mesta, lična sloboda u klinču je s bezbednošću, socijalizam je u nemilosti, kapitalizam je korumpiran, destruktivan i u nemilosti, a nikakve alternative na vidiku. [...] Ovo je sumrak drugog doba prosvetljenosti. Divni smo bili, da, ali sad smo osuđeni na propast. Dvadeset minuta. Klik“ (Makjuan 2018: 33). Istorija se ponavlja – postmodernizam ponovo dekonstruiše veliki narativ o napretku: dovoljno je da se postavi pitanje odakle toliki ratovi, ugnjetavanja i siromaštva ako je čovečanstvo doživelo napredak.

Problem leži u činjenici da je napredak o kome se govori vezan za naš način i stil života, zatim komoditete koji su nam na raspolaganju zahvaljujući industrijskoj proizvodnji, kao i savremenoj tehnologiji koja nam olakšava svakodnevno funkcionisanje. Ali, ljudi su u svojoj prirodi ostali praktično isti; zato izučavaoci prilika veliku nadu polažu u kulturu, i to pogotovo popularnu, pošto ona (jedina) pokazuje neki prihvatljiv izlaz iz (novog-starog) mračnog doba koje se nad nama nadvilo, a da ne dovede do nekih pogubnih posledica. Nerođeni Hamlet, koristeći elemente postmoderne popularne kulture, upravo prikazuje i sebi i nama konzumerizam, hedonizam i stil (života) ljudi XXI veka. Kao da želi da poruči da nam je sve na raspolaganju, sve nam je dato; mi samo treba da znamo kako da sve te stvari upotrebimo na pravi način:

[O]vde, na Zapadu, čak i oni osrednje siromašni mogu da leškare u foteljama, oduševljavaju se muzikom i klize besprekorno asfaltiranim auto-putevima brzinom četiri puta većom od konja u galopu [...]. Šta tek reći za naša čuda svagdašnja zbog kojih bi i Oktavijan Avgust pozavideo običnom fizičkom radniku: bezbolni odlasci kod stomatologa, električno osvetljenje, mogućnost trenutnog kontakta s ljudima koje volimo, takođe trenutni pristup najboljoj muzici koju je ovaj svet čuo, ili tolikim raznolikim nacionalnim kuhinjama? Nadusmo se od privilegija i užitaka [...] Eto jedne himne tom zlaćanom svetu koji će uskoro biti moj. (Makjuan 2018: 35)

Hamlet pokazuje zbunjenost zahvaljujući dihotomijama koje mu se neprestano predočavaju – zato do poslednjih strana opstaje pitanje ‘biti ili ne biti (rođen)’ u surovi svet; ne mora ni da sluša informativni program da bi mu to bilo jasno. Dovoljna mu je njegova trula država, Elsinor u fazi raspadanja, stric koji mu ubija oca ne bi li preuzeo ‘kraljevstvo’ i oženio njegovu majku – ljudska priroda izgleda nije puno napredovala u odnosu na Šekspirovo doba; da bi se kompletirao pozajmljeni motiv iz Hamleta, čini se da samo fali Jorikova lobanja da nas podseća na sopstvenu smrtnost. „Vesti su surove, nestvarne, noćna mora iz koje ne možemo da se probudimo. Obuzet nekim mračnim zanosom, slušam ih zajedno s majkom. [...] decu koriste umesto bombi na pijacama. Iz Austrije stiže vest o zaključanom

kamionu ostavljenom kraj puta, a unutra sedamdeset i jedan migrant prepušten panici, gušenju i truljenju. Samo će se oni hrabri usuditi da zamisle kako su izgledali ti poslednji trenuci. Ovo su nova vremna. Možda su takva bila i stara“ (Makjuan 2018: 90). Kada se ovako paralela povuče, može se reći da su vremena praktično ista. Apropos Oktavijana Avgusta iz odlomka, teško da bi Šekspirov Hamlet pozavideo Makjuanovom na struji, internetu ili kilometrima nepreglednog (asfaltiranog) puta kojima ljudi jure svojim brzim automobilima, kada ih more iste brige.

Vesti koje dopiru do nas pokazuju snagu da utiču na naš život i oblikuju ga, a na nama je da u svemu tome pronađemo neki svoj smisao i zadovoljstvo. I Makjuanov Hamlet zapada u krizu – i on je razočaran ljudima oko sebe, a „Dansku i svet naziva tamnicom. Sve je tamnica – država, sistem, ljudi koji ga okružuju, porodica“ (Šekspir 2004: 10). I on se premišlja između onog ‘biti’ i ‘ne biti’, poput Šekspirovog Hamleta u svom čuvenom monologu²⁰, pošto je podjednako svestan da „njegovo *biti* znači postojati po svaku cenu, bez obzira koliko treba trpeti, samo da se bude; *ne biti* znači pobuniti se protiv nepravde, sramote i ponižavajućeg položaja i *borbom učiniti im kraj*“, mada zna da „taj kraj označava smrt i upravo zbog toga i okleva toliko“ (Šekspir 2004: 10). Ali, naš Hamlet iz *Orahove ljuske* ipak želi da postane potrošač XXI veka, uspeli su da mu prodaju ‘sliku’ idile koju može da postigne (u ovom slučaju) samo ako se rodi: „moja je želja da sedim bos na plaži dok gori vatra, uz prženu ribu, limunadu i muziku, u društvu prijatelja, i da tu bude neko, ne Trudi, ko će me voleti. Moje pravo na rođenje pretočeno u knjigu“ (Makjuan 2018: 135). Opisana situacija deluje kao reklama za neki proizvod, odnosno skrivena poruka koja leži u datoj reklami – ako želite sebi da izgradite ovakvu sliku, odnosno identitet, kupite dati proizvod. Doduše, naš nerođeni Hamlet povratno upozorava da neće biti pasivni potrošač, već će aktivno stvarati sopstvenu povest aktuelnog veka: „Hoću da na *mene* dođe red. Hoću da *postojim*. [...] Želim do kraja da pročitam *Moju povest o dvadeset prvom veku*. Želim da budem tamo na poslednjoj strani, u svojim ranim osamdesetim, nejak već, ali živahan, i da veče 31. decembra 2099. provedem plešući“ (Makjuan 2018: 134). Nemoral, nepravda, manipulacija, borba za moć će, kako on to sagledava, obeležiti i ovaj vek, ali on ipak bira da trpi sve to, mada uz pružanje neke svoje vrste otpora ili pružanjem neke svojevrsne borbe – već se stidi svog pokušaja samoubistva i oseća olakšanje što u tome nije uspeo; ništa od ovoga se neće okončati njegovom smrću, nerešeni fabularni tokovi bi bez obzira na to opstali: „Indija protiv Pakistana, Iran protiv Saudijske Arabije, Izrael protiv Irana, SAD protiv Kine, Rsija protiv SAD i NATO, Severna Koreja protiv svih ostalih. Da biste povećali izgled na uspeh, dodajte još timova: počecé da pristižu i igrači iz nevladinog sektora“ (Makjuan 2018: 134-135).

²⁰ Biti il’ ne biti, to sad se pita :
da li je većma dostojno u duši
pračke i strele sudbe nasilničke
trpeti, ili dići oružje
protivu môra muka, pa se njima
suprotstaviti i okončati ih?
Umreti: samo usnuti; i reći,
usnuvši, da je jadu srca kraj (Šekspir 2004: 92).

Podug Hamletov monolog u originalnom delu, sadrži i njegovo premišljanje koje seže i dalje, idu čak „i posle smrti. Hamlet ne zna šta ga čeka s one strane života i da li je to konačno rešenje svega“ (Šekspir 2004: 10). Ne zna ni naš Hamlet, ali ipak veruje u život posle rođenja. Ne rukovodi se slepo onim što sluša i čuje o svetu, ne želi da mu pogledi na društvo budu uniformisani. I pre rođenja, on odbacuje kontrolu koju će mu sistem nametnuti, jer kako sam kaže: „Znam ja da tu ima nešto više od radijskog programa. Glasovi koje čujem nisu u mojoj glavi, ili makar nisu samo u njoj“ (Makjuan 2018: 167). U njemu zapravo postoji svest o opasnosti totalitarnog sistema i njegovog velikog narativa, ponovo se stvara (prividna) 'utopija' koja preti da će obeležiti još jedan (ljudski) vek: „bezbožne utopije što vrcaju od naučnih dokaza – zajedno pale sve pred sobom, i tako od desetog do dvadesetog veka. I evo ih opet, dižu se na Istoku, sad je na red došao njihov milenijum, podučavaju decu da kolju male mede. A evo i mene, s od kuće ponetom verom u onostrani život“ (Makjuan 2018: 167).

Pre nego što izađe iz svoje tamnice (na ovaj svet), beba Hamlet sluša poslednje vesti o aktuelnoj situaciji u zemlji i svetu, gde se daje procena da je poslednji apokaliptični scenario biblijskih razmera. Međutim, predočeni kliše je našem Hamletu suviše dosadan, pošto sadrži konvencije i utvrđene istine, sve ono što je univerzalno prihvaćeno, pa rešava da se poigra dekonstrukcijski sa njim i učita mu novo značenje (Fisk 2001: 98). Teško da ovde ima nekog spasa, pogotovo društvu koje je ovoliko propalo. Ovog puta se neće pojaviti Mojsije koji će razdvojiti more kako bi se ugnjetavani narod spasao, već svako od nas treba da radi na tome da društvo u kome živimo postane bolje:

[...] baš kad Big Ben otkuca osam i počinju vesti. Oni ne zastaju da čuju. [...] U Severnoj Koreji lansirana raketa. Širom sveta nivo mora raste iznad svih predviđanja. Ali nijedna od tih vesti nije glavna. Ne, glavna vest je nova katastrofa. Kombinacija siromaštva iz rata, s klimatskim promenama u rezervi, tera milione ljudi iz njihovih domova, drevni ep u novoj formi, veliki pokreti naroda, [...] nadom ispunjenog sveta koji se zbija uz kapije od bodljikave žice na granicama, [...] vođeni željom da i sami zgrabe malo od bogatstva Zapada. Ako je to što se dešava, kako nam već poručuje novi kliše, biblijskih razmera, mora se zbog ovog sveta ne razmiču, ni Egejsko ni Lamanš. (Makjuan 2018: 195)

To je ta indoktrinirana slika obećanih blagodeti Zapada koja se prodaji potrošačima u kapitalističkom društvu – kao kada nam putem reklame obećaju da ćemo osetiti ukus Amerike (ili amerikanizovati se) ako kupujemo brzu hranu u Mekdonaldsu ili pijemo koka-kolu. Pritom, mnogi stradaju u toj potrazi za boljim životom, a i oni koji na kraju uspeju da stignu do tih 'obećanih' zemalja i dalje ne mogu da uživaju u njenim blagodetima zbog neravnomerne raspodele materijalnih dobara, koji ih i dalje čuvaju u podređenom položaju. Put do preraspodele moći opet (očekivano)

vodi preko popularne kulture. Ali, do prijatnog građenja sopstvenog identiteta im je ipak dug put i pitanje je u kojoj meri se isplati. Sa ovim na umu, Hamlet rešava da stane na put pokušaju bekstva Trudi i Kloda i rodi se; ipak odluka spada na *biti*.

Zaista dakle, vesti kao roba ponovo pokazuju svoju snagu prilikom oblikovanja našeg viđenja sveta. Međutim, uzimajući u obzir činjenicu da je ovo još jedan proizvod kapitalističkog društva koji se namenski kroji i prodaje potrošačima ne bi li se uniformisala njihova mišljenja – čime se kontrola uspostavlja na jednostavan način – ovo nam je značajno prilikom analiziranja postmoderne popularne kulture, pošto upravo odnos pojedinca i predmeta otkriva njegov identitet, društvene odnose, kao i kulturu tog pripadajućeg društva. Kao što se u *Suboti* pokazalo da proučavanje određenog elementa popularne kulture, njegovih značenja i bogate semiotike, dovodi do kulturnog uzdizanja, emancipacije i napredovanja (u pravom smislu te reči), kao i promene slike o nekom mestu. U ovom slučaju, mogli bi se povući određeni potezi. Prikazivanjem modela pružanja otpora i pronalaženja sopstvenog zadovoljstva bez obzira na vesti o mračnom svetu današnjeg doba, moglo bi se doći do toga da ne bude više tog nečega što je trulo u državi Danskoj.

6.4. Revisiting Shakespeare – intertekstualnost u *Orahovoj ljusci*

O Bože, u oraha bih ljusku sputan mogô biti, a kraljevstvom se beskrajno ipak zasititi - samo da ružnih snova nema. ŠEKSPIR, Hamlet (Makjuan 2018: 7)

Kao što je to bio slučaj sa *Subotom*, kada smo na samom početku romana susreli citat iz dela *Hercog Sola Beloua*, ovde nam citat iz Šekspirovog *Hamleta* već donekle stvara predstavu i usmerava pažnju na momente koje možemo očekivati u nastavku. Šekspirov klasik koji se u izmenjenoj verziji pojavio u Makjuanovom romanu na četrstotu godišnjicu Šekspirove smrti, pokazuje da Hamletov lik ne gubi na atraktivnosti ni posle toliko vremena. Značaj pojavljivanja istog motiva i leži u činjenici da novo prikazivanje sa sobom povlači i pokreće niz novih interpretacija i shvatanja, koje sada imaju implikacije vezane za XXI vek. Jasno je da je i dalje nešto trulo u našem savremenom metropolisu, a kako je postmoderna popularna kultura pokazala, zajedno sa svojim elementima, imamo dovoljno materijala i da izučavamo naša svakodnevna iskustva (koja su se nalazila u fokusu Fiskovih istraživanja). Ovo je za nas bitno, pošto dobijamo pravi uvid u, kako je već ranije više puta spomenuto, identitete i živote pojedinaca, zatim možemo da sagledamo način na koji funkcionišu u društvu, pri čemu nam povratno otkrivaju i opšte stanje same kulture, kao i društva u celini. Makjuan je na maestralan način originalnu priču zaodenuo u novo ruho i lingvističkim bogatstvom dočarao trenutno stanje, koje ponovo podrazumeva izdaju, zavist, pohlepu, kao i niz drugih loših osobina. Na samom kraju, može se reći da ako bebe zaista mogu da čuju sve i da iskuse brojne stvari dok se još uvek nalaze

u utrobi majke, poput Makjuanovog Hamleta, nije ni čudo što na svet dolaze vrišteći (Srećković 2020: 307).

7. Makjuan i druge popularne forme – film i televizija

7. Makjuan i druge popularne forme – film i televizija

Ijan Makjuan se od trenutka kada se pojavio u književnom svetu izdvojio iz 'mase' zahvaljujući svom jedinstvenom lingvističkom bogatstvu, narativnim strukturama koje su imale izuzetnu preciznost, ali i temama koje je obrađivao, pri čemu je često izazivao pravi šok kod čitalaca. Njegova kasnija dela su postala blaža u tonu i mirnija, ali se uvidelo da nisu gubila na svojoj atraktivnosti. Naprotiv, čitaoci su osetili u kojoj meri je Makjuan sazrevao u svom umetničkom izrazu.

Mada jedno logično pojašnjenje može da bude vezano i za prirodan proces, prilikom koga je Makjuan postajao mudriji i bolje opremljen različitim tehnikama pisanja, ne može da se zanemari uticaj njegovog upliva u pisanje (filmskih i televizijskih) scenarija, kao i različitih adaptacija na njegovo sada već skoro pola veka dugo stvaralaštvo. I ta njegova fascinacija televizijom i bioskopom se pokazala izuzetno dugotrajnom i prilično intezivnom, što se neminovno odrazilo i na njegova dela u kojima milioni širom sveta uživaju čitajući.

Još na samom početku svoje karijere, kanalisao je pozamašni deo svoje kreativne energije kako bi se bavio stvaralaštvom vezanim za svet filma i televizije; za ovo neprocenjivo iskustvo sam pisac je rekao da nalikuje putovanju u inostranstvo (Groes 2013: 26). Po njegovim rečima, novo mesto svakako ima svoja pravila i konvencije, ali ona nisu sasvim naša onog trenutka kada dospemo na dato mesto; mada je osećaj slobode iluzoran i privremen, ipak inicijalno pruža osećaj odsustva starih, poznatih ograničenja, pa se samim tim i usuđujemo da radimo sve ono što nikada ne bismo kod kuće (*ibid.*). Svoju fascinaciju drugačijim oblicima pisanja, kao i popularne kulture, je ovekovečio originalnim scenarijima i adaptacijama, koji se kreću od kratkih televizijskih projekata, poput 'Jack Flea's Birthday Celebration' (1976), pa sve do glamuroznih holivudskih produkcija, kao što je film Džozefa Rubena (Joseph Ruben) *The Good Son* (1993).

Generalno je uvreženo mišljenje da kada se pojedinac upusti u stvaranje na različitim stranama, neće uspeti da ovlada svime što je započeo. U Makjuanovom slučaju bi to značilo da međusobnim uticajem njegovog književnog stvaralaštva sa jedne strane, kao i onog vezanog za televizijsko i bioskopsko platno, sa druge, jedni bi potirali druge i on nikada ne bi ovladao bilo kojom od njih. Međutim, ovde je slučaj sasvim drugačiji. Njegova rana interesovanja su samo pomogla stvaranju njegove fikcije. Moglo bi se reći da njegova formalna i stilistička pažnja usmerena na detalje, i to iz svih vizuelnih perspektiva i stanovišta, što i jeste pečat njegovog stvaralaštva – dovoljno je da uzmemo za primer sve detalje dela *Prva ljubav, poslednji obredi* (1975), ili *Betonski vrt* (1978), pa sve do scene sa balonom u uvodnom poglavlju *Istrajne ljubavi* (1997), kao i izdašno deskriptivne epizode pored fontane u *Iskupljenju* (2001) – ukazuje na maštu i viziju koje su oblikovane u skladu sa zahtevima i pravilima vizuelnih medija (Groes 2013: 27). Ne samo da mu se izoštrilo oko za opise i potpomoglo stvaranju scena u romanima koje u nama bude osećaj kao da gledamo

film ili seriju na televizoru, već su scenarija i adaptacije osnažile i osvežile, ali i podstakle društveno-političke i kulturne teme u oba žanra (Groes 2013: 28).



Slika 10: Film *The Good Son* (1993), za koji je Ijan Makjuan napisao scenario

Svojim stečenim istančanim osećajem za različite formate, ne samo da je doprineo izuzetnoj popularnosti svojih romana u kojima su se sjedinile naše ljubavi prema književnosti, bioskopu i televiziji, već je i drugim piscima scenarija olakšao adaptaciju njegovih knjiga, od kojih su mnoge imale zapažene uspehe na bioskopskom platnu. Harold Pinter (Harold Pinter) je odradio adaptaciju za *Utehu stranaca* (1990), a Kristofer Hempton (Christopher Hampton) je bio nominovan za Oskara za scenario za film *Iskupljenje* (2007), da navedemo najupečatljivije filmove, pošto uključuju brojne poznate glumce (Groes 2013: 27).

Sloboda, koju je spomenuo da čovek ima kada se upusti u nešto novo, kao kada otputuje u inostranstvo je počela sve više da se oseća. Savladavajući nove konvencije, Makjuan je počeo sve više da eksperimentiše. Počeo je da istražuje

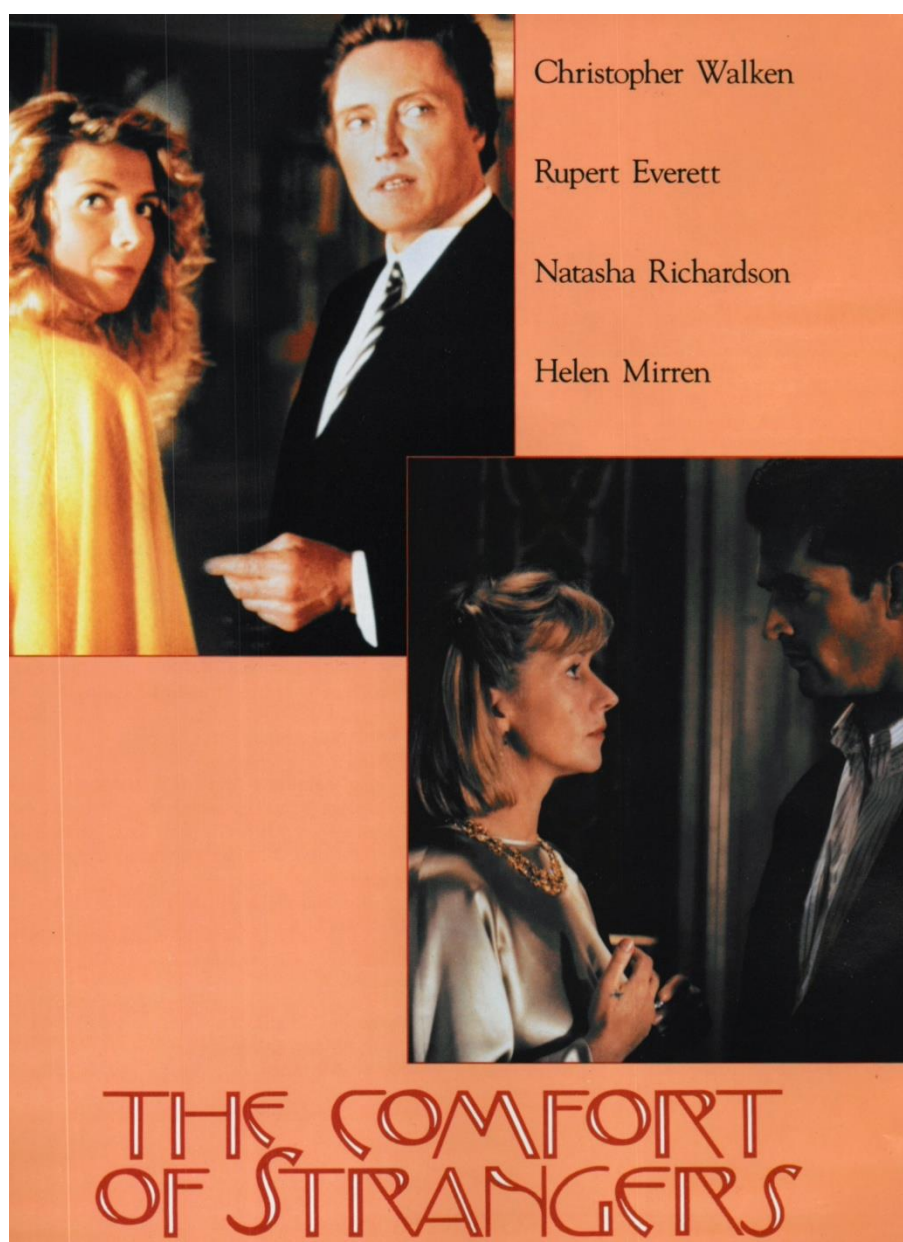
mogućnosti koje je nudio dugometražni film – intrigantnu radnju, razvoj junaka, kao i odvajanje od striktno privatne sfere, i ujedno osvrtnje ka istorijskim pitanjima i javnim problemima (Groes 2013: 33). Sada nam postaje jasno kako su nastala ovako izuzetno privlačna dela koja smo imali prilike da analiziramo u okviru datog istraživačkog rada. Mnogi ljudi kada pristupe čitanju *Subote, Solara i Orahove ljuske*, neminovno ostaju zadivljeni načinom na koji razvija radnju koju mi pažljivo i revnosno pratimo od prve, pa sve do poslednje strane. Događaji praktično nikada nisu rasplinuti, sve je savršeno upakovano, kao da teži tome da se uklopi u jedan devedesetominutni film. A, pokazuje se da mehanizmi koje koristi i zaista odgovaraju ‘velikom ekranu’. Pritom, primenjujući veliki broj elemenata popularne kulture, on aktivira vizuelni momenat i pomaže nam da stalno imamo osećaj kao da direktno posmatramo njegove junake – mi u glavi imamo njihov lik, odeću; mi ih posmatramo kako se aktivno kreću pred nama. Setimo se samo svih živopisnih Berdovih žena za primer.



Slika 11: Scena kod fontane iz filma *Iskupljenje* (2007), koji je baziran na Makjuanovom istoimenom romanu

Ovakva sinestezija u aktuelnom, XXI veku, može zapravo da bude dobra pošto bi značenja aktivno kružila između bioskopa ili televizije i jednog romana. U svemu tome čitalac (značenja), odnosno posmatrač bi pronašao neko svoje lično zadovoljstvo, poput onog koje nastaje odlaskom u bioskop. Kako Stori (2009: 138) navodi, bioskop je poslužio kao međuprostor između našeg svakodnevnog života van bioskopa, kao i magičnog sveta holivudskog filma koji se prikazuje; eskapizam koji je ovim putem omogućen, kao i glamurozan prostor koji je obezbeđen u svrhu kulturološkog konzumiranja holivudskih filmova, u nama uspevaju da stvore

ogromna zadovoljstva. Zato se čitaoci rado prepuštaju čitanju ovih maestralnih romana, pošto im je upravo omogućeno jedno takvo kretanje, čak i tokom procesa čitanja. Ono što je počeo da primenjuje u scenarijima, preneo je i na svoje dalje književno stvaralaštvo. Sve slike i značenja koja su proistekla imaju veze sa njegovim namernim ukazivanjem na štetan uticaj politike na samo društvo, kao i korozivan uticaj koji ima na tradicionalnu porodičnu strukturu, kao i međuljudske odnose, dok u prvi plan ističe kako se naše iskustvo u svetu promenilo zahvaljujući uništavanju društvenosti, kao i konzumerskoj prirodi koju negujemo, pa samim tim bivamo prepušteni na milost i nemilost tržištu i dominantnim silama vođenih profitom (Groes 2013: 39).



Slika 12: Film *Uteha stranaca* (1990), adaptacija Makjuanove knjige sa kontroverznom tematikom

Zašto se Makjuan onda zaustavio u pravljenju scenarija i adaptacija, nego se pre opredelio za pisanje dela, koja bi kasnije mogla da postanu filmska i serijska ostvarenja? Odgovor se može naći u činjenici da zahvaljujući težnji da neki proizvod postane komercijalan, uništava se njegova kompleksna tematika, a estetika filma ne dozvoljava baš sve vidove sloboda koje bi dati pisac želeo da ima. Utoliko se snažnije osetio njegov povratak pisanju romana, koji su sada u sebi inkorporirali (ponekad i neke) neočekivane i nesvakidašnje momente (za *Solar* se često govori da je na granici slepstika).

Spektakl i sjaj su se sa velikog platna preneli na listove romana, pomažući nam da dobijamo neka sasvim nova značenja i gradimo sebi svojstvena zadovoljstva. I piscu je ova igra formama draga. Sam je došao do zaključka da romanopisac može da se igra Boga sa fiktivnim junacima i situacijama, dok scenarista ima šansu da se igra Boga sa stvarnim svetom; međutim, stiče se utisak da je njegovo eksperimentisanje, i ujedno ovladavanje tehnikom pisanja scenarija, kao i njegovo potonje otkrivanje ograničenja istog, dovelo do izuzetno plodonosnog povratka u svet mogućnosti koje nudi književnost, kao sloboda izraza, sa jedne strane i, istovremeno, izraz slobode sa druge (Groes 2013: 42).

7. Zaključak

7. Zaključak

Nakon što smo išli tragom postmoderne popularne kulture krećući se kroz tri maestralna (postmoderna) romana eminentnog britanskog pisca Ijana Makjuana, možemo postepeno da se upustimo u iznošenje dobijenih rezultata, kao i potvrđivanje ili opovrgavanje hipoteza koje su postavljene još u uvodnom delu datog istraživačkog rada. Postmoderna popularna kultura se definitivno pokazala kao idealan pravac za analizu, pošto nam je poslužila kao prava podloga za proučavanje prilika u kulturi i društvu aktuelnog doba u kome svi živimo, poput Makjuanovih junaka. Sva tri romana, *Subota*, *Solar* i *Orahova ljuska*, svaki na svoj način, uspevaju da dočaraju sliku prve dve dekade XXI veka, kao i da otkriju (psihološki) profil jednog prosečnog potrošača u istom vremenskom razdoblju, na početku novog milenijuma, ujedno dajući dalje implikacije za budućnost.

Postmoderna popularna kultura možda na prvi pogled deluje kao izuzetno komplikovan termin, što donekle i jeste zahvaljujući svojoj kompleksnoj prirodi, ali kao što bi se reklo, nova vremena zahtevaju nove (da ne kažemo adekvatnije) metode i pogodniji sistem proučavanja. Ova konceptualna kategorija koja je u izuzetnoj meri kontradiktorna u svojoj srži, zapravo se pokazuje idealnom, jer omogućava širinu prilikom same interpretacije – svakome pojedinačno je omogućena dekonstrukcijska igra sa predmetima, tekstovima, slikama, motivima i epizodama na koje naleće, pošto menjanje ugla posmatranja i unošenje novih značenja upravo poseduju takvu moć. S obzirom na činjenicu da živimo u doba poznog kapitalizma i da se sve što se nalazi oko nas može posmatrati kao neki vid robe, pošto nastaje u okviru industrijske proizvodnje, ili nastaje služeći se njenim mehanizmima, čak i dok čitamo same romane mi se pokazujemo kao aktivni stvaraoci popularne kulture, koji u celom postupku pronalaze neka svoja lična zadovoljstva. Konstantno smo izloženi pričama da živimo u apokaliptično doba u okviru koga vladajući sistem želi da uspostavi kontrolu na (praktično) sve moguće načine, pri čemu društvo čeka da dođe do određenog presedana i nekog većeg preokreta celokupne situacije. Zato se pokazalo značajnim praćenje dešavanja i tendencija u okviru odabranih romana, pošto su oni, svaki na svoj način, 'dokumentovali' aktuelna dešavanja, pokazujući pritom ponašanja pojedinaca u takvom svetu, odnosno njihov konzumerizam, hedonizam i stil. Kada se svi zajedno sagledaju, oni su bili uspešni u tome da otkriju identitete, kao i međuljudske odnose, a šire gledano i stanje u kulturi i društvu XXI veka. S obzirom na to da su *Subota*, *Solar* i *Orahova ljuska* poređani po redosledu objavljivanja, od najstarijeg ka najnovijem, ne treba zanemariti ni to što se pokazao smer kretanja društva i kulture savremenog doba, odnosno njihovo napredovanje, ili pak nazadovanje.

Analiza je krenula od romana *Subota*, koji je objavljen na samom početku veka, 2005. godine, a koji govori o jednom danu u životu junaka 2003. godine, sa pobuđenim (ne tako prijatnim) sećanjima na događaje 9/11. Tematika koja je obrađena u datom romanu je sama po sebi teška, a svi elementi popularne kulture koji su ugrađeni u delo ostaju kao svojevrsan pokazatelj i najbolji način dobijanja

slike svih dešavanja, kako bi čak i oni koji ovim momentima nisu prisustvovali mogli da ih sagledaju na pravi način. Već je prvo poglavlje upozorilo na jačanje medija koje se, ubrzanim koracima, odvijalo na okretu novog milenijuma. Tehnologija je u tolikoj meri napredovala da smo, pored štampanih, dobili i elektronske medije. Vesti su počele da se šire ne samo iz novina, već su počele da dopiru sa svih strana – sa radija, haj-faja, televizora, ili interneta koji je dostupan preko različitih medijuma, poput telefona, tableta, laptopova ili desktop računara. Vladajuća ideologija je u ovome svemu našla korist i preko medija je počela da širi svoju dominantnu ideologiju, želeći da izvrši indoktrinaciju seta vrednosti i normi kojima će svoje 'podanike' držati pod kontrolom. Što se medija tiče, i oni u celoj priči imaju svoju kalkulaciju, pošto su vođeni profitom i od njega žive; zato i nastoje da pomažu dominantnim silama ne bi li imali svoj 'deo kolača', dok se trude da pridobiju svakog potrošača, zadrže mu pažnju i, ono najbitnije, uniformišu mišljenje.

U slučaju porodice Peroun, koja je predstavljena u ovom romanu, sve prethodno navedeno se pokazalo u pravom svetlu. Njihovo konzumiranje, kako ono bukvalno – hrane, tako i ono metaforičko – vesti kao robe, odigrava se u porodičnoj kuhinji u kojoj su postavili haj-faj uređaj, kao i pomoćni televizor ne bi li im informativa bila na dohvat ruke. Ova činjenica je samo pokazala u kojoj meri je situacija bila teška i koliko su ljudi bili opterećeni svim dešavanjima oko njih. Umesto da iz iste te kuhinje odjekuju zvuci pripreme hrane i porodičnih razgovora, anksioznost i strahovi koji su usađeni u stanovnike Britanije na početku veka, samo dovode do toga da u najintimnijoj prostoriji svačijeg doma slušamo o Iraku i opravdanosti za ulazak u rat sa istom tom zemljom. Iako je dom porodice Peroun modernizovan i pun komoditeta aktuelnog doba, Henri se kao neko ko je rođen sredinom prošlog veka, okreće drugom elementu popularne kulture – novinama, što sugeriše da i dalje više veruje pisanoj reči, pre nego onome što je izgovoreno na novotarijama savremenog perioda, koji su srcu draži njegovoj deci. Dnevna informativa, tog 15. februara, je vesti dana prepakivala na način na koji joj je odgovaralo, a Henrijevo praćenje jedne (njegove) priče o zapaljenom avionu nam je pomoglo da se uverimo u moć medija da konstruišu stvarnost za nas. Postaje jasno da oni nastoje da prodaju sliku koja će njima doneti zaradu, a silama dominacije pomoći da drže svoju poziciju i pokazuju nadmoć nad članovima društva. Lepota postmoderne popularne kulture se pokazala u njenoj dvostrukoj ulozi za jednog istraživača. Sa jedne strane, pomogla je da se dobije uvid u dešavanja datog perioda, ali sa druge je počela da prikazuje načine na koje čovek može da se suprotstavi ovakvom stanju stvari i podigne svoj glas protiv režimskog sistema. Iako je svaka vrsta robe prividno gotov proizvod, teoretičari se slažu u jednom, a to je da do nas ipak dopire sirova građa iz koje mi stvaramo popularnu kulturu. Kod vesti se pokazalo da je, za te svrhe, dovoljno promeniti način konzumiranja u odnosu na očekivani, kao i da im se dodeli neko lično značenje, koje se razlikuje od nameravanog, a koje će (pritom) nama doneti određeni vid zadovoljstva. Sada je jednostavno izvršiti preraspodelu moći, pošto se ona trenutno nalazi u našim rukama. Iako prisustvo tehnologije u Henrijevoj kuhinji govori o tome da su se mediji zavukli u sve segmente naših života, sama činjenica da je reč o *pomoćnom* televizoru dekonstruiše 'istinu' za koju smo se uhvatili.

Pritom, naš protagonista pokazuje veliku samosvest i shvata princip funkcionisanja propagandne mašinerije, čime doprinosi podrivanju medijske priče, odbijajući da postane dobrovoljni konzument njihovih žvaka, kako i sam kaže. Čekajući da se svetlo na semaforu promeni, ne može a da ne zapazi moć medijskog konstruisanja stvarnosti, dok pažljivo prati kako režiser bira kadrove ne bi li Bler delovao iskrenije i ubedljivije za javnost. Međutim, fragmentisani pejzaž sadašnjosti i reprezentacija stvarnosti, a ne sama stvarnost, su najbolje dočarani time što Henri Blerov 'javni nastup' prati na nizu televizora, koji su poređani jedan na drugi, kao i jedan pored drugog – čista serijska proizvodnja. Pritom, dva izveštavanja koja se ceo dan smenjuju na prvom i drugom mestu po potrebi medija, avion sa navodnim radikalnim islamistima i demonstracije protiv podrške Britanije Sjedinjenim Američkim Državama za ulazak u rat sa Irakom, služe kao upozorenje da nam stalno daju dihotomiju izbora. To se Henriju ne dopada, pošto manipulišu nama da (otprilike) izaberemo manje zlo, kako to Makjuanov junak vidi. Zabrinjava ga to što sve manje misli svojom glavom, ali ipak bi se reklo da njegovo prepoznavanje ove svojevrsne manipulacije i propagande, zapravo dekonstruiše ceo momenat i njihov pokušaj upravljanja ljudima. Potrošačko smo društvo i neminovno moramo koristiti robu koju plasira vladajući sistem, ali ovo Henrijevo shvatanje nas usmerava da i u dihotomiji ponuđenih izbora, mi možemo da nađemo onaj treći (izlaz) – to je produktivnost popularne kulture, i to ona koja progresivno vodi ka boljitku i društvenim promenama (koliko god one postepene bile).

I dok Henri, sa jedne strane, kao pripadnik starije generacije, nalazi načine da stvori sopstvena značenja i zadovoljstva unutar opresivnog sistema, njegov sin kao pripadnik mlađe, pronalazi sebi svojstvene, kako je analiza dodatno pokazala. On je toliko uronjen u jedan oblik postmoderne popularne kulture – bluz muziku, da svoj otpor pruža na izuzetno jednostavan način. On već ima svoj svet, ne treba mu ovaj konstruisani od strane vladajuće ideologije i njenog sredstva – medija. Zato vesti i prelistava usputno (najčešće) na internetu, pri čemu mu se pažnja ne zadržava ni na čemu posebno. Šalje nam se poruka da će teške teme uvek postojati, kao i da su vesti tu da se duže zadrže kao isplativa roba po jednu stranu (i to ne našu), tako da je na nama da budemo obazrivi prilikom konzumiranja istih; ne može se pasivno prihvatati sve što nam se nameće, već moramo propustiti informacije kroz naš kritički sud i poimanje jer, samo putem takvog aktivnog otpora, možemo da krenemo put društvenog napretka i pomaka.

S obzirom na to da su vesti i izveštavanja u romanu većinom bila vezana za aktuelnu političku situaciju, kao i da se početnom analizom zagrebala površina prilikom sagledavanja političke prirode popularne kulture, to je bio jedan logičan sled daljeg praćenja osnovne niti ne bi li se hipoteze lako dokazale (ili opovrgle), a rezultati opsežnog istraživanja na pravi način kasnije predložili. U jeku postmodernističke ere, njena prateća popularna kultura se pokazala više progresivnom nego radikalnom, što i ima smisla ako se uzme u obzir činjenica da bilo kakvo revolucionarno delovanje opet vodi jednom drugom obliku totalitarizma, koji se samo rukovodi malo drugačijom parolom. Bilo da u rukama držimo proizvode kapitalističkog društva i pomoću njih stvaramo popularnu kulturu, ili samo iskazujemo (rečima) naše političko opredeljenje i stavove, mi ponovo aktivno

učestvujemo u stvaranju postmoderne popularne kulture, ujedno oslikavajući sliku aktuelnog doba i dešavanja. To se i pokazalo prilikom analize glavnog junaka Henrija (što je i očekivano), kao i njegove ćerke, Dejzi. Jasno nam je da su politička dešavanja u zemlji, kao i odluke koje treba doneti jedna od glavnih preokupacija stanovnika Londona, pošto susret oca i ćerke nakon nekog perioda razdvojenosti, ostaje obeležen i protiče u znaku svađe oko Blerovog poteza da pruži podršku Americi za ulazak u rat sa Irakom. Opet dihotomija izbora koju Henri ne voli, kao ni većina ljudi. Zanimljiva igra reči koja je upotrebljena u ovom delu, samo predočava ogromnu paradoksalnost i ponovo ranije predočenu manipulaciju kojoj smo izloženi – humanitarni razlozi za rat. Evo kako nas dominantne sile ubeđuju u ispravnost njihovih postupaka i kako nas navode da se sa njima složimo – ako ste protiv rata podržavate teror i diktaturu, žmurite pred svakodnevnim mučenjima i smrtima koje se svakako dešavaju, ali ako podržite rat učinićete dobro delo, jer ako i neki određeni broj ljudi pogine, milioni će biti spašeni i uspostaviće se vladavina prava u novoformiranoj slobodarskoj državi. Ovako predočeno i usađeno stanovište među niže obrazovane strukture društva će dovesti do očekivanog rezultata kod vladajućeg režima, ali Henri i Dejzi kao visoko obrazovani pojedinci, jedan u oblasti prirodnih, a drugi u oblasti društveno-humanističkih nauka, bi trebalo da znaju bolje. Pokazuje se ponovo da umetnost i kultura izvlače ono najbolje u nama i pokazuju donekle bolju sliku jednog društva. Snagu održavanja u međuprostoru, kao i podizanja glasa obespravljenih struktura protiv vladajuće većine, moglo je najbolje da se uoči preko momenta kada demonstrati koriste sredstava koje nudi kapitalistički sistem, ali sa sopstvenom semiozom. Ne bi li iskazali svoje nezadovoljstvo postojećom situacijom, oni nabavljaju maske sa likovima političara, razvijaju transparente, dok prave buku čegrtaljkama i trubama poput navijača na utakmicama. I glas im se zaista daleko čuo, mada njihov otpor nije urodio očekivanim rezultatom. Ali, bitno je delovati iznutra i nizati slične male pobjede, dok se strpljivo čeka promena na nekom generalnom nivou – bitno je da svaki pojedinac počne da deluje na svom mikro planu.

Na osnovu vesti koje su plasirane putem medija, kao i iskazivanja političkih stavova, čitaocima je postalo jasno da je situacija u zemlji na početku veka izuzetno nepovoljna po njene stanovnike, kao i da je prilično teška. U takvim uslovima, pokazalo se da je Velika Britanija bila pogodno tlo za ponovno oživljavanje jedne muzičke forme, koja upravo i iskazuje muke i nedaća društveno obespravljenih, dok im pruža ventil i neki vid izlaza iz mračne stvarnosti. Bluz muzika je ta koja je dala dominantan ton *Suboti* i pokazala dualnost svoje funkcije, zahvaljujući opet svojoj kompleksnoj prirodi kao jednom od oblika postmoderne popularne kulture. Melanholični ton je najbolje zaokružio aktuelnu situaciju. Mada nisu postojali konteksti institucionalizovanog ropstva u okvir kojih se bluz prvi put pojavio, njegova bogata semiotika nam je dozvolila da povučemo paralelu, i stanovnike Londona sa početka veka sagledamo kao 'robove' kapitalističkog sistema, kojima je ponovno pojavljivanje bluz poslužilo kao vid eskapizma i izbegavanja društvene odgovornosti i discipline. Najbolji pokazatelj toga je Henrijev sin, Teo, koji je u potpunosti uronjen u ovu kulturu koju koristi da bi sebi izgradio identitet. Pripadnost datoj društvenoj grupi je najbolje pokazao svojom odećom koja je

svojevremena bluz muzičarima. Isto tako se i Henri poslužio određenim elementima postmoderne popularne kulture, pa se pomoću para farmerica, kožne jakne i kožnih čizama pretvorio i sam u pripadnika bluz kulture, koji se oslobodio svakodnevne kontrole kojoj je izložen dok na svom poslu nosi doktorsku uniformu. Katarzični momenti u romanu u kojima se verbalizuju problemi kroz muziku, kao i prepuštanje istoj celim svojim telom, dovelo je do toga da se junaci oslobode svojih društvenih stega i požele da se bluzerska povest nikada ne završi. Ono što se analizom pokazalo kao još jedna zanimljiva odlika same postmoderne popularne kulture jeste njena moć da sruši sve barijere i uspostavljene granice – kad su Makjuanovi junaci izloženi bluz muzici, nije više bila bitna nijedna klasifikacija koja postoji u svim našim društvima. Bez obzira na njihov pol, rasu, društvenu poziciju ili obrazovanje, da par stvari uzmemo za primer, bluz muzika se pokazala kao taj element koji ih je ujedinio i svrstao na istu stranu. Zato Henri i Dejzi završavaju svađu i razrešavaju sve trenutne probleme plešući uz *Tanqueray*, a Gramatikus i Teo izvode song koji je duboko dirnuo sve članove porodice koji su ih slušali. Možda se London jeste našao u nepovoljnoj poziciji u prvim godinama novog milenijuma, ali bluz muzika je poslužila kao odlična kontrateža, koja je pokazala snagu da napravi neku vrstu balansa. Zato i vredi proučavati ovu bogatu muzičku tradiciju, koja samo može da doprinese boljoj predstavi kulture, kao i same civilizacije.

Pored vesti, politike, kao i bluz muzike, izdvojio se još jedan element koji se pokazao značajnim za proučavanje – arhitektura grada (Londona). Svakom malo većem ljubitelju istorije je itekako poznata bogata i (viševekovno) duga tradicija Henrijevog Londona. Svi elementi popularne kulture koji su analizirani u okviru ovog segmenta datog istraživačkog rada, otkrili su u kojoj meri nacija ceni svoju prošlost, kao i da želi da je očuva kao svojevrsan spomenik u današnjem (neizvesnom i zloslutnom) dobu. Dominantan nam je utisak kontrastiranja idealizovane slike osamnaestog veka sa svojom prirodom i uređenim zelenilom, naspram betona, stakla i građevina neprirodnih proporcija naše moderne metropole. Okidači su razni za to setno posmatranje i traženje nekadašnje uređenosti. Dok Henri šeta ili vozi ulicama grada, kao i dok ga posmatra sa prozora svoje sobe, mi možemo da vidimo motorno ulje koje prlja kaldrmu, Poštanski toranj koji zagađuje trg Roberta Adama zajedno sa kućama džordžijanskog tipa arhitekture u njegovoj blizini, kao i načičkane zgrade modernog tipa gradnje koje deluju kao nagomilani otpad koga se treba rešiti. Na sve to, i ovde se provlači neravnomerna raspodela materijalnih dobara, koju najbolje vidimo preko luksuza u kome Henri živi, bilo da je on predstavljen mermerom koji mu leđi tabane, kućom u elitnom delu grada ili mercedesom S klase sa krem sedištim, zahvaljujući kojima on sebi obezbeđuje visoku poziciju u društvu. Ipak, zadovoljstvo pronalazi u tome što nosi iznošenu odeću dok se kreće svojim gradom i poput nas analizira prizore na koje naleće.

Za sam kraj analize romana *Subota*, ostavljen je intertekstualni momenat prisutan u delu. Pokazalo se da je značajno proučavati ovaj element pošto pokazuje šire društvene implikacije i u opticaj pušta nova značenja, a ne samo da otkriva koji motivi i epizode su pozajmljeni od drugih pisaca. Najveći uplivi su *Hercog Sola Beloua*, kao i *Gabrijel Konroj* iz Džejmsovog romana *Dablinci*. Pozivanje na prvo delo se oseća preko pitanja koje se protežira na više stranica romana o tome šta znači biti

čovjek u današnje vreme; do spoznaje dolazi tek na samom kraju kada se ukrste katastrofa na globalnom i ličnom planu. Tek tada Henri i uspeva da definiše svoj stav prema tome da li na nasilje treba odgovoriti istom merom, kao i da li postoji prostor za osvetu kada neko izvrši napad na našu porodicu i nas same. Glavni junak bira povratak u okrilje svoje porodice, bez svesnog činjenja zla drugoj osobi, svojom porukom ujedno šaljući dodatno značenje pitanju koje je još Hercog postavio. Što se *Dablinaca* tiče, kako je analiza pokazala, svrha pojavljivanja lika Gabrijela Konroja u Henriju, sa rasponom od jednog veka, koji na sličan način stoji na prozoru svoje sobe dok ga more misli o neizvesnoj budućnosti, i jeste da posluži kao upozorenje da se za narednih sto godina ne be desilo da ponovo jedan Gabrijel ili Henri stoje na istom tom prozoru izmučeni istim brigama.

Makjuanov drugi roman u nizu, *Solar*, iz 2010. godine, pokazao se podjednako produktivnim za analizu iz ugla postmoderne popularne kulture. Za razliku od *Subote*, gde smo imali veći broj junaka čiji su se glasovi jasno čuli kroz dijaloge koje su imali jedni sa drugima, pa se samim tim i njihova ličnost zaokruživala na više načina, u *Solaru* imamo prilike da slušamo praktično samo glas našeg naratora. To je pomalo nezgodno pošto je opis svakog drugog junaka u delu podlozan Berdovoj subjektivnosti. Zato se postmoderna popularna kultura sada pokazala kao idealan način njihove spoznaje, pošto svaki naš kontakt sa nekim proizvodom upravo dosta govori o identitetu koji sebi gradimo, kao i odnosima koje imamo sa drugim ljudima, da bi nam otkrio i poziciju u društvu (ponovo XXI veka). Sve ženske osobe koje su prošle kroz Berdov život predstavljaju idealan primer prethodne tvrdnje. One ostaju neme pred nama, ali njihova odeća, obuća kao i propratni aksesuar govore hiljadu reči. Jasno je da pomoću odeće žele da u datom trenutku stvore određeno značenje i ličnost koja im u tom trenutku odgovara. Videli smo žene koje su želele da se pretvore u predmet požude, evocirajući slike senzualnih i zavodljivih osoba, poput Lolite ili Merilin Monro, i to pomoću farmerica, ružičastih naočara i vatreno crvenog ruža. Ne samo da su ovako sebi stvarale identitete, već su i drugima nametale kako žele da budu viđene. Kontrolu u svojim rukama su držale i pomoću visokih potpetica koje su im davale moć nad osobom naspram njih. Jedino odstupanje je bilo u slučaju Berdove poslednje partnerke koja nije pokazivala ove osobine, već je svojom žvakom i gojaznošću pobuđivala slike Amerike, kao zemlje obećanih snova, te se sjedinjavanje sa njom, za našeg (anti)heroja, pokazalo kao dobitna kombinacija.

Protagonista *Solara* se pokazao kao da je sam otelovljenje postmoderne popularne kulture – on je u sebi objedinio sve njene najbitnije odlike i to konzumerizam, hedonizam i stil. Berd je nezasićen potrošač kapitalističkog društva. On čak i žene konzumira u podjednakoj meri kao i hranu, piće, medije i tračeve. Po pitanju žena, poseduje tu nestalnu prirodu koja nam je svojstvena, da čim se na (uslovno rečeno) tržištu pojavi nešto bolje i novije, mi automatski odbacujemo staro i iskazujemo neizrecivu želju ka nečemu novom. Što se hrane i pića tiče, tu je na delu njegov prefinjeni ukus, pa samo želi najbolje za sebe, posluženo na tanjiru i u pravoj namenskoj čaši, nikako plastičnim varijantama. I, naravno da svega ima u izobilju i da mu je sve stalno dostupno gde god da se nalazi, pa makar to bilo i na Severnom polu. On prati medijska dešavanja, pošto su neizbežna, baš kao što je to bio slučaj sa Henrijem Perounom. Dok Henri, sa jedne strane otkriva moć medija u konstruisanju

stvarnosti na jednom (donekle rečeno) bezazlenom primeru, Berd na ličnom primeru pokazuje moć medija da uništi nečiji život – koliko mogu da nas uzdignu, daleko više mogu da nas ‘bace’ na zemlju. Ne tako puno vremenski udaljen od Henrija, Berd se suočava sa izmanipulisanim javnim mnjenjem koje pred sobom ima sliku i priliku karikature koju su posmatrali u novinama – pohotnog profesora jarca, gde mu je čitava epizoda sa paradajzom i protestantkinjom donela planetarnu (neslavnu) popularnost. Razlika između medijski plasirane slike i stvarnosti koja je nama poznata, ponovo treba da posluži kao jedna vrsta upozorenja koja treba da nas navede na razmišljanje o tome kako treba postupati i živeti svetu današnjice. Protežiranje ovakvog vida javnih osuda i (medijskog) linča, može se reći da deluje kao da se vraćamo u događaje opisane još u *Bibliji*; ko ima pravo da baci prvi kamen? Regresija nas ne vodi na put napretka. Neke slike i značenja moraju da se isprave postepeno, kao što se do sada više puta pokazalo, progresivnim putem koji utire postmoderna popularna kultura.

Ne samo da stvari koje se nalaze na njima odaju sliku Makjuanovih junaka ove komedije o globalnom zagrevanju, već ih pisac udomljava u različite prostore, koji opet vrše svojevrsnu naraciju o njima. Mi dobijamo priliku da analiziramo izgled njihovih kuća, kako spolja, tako i iznutra, sa sve zajedno luksuzima i komoditetima koje su oni lično birali i postavili ne bi li slali neku poruku nama posmatračima. Ono što je bilo upečatljivo jeste da je svakome bio dodeljen određeni (arhitektonski) stil gradnje, koji je sa sobom nosio pojedine implikacije. Onog trenutka kada se kroz analizu prikazala neka kontradiktornost ili paradoks, postaje jasno koliko se stvarnost razlikuje od normi koje nam sistem nameće. Kuća džordžijanskog tipa koju odlikuju simetrija, sklad i harmonija ima stanare koji pokazuju sve osobine sem tih; kuća tjudorskog tipa koja bi trebalo da bude dom vrlom patrioti, sklonište pruža Patrisinom ljubavniku; na sve to, viktorijansko zdanje koje svedoči o zlatnom dobu i prikazuje visok društveni položaj svojih stanara okupanih luksuzom, zapravo skriva serijskog preljubnika i preljubnicu (početnicu) unutar svojih zidina, koje samo što se nisu raspale i nestale usled rasturanja ove porodice i prekida njihovog braka.

Baš kao što reklama obećava, kupovinom proizvoda prisvajamo obećani identitet, odnosno usvajamo sliku koju nam reklamne agencije šalju ne bi li uvećale profit kompanije koja ih je angažovala, pa samim tim i napunile svoju kasu. Sve što Berd i Patris poseduju u svom domu, čini da im ljudi zavide na slici koju šalju u javnost. Njihova lična nezadovoljstva, neverstva i nesreća su u zaseni ovog lažnog sjaja. Koliko želja za drugačijim identitetom i boljom pozicijom u društvu mogu da utiču na jednog pojedinca, najbolje otkriva slučaj Toma Oldusa, jednog od Patrisinih ljubavnika. U trenutku kada se Berdov život nalazi na prekretnici, Oldus želeći da poseduje profesorov identitet, spava sa njegovom ženom u njegovoj kući, sedi poput vlasnika kuće u Berdovom kućnom ogrtaču na luksuznoj sofi sa skupom šoljom u rukama. Živeći u zabludi da je jednak Berdu zato što je prisvojio njegove stvari, on mu se obraća bez uobičajenog poštovanja, pomalo sa visine, pri čemu se dešava kao da stvari brane svog pravog vlasnika, pa se cela uzurpatorska epizoda neslavno završava Oldusovom smrću. Samo je jedan original, kakav god bio.

Ponovo se na osnovu brojnih elemenata postmoderne popularne kulture pokazuje da stanje u kulturi i društvu i nije tako sjajno. Institucija braka je u potpunosti narušena, hipokrizija je na vrhuncu – dovoljno je za primer uzeti Berda koji je počinio najmanje jedanaest preljuba za pet godina braka, ali je duboko povređen (i uvređen) što se Patris usudila da mu uzvрати našavši (jednog) ljubavnika. Ali, kao što popularna kultura pokazuje moć da nam predoči takvo stanje svari, sa druge strane može da bude pokazatelj i našeg unutrašnjeg, duševnog stanja. Na taj način se Berdovo potpuno moralno posrnuće odrazilo i na izgled njegovog momačkog stana, koje je puno prljavih tanjira, uflekane sofe, obeleživača za knjige u vidu slanine koja stoji u nekom štivu, svojevrsni kaos i opšti nered. Njegova partnerka se, sledeći tu logiku, pokazala kao ispravna osoba, pravilnih stavova koja teži čistoti u svom životu.

Još jedan momenat proučavanja značenja u konzumerskom društvu sveta današnjice vezan je za priču o globalnom zagrevanju. Iako se prvo postavlja pitanje kako bi ovaj momenat mogao da se uklopi u analizu vrste popularne kulture koja je u naslovu datog istraživačkog rada, odgovor je zapravo prilično jednostavan. Na primeru dve umetničke postavke i ostave za čizme sagledan je svet u malom, čovečanstvo sa svim njegovim nesavršenostima, kao i kaos koji vlada na globalnom nivou. Rešenje teško da može da se sagleda pošto niko nije spreman da se odrekne dela svojih dobara zarad nekog drugog, čak se pre javlja prava otimačina i krađa tuđih stvari ne bi li se i dalje uživalo u blagostanju i komforu na koji smo navikli. Tako fiktivno konceptualno umetničko delo, *Monopol*, prikazuje neravnomernu raspodelu resursa na svetskom nivou, gde se jednoj strani bogatstvo prelijeva na sve strane ovekovečeno duborezima i raznim drugim luksuzima, a i ono pravo – *Embankment* – prikazuje čistu i netaknutu prirodu koja može svakog trenutka da nestane pred vrelinom dahom civilizacije, koja se samo širi i buja. Ostava za čizme, mada deluje kao komična epizoda romana, pokazuje koliko je malo vremena potrebno ljudima ne bi li napravili neki apokaliptični scenario; posle samo četiri dana nije više bilo 'Edenskog vrta'. Zavođenje bilo kakve vrste reda na globalnom nivou deluje praktično nemoguće, ako se uzme u obzir činjenica da ovi ljudi nisu bili sposobni da to urade na ovako malom prostoru.

Solar je na kraju pokazao da nije moguće očekivati od jednog čoveka da spasi svet. Suviše je faktora koji sačinjavaju savremeni život. Ponovo ostaje dominantan utisak da postmoderna popularna kultura ima dobre mehanizme za funkcionisanje u svetu XXI veka. Zato i vredi nastaviti njeno izučavanje ne bi li došlo do generalnog boljitka na više različitih polja. Najvažnije je da stvorimo svest da sve treba propustiti kroz sopstveni kritički sud, a ne i dalje pasivno prihvatati dihotomije dominantnog sistema, poput one ugrađene i u sam *Solar* vezano za pitanje da li je globalno zagrevanje sa pratećim klimatskim promenama globalni problem na čijem rešavanju treba svi zajedno da radimo ili je reč, kako bi Berd to rekao, o planetarnoj gluposti koja ne zavređuje našu pažnju ni najmanje. Roman ne daje konkretan odgovor na ovo pitanje, ali svakako svojom intrigantnom prirodom navodi na opsežno razmatranje i preispitivanje, kao i duboku analizu.

Naposletku, treći roman Ijana Makjuana, *Orahova ljuska*, koji je objavljen 2016. godine, sa pravom zaslužuje titulu neprikosnovenog književnog dela. To je sve zahvaljujući činjenici što imamo dvostruku vezu sa (postmodernom) popularnom kulturom. Šekspirov *Hamlet*, koji je poslužio kao osnova za pisanje datog romana, postao je nerazdvojni deo popularne kulture, pošto ovaj bezvremenski junak naslovnog dela svojom pojavom u novim oblicima izaziva posebnu pažnju i analizu. To je i logičan sled stvari pošto svako vreme ima neke svoje specifičnosti, tako da se neki momenti menjaju odražavajući trenutno stanje u društvu, mada je osnovna priča ista. S obzirom na to da je Makjuanov roman objavljen na četrstotu godišnjicu Šekspirove smrti, može se na neki način reći da predstavlja omaž njegovom liku i delu.

Četiri veka su prošla, a mi se ponovo srećemo sa jednim te istim motivom – pohlepan stric ubija kralja, ne bi li preuzeo kraljevstvo i Hamletovu majku. Neke stvari se nikako ne menjaju, čak ni posle toliko vremena. Pokazalo se da se mogu povući paralele svake moguće vrste; jedino je blago odstupanje postojalo na relaciji Šekspirova Gertruda – Makjuanova Trudi, pošto sada žena ima nešto bolju poziciju u društvu, aktivnije učestvuje, donosi odluke, a ne čeka šta će joj biti nametnuto od strane društva patrijarhalnog kapitalizma. Hamleta more slične brige – svet je i dalje pun nepravde, nemoralna, izdaje i korupcije. Samo, njegovo biti ili ne biti je sada pitanje rođenja, a samim tim i dobijanja konačnog identiteta (muške osobe).

Za naratora može da se kaže da nije preterano pouzdan, pošto je u pitanju fetus koji nam pruža priče o svetu koji još uvek nije čak ni video. Stoga, ponovo se oslanjamo na sve elemente postmoderne popularne kulture ne bi li smo dobili predstavu o identitetu naših junaka. Sve počinje sa nerođenim Hamletom koji pokazuje sebe kao konzumenta istančanog ukusa. Voli da sluša podkaste kako bi se edukovao na teme iz različitih oblasti, a voli i da pije određene vrste vina, na čijem bi mu poznavanju pozavideo praktično svaki somelijer. Iako sputan u ograničeni prostor, Hamlet se pokazuje sposobnim u stvaranju popularne kulture, ako ništa drugo, barem putem izbora šta će slušati i u kom trenutku. Zvuk svakako oseća celim svojim telom, tako da nema potrebe da na neke druge načine izbegava svoju (slovno rečeno) društvenu odgovornost. I on se opire poštovanju systemske kontrole, tako što voli da popije par čaša dobrog vina zajedno sa svojom majkom i da tako opijen razmišlja o brojnim moralnim dilemama.

Hamletova majka Trudi, popt svih Berdovih žena, preuzima kontrolu nad svojim izgledom i pomoću odeće utiče na to kako će je videti njena neposredna okolina i kakvu će sliku i identitet izgraditi o sebi. Čak i ona o sebi gradi sliku neodoljivo privlačne Lolite svojim namenski odabranim komadima garderobe. Donekle, poput Gertrude odbija poslušnost patrijarhalnom sistemu vrednosti, samo što Trudi ide i korak dalje i preuzima inicijativu u odluci da se ubije Hamletov otac. Ona ruši sve konvencije i norme i narušava slike usađene od strane dominantne ideologije o tome kako izgleda i ponaša se jedna majka, kao i kako izgleda i ponaša se jedna uzorna supruga. Razbijajući ustaljene klišee, ona tim dekonstrukcijskim momentima, samo pokazuje koliko se stvarnost i njena reprezentacija razlikuju. Iako je u poodmakloj trudnoći, ona održava vezu sa Hamletovim stricem, rođenim

bratom svog supruga. Do potpunog moralnog posrnuća i uništavanja obe indoktrinisane slike, dolazi u onom trenutku kada postaje Klodov saučesnik u Džonovom ubistvu. Svi identiteti koje je do tada gradila bivaju, takođe, potpuno uništeni. Osećajući se izgubljeno, uz pritisak griže savesti, ona pokušava da ga povrati gradeći lažnu sliku o sebi kao ucveljenoj domaćici koja čisti kuhinju odajući poštu svom pokojnom suprugu, a kao svaka uzorna buduća majka, sprema sebi zdrav obrok brinući o plodu.

Dva brata, Klod i Džon, su pravi prikaz mere u kojoj je društvo posrnulo po pitanju moralnih vrednosti. U drugoj dekadi XXI veka kao da je sve kontra postavljeno. Imamo dobrog brata koji ne mari za svoj profit, već želi da pomogne razvoj poezije i kulturno uzdizanje društva, te svojim izdavačkim poslom pomaže i mladim pesnicima, a na drugoj strani nam je loš brat, koji isključivo mari za svoju ličnu korist, pa i pored novca koji je zaradio kao građevinski preduzimač, on želi da preuzme sve što njegov brat ima - njegovu ženu, njegovu kuću, a onda, usled njegove nezasitosti, i Džonov život. Kontrast između njih dvojice je najbolje predstavljen susretom gde Klod pred Džona stavlja svežanj prljavih novčanica, a na drugoj strani se nalaze razne hartije, olovke, kao i piksla sa ugašenim cigaretama. Prikazani elementi popularne kulture pomažu sagledavanje šire slike; novac je prljav da bolje prikaže način na koji je stečen, dok Džonova strana odaje sate mukotrpnog rada. Dobročudna priroda Hamletovog oca ogleda se u sitnicama koje mu ulepšavaju život, poput kupovine slatkiša svojoj trudnoj supruzi, a Klodova isprazna i bahata po tome koje marke su mu odelo ili čarape, kao i po pranju intimnih delova u lavabou.

Savremena kriza braka koja je prikazana u romanu uspela je da prizove ponovno pojavljivanje mita o Tristanu i Izoldi. Strast koja se i svojevremeno (u XIII veku) kosila sa svim konvencijama i normama datog društva, postavljena je u okvire kako bi došlo do njenog zadovoljenja. Strasti su možda istog intenziteta kao i nekada, ali savremeno društvo više ne odlikuje viteštvo. Zato su se ljubavnik i preljubnica drznuli da eliminišu zvaničnog muža iz priče ne bi li došlo do njihovog spajanja. Pritom, Trudi i Klod stalno rade na uvećanju erotskog naboja koji zavisi od prepreka koje imaju. Kada ih više ne uzbuđuje činjenica vršenja preljube, pošto je Džon napustio kuću, oni traže novu prepreku koja im je potrebna. Kako je analiza pokazala, onog trenutka kada su počinili ubistvo, odnosno kada je došlo do spoja Erosa i Tanatosa, oboje se grčevito hvataju jedno za drugo želeći da se oseće živim, dok nevernički madrac i razbacana odeća po podu ostaju nemi svedoci svega počinjenog.

Kuća u kojoj žive je smeštena u elitnom delu Londona i iako propada na sve moguće načine, vredi barem sedam miliona. Ponovo se pokazala razlika između značenja ugrađenog u neki element i stvarnosti, čime je moguće njegovo preispitivanje. Savremeni Elsinor, kao građevina džordžijanskog tipa u sebi bi trebalo da ima porodicu koja živi u potpunoj harmoniji i skladu - Trudi i Klod su sve sem toga. Moralno propadanje glavnih junaka je predočeno i preko brojnih elemenata popularne kulture koji se nalaze u unutrašnjosti prostora - fotelje su ispucale, zidovi su obijeni, hodnici su puni plastičnih kesa za smeće, odeća je

razbacana svuda po podu, zidovi se krune, hrana truli, a papirići se lepe za obuću. Tek kada Trudi reši da se očisti od greha, ona čisti mesto porodičnog okupljanja – kuhinju, kako bi se ponovo uspostavio neki identitet junaka i oni iznova integrisali u društvo kao neki vid porodice.

Mediji i u ovom romanu oblikuju sliku o svetu i, može se uočiti da sejanjem straha, dominantne sile nastoje da uspostave kontrolu nad svojim podređenim strukturama. Spisak globalnih problema se nije puno promenio u odnosu na prethodna dva romana, samo što Makjuanov Hamlet želi da se rodi i ostavi svoj pečat u tako mračnom vremenu, pošto nije život satkan samo od loših stvari, po njegovoj proceni. Opet smatra da se treba radovati onome što kapitalističko društvo ne može da nam proda – ljubavi, umetnosti, književnosti i raznim drugim zadovoljstvima koja, pak, nastaju zahvaljujući popularnoj kulturi.

Intertekstualnost koja je u ovolikoj meri prisutna u romanu treba da dovede do učitavanja novih značenja pored otkrivanja onih starih (koja se iznova pojavljuju). Trebalo bi da se zamislimo nad tim kako se može iskoreniti većina loših i mračnih stvari koje opsedaju čak i savremeno doba. Šekspirov *Hamlet* se završava na tragičan način, ostavljajući Dansku očišćenu od zla da osvane u novo jutro. Međutim, svi Makjuanovi junaci, koji pokazuju i lošije osobine od originalnih, su ostali u životu i idu u susret novom danu – nema prostora za osvetu u modernom svetu. Ali, ima za pravdu. Celokupno delo može da se označi sastavnim delom postmoderne popularne kulture kao nova verzija *Hamleta*. Na nama ostaje da značenjem koje smo pronašli prilikom 'konzumiranja' *Orahove ljuske*, kao i zadovoljstvom koje iz toga proističe radimo na tome da svet učinimo boljim mestom.

Sve u svemu, kada paralelno posmatramo sva tri romana, mogu se uočiti slične tendencije u njima. Svi obiluju različitim elementima postmoderne popularne kulture, što je i neminovno s obzirom na to da se svi junaci kreću u okviru društva poznog kapitalizma XXI veka. Kako vreme odmiče, njihovo konzumiranje je sve veće i nezasićenije. Dok u *Suboti* Perounovi prave neki vid balansa trudeći se da svojim izgledom ne privuku pažnju kao materijalno jaki članovi društva, Berd hedonistički uživa u svemu što mu je dostupno, pa ga često vidimo kako proždire različite proizvode bez ikakve zadržke, da bismo na kraju stigli do hamletovskog tipa junaka čije je potrebe izgleda teško podmiriti, pa traže nove granice koje mogu da pređu, kao i norme koje mogu da krše. Pojedinačni identiteti se postepeno grade upravo preko elemenata postmoderne popularne kulture, pošto svaki junak na svoj način želi da se suprotstavi sistemu i stvori sliku o sebi koju on želi, a ne koju mu društvo nameće. Henri želi da se oslobodi stega utvrđenog sistema odlaskom na koncert ili nošenjem odeće koja ne odgovara njegovom statusu; Berd materijalnim dobrima želi da ostane visoko na društvenoj poziciji, mada mu to nije u većini slučajeva toliko bitno dokle god je okružen lepim ženama, obiljem hrane i dobrog pića; Berdove žene odećom pribavljaju sebi senzualnost, zavodljivost, privlačnost i moć; Trudi koristi odevne predmete ne bi li manipulirala lepotom; Klod novcem želi da se izdigne iznad svoga brata; a Hamlet samo želi da bude (čovjek).

Proučavanjem domova plejade navedenih junaka preko postmoderne popularne kulture, dobili smo dobar uvid u to koliko su one bogate semiozom. Svaka je poslužila kao statusni simbol i otkrivala položaj naših junaka u društvu, dok je razlika između slike za javnost i onoga što se odvijalo unutar zidina, tj. pravog stanja stvari, samo služilo kao pravi pokazatelj njihovih međuljudskih odnosa. Kod Perounovih je očigledno, spram lokacije i tipa kuće, da imamo posla sa porodicom koja je na tasu raspodele bogatstava ostala visoko; mada se oseća blaga otuđenost pošto se retko svi u isto vreme presreću u kući, kod njih su još uvek koliko-toliko očuvane porodične vrednosti. Ali, u vremenima koja su bliža nama, a koja su opisana u okviru *Solara* i *Orahove ljuske*, zapaža se postepeno propadanje važnih institucija, i to naime braka i porodice. Berd je sve svoje žene varao, a poslednju čak jedanaest puta i žao mu je samo zbog toga što mu je Patris uzvratila (mada ne istom merom). Preljuba se ponavlja i u poslednjem romanu u nizu, ali ovaj put udruženo sa više smrtnih grehova, od kojih je najozbiljnije ubistvo koje su Trudi i Klod počinili.

Kada se sve ovo sagleda, izvodi se zaključak da stanje u kulturi i društvu i nije tako sjajno. Da nije pojedinih momenata, poput bluz muzike u *Suboti*, ili navođenja umetničkih dela u *Solaru*, pa i isticanja poezije u *Orahovoj ljusci* ne bi se dobio pregled neke pozitivne stavke koja bi pokazala uzvišenost britanske civilizacije. Makjuan se svakako pokazao kao uspešan hroničar svog vremena, koji je ostavio bogatu građu za proučavanje kako sadašnjim, tako i budućim istraživačima. Slika sveta koju smo dobili je prilično nepovoljna i mračna u sva tri romana. Vidi se da je pun anksioznosti, briga, nezadovoljstava, nemorala i raznih drugih negativnih tendencija. Samim tim, ne može se reći da smo i pored tolikih tehnoloških pomaka, doživeli napredak kao društvo u celini. *Orahova ljuska* je čak pokazala da smo se jednim potezom vratili u doba, možda čak i pre samog Šekspira. Ono što daje nadu u svemu tome jesu kultura i umetnost, koji su pružali jedine svetle momente tokom čitanja datih romana.

Makjuan je još jednom pokazao da svojim stilom pisanja ima snagu da nas izmesti u međuprostor, odakle slobodno možemo da se krećemo po tankoj liniji na kojoj se odigrava igra dve suprotstavljene sile. Sa tog prostora, imamo slobodu da sebi odredimo poziciju u društvu koja nam odgovara i dovedemo do određene preraspodele moći. Objedinjenjem tehnika pisanja scenarija i romana, udruživanjem estetike vizuelne, ali i pisane reči, pisac nas upućuje da se slobodno krećemo po onom čuvenom hotelu, spomenutom na početku rada, dok proučavamo lične identitete, međuljudske odnose i ono što utiče na celokupno stanje u kulturi i društvu današnjeg doba.

Tim rečeno, postmoderna popularna kultura, mada previše komplikovana, zavređuje našu pažnju, kako na teorijskom nivou, tako i u izučavanju u romanima različitih perioda. Svaki rad u ovoj oblasti doprinosi boljem razumevanju i definisanju samog termina, dok ujedno pruža razumevanje i uvid u način na koji pojedinac u nekom društvu pronalazi smisao i radost života. Samim tim shvatanjem, možemo da pronađemo modele ponašanja u fragmentisanom pejzažu savremenog

doba, ali istovremeno i steknemo bolji uvid u to ko smo i kakvi smo kao osobe, kao i šta želimo da postanemo.

LITERATURA

LITERATURA

- Batler, K. (2012). *Postmodernizam: sasvim kratak uvod*. (P. Mirčetić, prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Bellafante, G. (2018). Henri Bendel and the Death of Luxury. *The New York Times*.
Dostupno preko: <https://www.nytimes.com/2018/09/24/nyregion/henri-bendel-and-the-death-of-luxury.html>. (datum pristupa: 19.06.2019.)
- Bergstein, R. (2012). *Women from the Ankle Down: The Story of Shoes and How They Define Us*. New York: Harper Collins.
- Childs, P. (ed.) (2006). *The Fiction of Ian McEwan*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Childs, P. and R. Fowler (eds.) (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge.
- Clanchy, K. (2016). Nutshell by Ian McEwan review – an elegiac masterpiece. *The Guardian*. Dostupno preko:
<https://amp.theguardian.com/books/2016/aug/27/nutshell-by-ian-mcewan-review> . (datum pristupa: 10.02.2018.)
- Clark, R. and A. Gordon (2003). *Ian McEwan's Enduring Love: a reader's guide*. London and New York: Continuum.
- Collins, J. (1989). *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. New York: Routledge.
- Cowley, J. (2010). Solar by Ian McEwan. *The Guardian*. Dostupno preko:
<https://www.theguardian.com/books/2010/mar/14/solar-ian-mcewan>.
(datum pristupa: 15.03.2018.)
- Čolović, I. (1990). *Erotizam i književnost: Ogledi o Markizu de Sadu i francuskoj erotskoj književnosti*. Beograd: Narodna knjiga.

- Dergović-Joksimović, Z. (2009). *Ijan Makjuan: Polifonija zla*. Beograd: Geopoetika.
- Fishwick, M. W. (2002). *Popular Culture in a New Age*. New York: Haworth Press.
- Fisk, Dž. (2001). *Popularna kultura*. (Z. Paunović, prev.). Beograd: Clio.
- Fiske, J. (1989). *Reading the Popular*. Boston: Unwin Hyman.
- Gregg, A. (2011). Author Ian McEwan on his latest novel "Saturday" full show [Video file]. Video posted to <http://www.youtube.com/watch?v=pGIIBlhiXI0>. (datum pristupa: 2.04.2013.)
- Groes, S. (2013). *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives, 2nd Edition*. London: Bloomsbury.
- Grubačić, S. (2012). *Aleksandrijski svetionik: tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Hanratty, A. (2020). *The "Poison'd Cup" and the "Invisible Spirit": the Significance of Wine in Three Shakespearean Tragedies*. Dublin: Technological University Dublin. Dostupno preko: <https://www.google.rs/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://arrow.tudublin.ie/cgi/viewcontent.cgi%3Farticle%3D1063%26context%3Dtfschcafoth&ved=2ahUKEwjvkbXZw-b2AhUTRfEDHY27B88QFnoECAsQAQ&usq=AOvVaw2fz9ZTDEGRnnnrZkwMRH3e>. (datum pristupa: 12.01.2022.)
- Harwood, R.W. (2008). *I went down to St. James Infirmary*. Kitchener: Harland Press.
- Haffenden, J. (1985). *Novelists in interview*. London and New York: Methuen.
- Head, D. (2007). *Ian McEwan (Contemporary British Novelists)*. Manchester: Manchester University Press.
- Hobbes, T. (1996). *Leviathan*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. Oxon: Routledge.
- Jeremić-Molnar, D. (2006). Bajrojske svečanosti kao polje za primenu Bergerove i Lukmanove teorije socijalne konstrukcije realnosti. *Sociološki pregled*, vol. 40, br. 3. Beograd: Srpsko sociološko društvo, 433-456. dostupno na: <http://www.socioloskipregled.org.rs/2017/08/15/socioloski-pregled-vol-xxxx-2006-no-3/>. (datum pristupa: 18.12.2021.)
- Jonason, P. K. et al. (2012). The Antihero in Popular Culture: A Life History Theory of the Dark Triad. *Review of General Psychology*, 16(2), 192-199. Dostupno preko: https://ink.library.smu.edu.sg/soss_research/1152.
- Jones, J. (2010). Ian McEwan, Rachel Whiteread and the frozen north. *The Guardian*. Dostupno preko: <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2010/apr/15/ian-mcewan-rachel-whiteread>. (datum pristupa: 25.12.2021.)
- Joyce, J. (1994). *The Dead*. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press.
- Kovačević, I. i dr. (1991). *Engleska književnost I (650-1700)*. Sarajevo: Svjetlost.
- Makjuan, I. (2018). *Orahova ljuska*. (V. D. Janković, prev.). Beograd: Čarobna knjiga.
- Makjuan, I. (2012). *Solar*. (A. Božović, prev.). Beograd: Paideia.
- Makjuan, I. (2008). *Subota*. (A. Božović, prev.). Beograd: Paideia.
- Malcolm, D. (2002). *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina.
- McDowall, D. (2002). *An Illustrated History of Britain*. Harlow: Longman.
- McDowall, D. (1989). *Britain in close-up*. Harlow: Longman.
- McRobbie, A. (2005). *Postmodernism and Popular Culture*. London and New York: Routledge.

- Mondrian, P. (1951). *Piet Mondrian: exhibition*. Sydney Janis Gallery. Dostupno preko: https://openlibrary.org/works/OL16786233W/Piet_Mondrian?edition=ia%3Apietmoexhi00mond.
- Pareles, J. (2017). Chuck Berry, Rock 'n' Roll Pioneer, Dies at 90. *The New York Times*. Dostupno preko: <https://www.nytimes.com/2017/03/18/arts/chuck-berry-dead.html>. (datum pristupa: 20.06.2018.)
- Pareles, J. (2001). John Lee Hooker, Bluesman, Is Dead at 83. *New York Times*. Dostupno preko: <https://www.nytimes.com/2001/06/22/nyregion/john-lee-hooker-bluesman-is-dead-at-83.html>. (datum pristupa: 20.06.2018.)
- Paunović, Z. (2014). Bluz, i druge priče. *Vreme*. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1211734.12.12016>. (datum pristupa: 22.08.2015.)
- Petrović, S. (2005). *Kulturologija: Drugo dopunjeno I izmenjeno izdanje*. Beograd: Čigoja štampa.
- Postan, M.M. (1942). Some Social Consequences of the Hundred Years' War. *The Economic History Review*, 12 (1/2), 1-12. Dostupno preko: <https://doi.org/10.2307/2590387>. (datum pristupa: 17.02.2022.)
- Powell, B. A. (2004). U.N. weapons inspector Hans Blix faults Bush administration for lack of "critical thinking" in Iraq. *UC Berkley News*. Dostupno preko: https://www.berkeley.edu/news/media/releases/2004/03/18_blix.shtml. (datum pristupa: 20.02.2022.)
- Reid, J. (2007). Mythological representation in popular culture today. *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 33 (2), 80-98. <https://doi.org/10.1080/02500160701685425>. (datum pristupa: 19.03.2022.)
- Rice, P. and P. Waugh (eds.) (2001). *Modern Literary Theory: A Reader*. London: Arnold.

- Ristivojević, M. (2013). Muzika kao kulturni fenomen. *Etnoantropološki problemi*, 8 (2), 441-451.
- Ružmon, D. (2011). *Ljubav i Zapad*. (Milan Komnenić, prev.). Beograd: Službeni glasnik.
- Ryan, K. (1994). *Ian McEwan: Writers and their works*. Plymouth: Northcote House.
- Schwartz, R. F. (2007). *How Britain Got the Blues: The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*. Aldershot: Ashgate.
- Shen, Y. and X. Cheng (2016). An Analysis of Ian McEwan's *Saturday* From the Perspective of Space. *Studies in Literature and Language*, 12 (6), 47-53. dostupno na: <http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/8603> DOI: <http://dx.doi.org/10.3968/8603>. (datum pristupa: 15.05.2021.)
- Srećković, J. (2020). Popular Culture in (a) *Nutshell*: Ian McEwan's Modern Hamlet. u: B. Čubrović (red.), *Belgrade English Language and Literature Studies*, vol. 2, International Conference to Mark the 90th Anniversary of the English Department. Belgrade: Faculty of Philology, 299-307.
- Srećković, J. (2017a). Erotizam u delu *Objava broja 49* Tomasa Pinčona. u: V. Polovina, *Anali Filološkog fakulteta*, knjiga XXIX, sveska II. Beograd: Filološki fakultet, 161-176. Dostupno preko: <http://doi.fil.bg.ac.rs/pdf/journals/analiff/2017-2/analiff-2017-29-2-10.pdf>.
- Srećković, J. (2017b). Predstavljanja društva i kulture Engleske pomoću elemenata popularne kulture u romanu *Subota* Ijana Makjuana. u: M. Anđelković (red.), *Savremena proučavanja jezika i književnosti*, knjiga II, VIII naučni skup mladih filologa Srbije, Kragujevac, 2. april 2016. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 295-305.
- Srećković, J. (2016a). Bluz muzika kao element popularne culture i odraz stanja društva Engleske, početkom 21. veka, u romanu *Subota* Ijana Makjuana. u: A. Vraneš, *Literatura i kultura*, broj 2. Andrićgrad: Andrićev institut. 233-251.

- Srećković, J. (2016b). Elementi popularne culture u romanu Tomasa Pinčona *Objava broja 49. u. V. Polovina, Anali Filološkog fakulteta*, knjiga XXVIII, sveska I. Beograd: Filološki fakultet, 63-82. Dostupno preko: <http://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?lang=en&pt=journals&issue=analiff-2016-28-1&i=4>.
- Srećković, J. (2013). *Postmodernism in Ian McEwan's novels Endring Love and Saturday* (neobjavljen master rad). Beograd: Filološki fakultet.
- Storey, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction, Fifth Edition*. Pearson Longman.
- Street, J. (1997). *Politics and Popular Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture, Second Edition*. London and New York: Routledge.
- Šekspir, V. (2004). *Hamlet*. Novi Sad: Školska knjiga.
- Tisdell, E. et al. (2008). The Role of Media and Popular Culture in the Mis/Education of Adults. *Adult Education Research Conference*. Dostupno preko: <https://newprairiepress.org/aerc/2008/symposia/2>. (datum pristupa: 16.05.2021.)
- Tolstoj, L. (2020). *Ana Karenjina*. (Zorka Velimirović, prev.). Beograd: Laguna.
- Tomić, Z. (2003). *Komunikologija: drugo izdanje*. Beograd: Čigoja štampa.
- Veer, J.R. (2004). The Evolution of Color in the American Automotive Industry. Dostupno preko: <http://www.people.vcu.edu/~djbromle/color-theory/color04/jithin/autocolor.htm>. (datum pristupa: 16.05.2021.)
- Walton, J. (2016). Homes through the ages: Tudor, Georgian, Victorian, Edwardian. *House Beautiful*. Dostupno preko: <https://www.housebeautiful.com/uk/renovate/design/news/a104/homes-through-the-ages/>. (datum pristupa: 17.03.2022.)

- Wheeler, B. (2017). Tony Blair's legacy 20 years on. *BBC News*.
<https://www.bbc.com/news/uk-politics-39717751>. 20.8.2019. (datum pristupa: 20.09.2019.)
- Wheeler, B. (2007). The Tony Blair Story. *BBC News*.
http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/politics/6506365.stm. (datum pristupa: 23.06.2015.)
- Williams, R. (2008). *Top 10 London*. London: DK Eyewitness Travel.
- Williamson, J. (1986). *Consuming Passions: The Dynamics of Popular Culture*. London and New York: Marion Boyars.
- Živković, Ž. (2014). Život je bajka – Henri Mur. *Politikin zabavnik*. Dostupno preko:
<http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/kamen>. (datum pristupa: 23.01.2022.)
- Ostalo:
- Ian McEwan*.
<www.ianmcewan.com>. (datum pristupa: 25.06.2020.)
- Mark Rothko*.
<www.mark-rothko.org>. (datum pristupa: 17.03.2022.)
- Oxford Learner's Dictionaries*.
<<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/home-sweet-home>>. (datum pristupa: 10.03. 2022.)
- The Morris Minor Is a Quintessentially British Icon*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=NhP0YbPe4m4>>. (datum pristupa: 12.01.2022.)

BIOGRAFIJA AUTORA

Rođena je 1989. godine u Gornjem Milanovcu. Nakon završene gimnazije, upisuje Filološki fakultet u Beogradu, gde završava osnovne i master akademske studije. Stiče zvanje master profesora jezika i književnosti nakon odbrane master rada na temu *Postmodernism in Ian McEwan's novels Enduring Love and Saturday* kod prof. dr Aleksandre Jovanović. Doktorske akademske studije na studijskom programu Jezik, književnost, kultura, modul Književnost, upisala je u oktobru 2013. godine na istom fakultetu.

U želji da se konstantno usavršava u oblasti svog zvanja, učestvovala je na brojnim naučnim skupovima i konferencijama na kojima je izlagala svoje referate. Na Petoj bijenalnoj (međunarodnoj) konferenciji Društva Džon Apdajk, održanoj na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 2018. godine, imala je čast da upozna uvaženog pisca, Ijana Makjuana, koji je prisustvovao sesiji na kojoj je rad saopšten i učestvovao u diskusiji istog. U dosadašnjim objavljenim istraživačkim radovima, u Analima Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, zbornicima naučnih skupova mladih filologa Srbije Filološko-umetničkog fakulteta Univerziteta u Kragujevcu, kao i časopisu Literatura i kultura Andrićevog instituta u Andrićgradu, primarno se bavi popularnom kulturom i postmodernizmom, s obzirom na to da pripadaju glavnim poljima njenog naučnog interesovanja.

Pored pomenutog kretanja u oblasti književnosti, podjednako interesovanje pokazuje i za ostale oblasti svog zanimanja. Radila je kao nastavnik engleskog jezika u osnovnoj školi u svom mestu. Trenutno radi u Ekonomsko-trgovačkoj školi „Knjaz Miloš“ u Gornjem Milanovcu, pri čemu obavlja i prevodilačke poslove za lokalne kompanije, u vidu prevoda dopisa, pravnih dokumenata, kao i kataloga proizvoda.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Јована М. Срећковић

Број досијеа 13079 Д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Постмодерна популарна култура у делима Ијана Макјуана

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 30.03.2022.

Ј. Срећковић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Јована М. Срећковић

Број досијеа 13079 А

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада Постмодерна популарна култура у делима Ивана Макијана

Ментор проф. др Зоран Пауновић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 30.03.2022.

Ј. Срећковић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Постмодерна популарна култура у делима Ијана Макјуана

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 30.03.2022.

Ј. Петковић

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.